

**Подаци о ментору и члановима комисије за одбрану докторског уметничког
пројекта**

Ментор:

др ум. **Милета Продановић**, редовни професор

Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

1. др ум. **Димитрије Пецић**, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду, редовни професор

2. др ум. **Бранко Раковић**, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду, редовни професор

3. мр **Добрица Бисенић**, Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду, редовни професор

4. мр **Бранко Павић**, Архитектонски факултет, Београдски универзитет, редовни професор

Датум одбране: _____

Универзитет уметности у Београду



Факултет ликовних уметности

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

„СЕНТИМЕНТАЛНА ПОВЕСТ“ – изложба слика и цртежа

кандидат:

Стефан Тасић

ментор:

др ум. Милета Продановић, редовни професор

Београд, 2018.

Садржај

Сажетак	4
Abstract	5
1. УВОД	6
2. ЛОШЕ У НАМА, ОДНОСНО ДРУГИ	12
Варвари по себи	12
Зашто „Други“	15
Довољно добри „варвари“	17
Покушај самокритике	26
3. УПОТРЕБА УМЕТНИЧКИХ ПОСТУПАКА БЛИСКИХ ПРАКСИ УМЕТНИКА ПОП-АРТА	30
Инвертовање значењских претпоставки одабира мотива у поп-арту	30
Компоновање слика	33
Уље на платну	39
Фотографија као предложак	41
4. СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ	45
„Crania Americana“	45
Глава као мера	48
Мах Factor	61
Иста мера, други разлог	64

„Белгијски бицикл“	67
Капиталистичка утопија	69
Црна одалиска	73
„Недозрели“	75
Покрет за женска права	77
Синергија мотива	78
„ЕХРО ’58“	79
„Ехро ’58 #1“	79
Хумани зоолошки врт	80
„Ехро ’58 #2“	85
Реч и слика и слика	88
„Арка“	91
Продор у наш микрокосмос	93
„Фини“ – умивени расизам	94
Структура слике	99
Цртежи – тањери	107
5. ЗАКЉУЧНИ КОМЕНТАР	117
БИБЛИОГРАФИЈА	123
Биографија	129
Изјава о ауторству	132
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта	133
Изјава о коришћењу	134

Сажетак

Средишња тема докторског уметничког пројекта „Сентиментална повест“ је феномен „Другог“. Разматрани су начини – кроз више историјских примера – на који се он конституише, разлози његовог настанка, као и његова „употребна вредност“. Питање, које се природно отвара, је да ли је овај феномен и данас присутан, и, ако јесте, на који начин се манифестује? Намера током израде ликовних радова била је да буду постигнути такви ликовни квалитети који ће навестити ову везу.

Радове излагане у Галерији ФЛУ „Сентиментална повест“ – изложба слика и цртежа, чине: уља на платну (већег формата) и цртежи изведени на папиру и тањирима (одливеним према оригиналном деветнаестовековном предлошку).

Кључне речи: *Други, оријентализам, френологија, расизам, лобања/глава, нормализација, Запад, Европска унија, Арапин, избеглице, гума/каучук, поп-арт, фотографија, хумани зоолошки врт, модернизам, људска права, средња класа, либерализам, капитализам, колонијализам, злочин, катарза.*

Abstract

Focal theme of the doctoral thesis in art “Sentimental History” is the phenomenon of “the Other”. The ways in which it is constituted, the reasons for its appearance and its “utility value” have been considered through numerous historical examples. The question, that naturally comes to mind, is if this phenomenon is present today, and, in that case, what are its manifestations. While creating artwork, the intention was to achieve specific qualities that will point to that connection.

The artwork at the “*Sentimental History*” – *exhibition of paintings and drawings* consists of: large format oil paintings and drawings on paper and, also, on plates (made by using the 19th century original as a model).

Key words: *the Other, orientalism, phrenology, skull/head, racism, normalisation, West, EU, Arab, refugees, rubber, pop art, photography, human zoo, modernism, human rights, middle class, liberalism, capitalism, crime, catharsis.*

1. УВОД

Многи ће се данас сложити да не постоји колективна кривица, као ни колективна невиност, јер кад би оне постојале, нико никада не би био ни крив ни невин. Тиме се, наравно, не пориче да постоји „политичка“ одговорност која, међутим, постоји потпуно независно од онога што је учинио поједини члан неке групе и која се стога не може просуђивати на темељу морала нити јој се може судити на кривичном суду. Свака влада преузима политичку одговорност за дела и недела своје претходнице, а сваки народ за дела и недела прошлости.

Хана Арент¹

Слике и цртежи који су претходили тематски заокруженој серији радова са изложбе „Сентиментлна повест“ били су посвећени феномену пролазности. У епохи барока појављује се карактеристичан формат приказивања мртве природе са симболима пролазности и пропадања – *temento mori*. Поред осталих – цвећа, мехурова, кратковекних инсеката, тек угашене свеће или луле – симбол који најречитије „алудира на нашу смртност“ јесте обличје људске лобање (сл. 1). Касније, са рационализмом, долази до идеје о глави – лобањи, као месту у коме обитава ум/разум. Рене Декарт (фр. René Descartes, 1596–1650) је, проучавајући физиологију људског мозга, предложио решење проблема подвојености тела (материје) са једне и духа и ума, са друге стране. По овој, дуалистичкој теорији, епифиза или пинеална жлезда (лат. Glandula pinealis) представља спону ума и мозга.

¹ Хана Арент, Ајхман у Јерусалиму (превод Ранко Мاستиловић), *Часопис за културу и књижевност, и друштвена питања*, стр. 44; преузето из: Hanna Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Penguin Books, 1992., стр. 280–298, https://kupdf.com/download/hana-arent-ajhman-u-jerusalimu_58fba33cdc0d60bc2e959e82_pdf#, приступљено 12. 5. 2018.



(сл. 1) Стефан Тасић, *Кварење оmlадине*, 2015, уље на платну, 80 cm x 120 cm

Даљи покушаји разрешавања физиолошке загометке о овој вези довели су до девијације првобитног разумевања, што је утрло пут учењима попут френологије, која је, опет, уско повезана са конструкцијом концепта људских раса. Чини се да расна стратификација људи на значају добија упоредо са интензивирањем бесплатног – робовског, рада милиона Африканаца, што на плантажама обе Америке, а што на колонизованим просторима сâме Африке. Надаље су се, природно, отворила и питања о последицама оваквих учења, а тиме и њиховом статусу данас. Да ли су еволуирала и – сада под маском – данас једнако делатна, или су као реликти превазиђених идеологија згаснула на ропотарници историје? Шта је прикривено иза опипљиве и, наоко саморазумљиве појавности видљивих феномена? Који се то закони, принципи и механизми могу крити у њиховом корену? Непристрасно посматрање (уколико је оно уопште могуће) тока збивања на историској позорници, тренутно указује на несклад између начина на који се она одвијају и прокламованих друштвених вредности. Сlikовит је пример дуговеке Лени Рифенштал (нем. Leni Riefenstahl, 1902–2003), Хитлерове режисерке, који можда најбоље говори о својству либералних

друштва да ентропијски упију најгоре појаве у људској историји и тиме их непристрасно „нормализују“ (сл. 41). По Сузан Зонтаг (енгл. Susan Sontag, 1933–2004): „Рехабилитација проскрибованих личности у либералним друштвима никада не достиже тоталну бирократску неопозивост коју налазимо у *Совјетској енциклопедији*, чије свако ново издање укључује личности које се дотад нису смеле помињати и истовремено осуђује исти или још већи број личности на непостојање. Наше рехабилитације су суптилније, препреденије. Нацистичка прошлост Рифеншталове није преко ноћи постала прихватљива. Реч је о томе да она, пошто је точак културе направио круг, више није проблем. Уместо да с висине гледа на ту шематизовану верзију историје, либерално друштво решава овакве проблеме тиме што пушта да цикличне промене укуса учине сам спор ирелевантним“.²

Циљ истраживања био је проналажење предлога који би најсликовитије указивали на друштвено прихватљива уверења, проистекла из природног одраза идеолошког и вредносног оквира током једног историјског раздобља. Уверења, због којих је данас потребно начинити велики напор да би се себи, на прави начин, предочио тај историјски период. Јаз између тог тренутка и данашњице је утолико већи, колико је потискивање узроковано актуелном – у неким сегментима потпуно супротном – идеолошком матрицом, јаче. Упечатљивост одабраних предлога (фотографија/докумената), била је основни покретач у раду, као и осећање откривања нечег циљано прикривеног, попут апокрифног текста. Пример су фотографије које сведоче о постојању „хуманих зоолошких вртова“ (енгл. „human zoo“) широм Европе, попут оне настале 1958. године у Бриселу на Светској изложби – „Ехро ’58“ (сл. 39).³ Интригантно је, чак збуњујуће, гласовито одсуство оваквих садржаја у јавном простору, имајући у виду то да последице колонијализма, расизма, оријентализма, и псеудо-научних учења (френологија, еугеника) данас итекако прожимају чак и најразвијенија друштва. Остали су, међутим, неизбрисиви трагови, било да је реч о уметности – књижевности, сликарству (оријенталистичком), опери, филму, цртаним филмовима (данас по правилу цензурисаним), или материјалним темељима ових друштава.

² Susan Sontag, Фасцинантни фашизам у *Болест као метафора*, Рад, Београд 1983., стр. 96–97

³ „Exposition universelle et internationale de Bruxelles“

Током истраживања тражене су такве комбинације предлога које у садејству попуњавају значењски међупростор изгубљених узрочно-последичних веза, успостављајући везу са садашњошћу. На овај начин разоткривају начин на који су актуелна многа од прокламовано неприхватљивих уверења или предрасуда. Ови атавизми опстају, и то под маском различитих друштвених регулација, попут политички коректног говора, или једноставно добијају прихватљив облик преоријентацијом на „безбедне“ објекте, не губећи, са друге стране, ништа од изворне снаге. Едвард Саид (енгл. Edward Said, 1935–2003) у „Оријентализму“ наводи да је данас: „...много мање вероватно да ће оријенталиста себе звати оријенталистом него у било ком тренутку до II светског рата. Ипак, та ознака још је употребљива, рецимо кад се на универзитету организује програм или одсек за оријенталне језике или оријенталне цивилизације. Постоји оријенталистички *факултет* на Оксфорду и одсек за оријенталистичке студије на Принстону. Године 1959, дакле не тако давно британска влада опуномоћила је једну комисију да „испита развој у области оријенталистичких, славистичких, источно-европских и африканистичких студија на универзитетима... и да размотри предлоге будућег развоја, односно да да савете у том погледу“.⁴

У наредном поглављу „Лоше у нама, односно Други“ полазне претпоставке ће једним делом бити илустроване упоређивањем ставова два аутора – Едварда Саида и Доминика Мојсиа (фр. Dominique Moïsi, рођен 1946). Њихове књиге су у највећој мери допринеле разумевању феномена који чине тематску окосницу овог истраживачког пројекта. Са једне стране, код Саида – који је, као интелектуалац и теоретичар палестинског порекла органски повезан са материјом о којој пише – дат је начин на који се конструише Други, и однос према њему. Са друге је стране Доминик Мојси, који, као француски интелектуалац, говори из позиције човека „првог света“. Стиче се утисак да то чини, неретко, без дубљег мотива, и потребе, да загребе испод површине појавних феномена. Саид, можда творац термина „оријентализам“, даје, на пример, анализу начина конструисања лика Арапина – Оријенталца и анализира како се он одржава у животу кроз институције, као што су образовне, или кроз уметност и популарну културу. Говори у којој је мери он као карикатура употребљив да илуструје

⁴ University Grants Committee, *Report on the Sub-Committee on Oriental, Slavonic, East European and African Studies* (London: Her Majesty's Stationary Office, 1961), наведено у: Едвард Саид, *Оријентализам*, стр., 74–75

архетипског непријатеља – антипод свега што смо Ми (тема слике „**Арка**“ (сл. 49) и цртежа „**Арапска биста**“ (сл. 50)). Саид је као професор енглеског језика и компаративне књижевности на Универзитету Колумбија, такође и један од оснивача критичко-теоретске области постколонијализам. Током истраживања су постојала очекивања да ће Мојсиева књига „Геополитика емоција“ пружити сличну потопору, али се показало да је управо он човек који се користи предрасудама као саморазумљивим чиниоцима (конституентима) наративног ткива. Бинарна опозиција аутора сама се наметнула – један поред другог појачавају контрастне вредности својих позиција. Колико је слика о Нама, као онима који се налазе на правој страни историје – а priori заступницима добра и праведности – утопљена чак и у свести наизглед критички настројених мислилаца, пример је управо Мојси.⁵ Поред тога што са читаоцима дели, несумњиво драгоцене, увиде, често се у својој субјективности чини неспособним и/или невољним да се измакне из позиције гласоговорника западне цивилизације. Доима се човеком који не жели да се одвоји од брижно гајене слике о себи као успешном западњаку – Европљанину, а улога Европљана је да на светској сцени хегемону „устпостављају етичке, друштвене и културне норме“.⁶ Не осећа као потребно да проблематизује, рецимо, основне претпоставке либералних вредности и капиталистичког економског система када тврди да: „У ери глобализације однос с другим постаје битнији него икад“.⁷ Мојсиев мисаони ток у „Геополитици емоција“ може да послужи попут лакмус-папира: читајући између редова, указује се дубљи значењски слој. Он се открива кроз специфичне описе одређених појава, емотивно обојене тврдње, суптилно наглашене детаље, на једном, те овлашне, готово незаинтересоване описе појава и набрајање података, на другом месту.

У каснијим поглављима ће подробније бити објашњени и описани разлози одабира мотива, као и поступци и начини компоновања слика, од којих је свака посвећена другој теми/проблеми. Основне мотиве чине репрезентације карактеристичних представа – слика (фотографија, графика, уља на платну), артефаката

⁵ Један је од оснивача Француског института за међународне односе (IFRI), шеф Одељења за геополитику на Европском колеџу у Варшави и професор на Институту политичких наука у Паризу, као и гостујући професор на Универзитету Харвард. Његове текстове радо објављују многи часописи, међу којима и „Фајненшел Тајмс“ (енгл. „Financial Times“) или „Ди Велт“ (нем. „Die Welt“).

⁶ Доминик Мојси, *Геополитика емоција*, Слио, Београд, 2012., стр. 71

⁷ Исто, стр. 34

или симбола који евоцирају трауматска места европске историје. Критеријум за одабир примера из богате и неславне документације је субјективан, те је тиме делом и производ случајности. Као такав није омеђен неким крутим методолошким поступком. Једини сврсисходни начин кретања кроз грађу – будући да је њен обим изузетно велики – било је препуштање интуитивном осећају о значају појединих предлогака (текстова, фотографија и осталог визуелног материјала). Овај, помало хаотичан, приступ подразумева да сваки перципијент не мора употребљене примере да доживи као подједнако значајне. Исто тако, јасно је да постоји још сијасет сродних тема, које нису биле део овог истраживања. Циљ је био проналажење и довођење у видно поље само оних предлогака који су (опет, по субјективном осећају), најсликовитији и најречитији.

Остаје питање, на крају, да ли би резултат истраживачко-стваралачког процеса требало да буде формулисање некаквог одговора? Колико би то било сврсисходно, и да ли би то, уопште, требало да буде намена уметничког дела? На то ни овај текст, као ни ликовни радови, нити могу, нити би смели да претендују, јер би то захтевало ауторитет научне анализе, што он свакако није. Заузимањем претенциозног става да је могућно доћи до истине, умањује се вредност процеса тражења, уместо кога се нуди инстант-решење. Изрицањем јединственог коначног одговора, остали замиру, а тај један ће или наћи одјека у ономе коме је – најчешће из ирационалних разлога – близак, или ће га други одбацити попут страног тела. Улога уметничког дела могла би да буде у усмеравању ка путу који води одговору, а чије тражење добија смисао само као лични подвиг. Ауторова успешност се мери његовом способношћу да одреди проблем, односно, формулише питање таквог квалитета које ће имати моћ да одшкрине врата ка неосвешћеном – подсвесном – значењском слоју.

Изложбу „Сентиментална повест“ (сл. 69 – 76) чине уља на платну, већег формата: једна слика димензија 155 cm x 190 cm, по две од 150 cm x 180 cm и 120 cm x 155 cm, као и цртежи, изведени кобалт плавим пигментом на тањирима у природној величини, израђеним према оригиналном деветнаестовековном примеру. Тањире су након исцртавања глазирани и испечени на исти начин на који је то учињено са оригиналним примерком. Цртежи на папиру су изведени у техници туш и перо са акварел бојом.

2. ЛОШЕ У НАМА, ОДНОСНО ДРУГИ

Варвари по себи

Појам „варварин“ је антином појма „грађанин“ (гр. *πολίτης*), од „град-држава“ (гр. *πόλις*). Антички су Грци, надмено, све који не говоре њиховим језиком сматрали варварима (гр. *βάρβαρος*), а то су сви они који „вичу само вар – вар“. Свој микрокосмос су тиме поделили по начелу „Ми“ и „Они“, што би се могло сматрати разумљивим, ако не и оправданим, погледају ли се колосална достигнућа ове цивилизације. Она су дубоко уткана у европску културу – узмимо само језик, Еуклидову геометрију, демократију као државно уређење или миметичку вајарску праксу и архитектонске редове (дорски, јонски и коринтски), као илустративне примере. Ова веза са антиком је колико чињенично тачна, толико је и последица присвајања и приписивања себи жељених квалитета и каснијег пројектовања њиховог корена у далеку, идеализовану прошлост. У грчкој култури западни човек види извориште читаве своје цивилизације, а имплицитно и супериорности. Материјална оставштина сведочи о дубоком јазу између Грка и већине не-грчких племена, у тој мери коренито другачијих да не изненађује њихов осећај надмоћи. Не треба, са друге стране, заборавити да у то време још није био произведен концепт расе, па је било довољно да дојучерашњи варварин научи грчки језик како би постао Хеленом.

Грци су, као и готово све велике културе и цивилизације преузимали, прилагођавали и унапређивали достигнућа својих старовековних претходника, али и такмаца. Очигледан је деривативан карактер антропоморфних скулптура, као несумњив египатски утицај, који је, од архајских скулптура, преко оних строгог стила, еволуирао у класичну уметност једног Поликлета или Фидије. Управо наслеђе старе Хеладе потврђује природност и плодотворност интеракције једне групе људи специфичне културне праксе, како год она била одређена (као грађани, етнос/народ или уопштеније друштво), са другом.

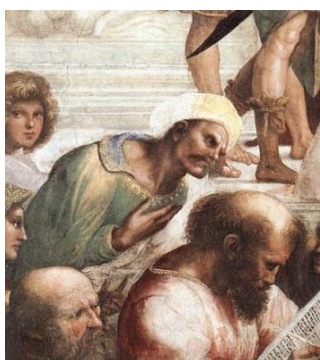
Данас је, у све повезанијем свету, мање него икада разумљиво, и оправдано, градити зидове између људи, по потреби их додатно утврђивати, или, чак, намерно производити идентитетске разлике. Ову тенденцију потврђује и Мојси: „Пошто је сигурно да ће свет у коме живимо постати још сложенији, културе, нације – као и појединци – све више ће бити обузети идентитетима“.⁸ Глобализацији доприноси све веће умрежавање, не само благодарећи технолошким достигнућима, попут интернета, већ и капиталом наднационалних корпорација. Капитал пробија и руши све баријере, преливајући се неометано из једне у другу државу, док су границе све утврђеније за пролаз људи. По Мојсиу: „Упркос томе што живимо у добу информација, ни *друге* не разумемо ништа боље него раније, чак напротив: преплављени смо сликама и подацима који наше виђење света чине нејаснијим уместо да га појашњавају“.⁹ Свет је, посредством телевизијског екрана (данас превасходно интернета), додатно уједињен и саображавањем доминантном културном моделу – у ширем смислу западном, а уже англо-америчком, као и оном о престижном животном стилу богатог западног друштва. Јапан је, свакако, сликовит пример, као једно од најразвијенијих азијских друштава. Интригантна је спрега, са једне стране, дубоко укореваних традиција и естетике феудалног Јапана, а са друге, богатог, технолошки изванредно развијеног и софистицираног друштва.

Као правило би се могло узети то да су најнапредније „цивилизације“ непрекидно у процесу претапања и преклапања (испреплетане су до те мере да је линију разграничења немогуће повући). Ако постоји константан тренд, онда је то преузимање и размена идеја, знања, вештина и умећа једних од других, док се за изоловане цивилизације, попут јужноамеричке, може рећи да су изузетак, а не правило. Довољно је подсетити се да, рецимо, сви пишемо арапским бројевима, а не римским, или да ноћном небу смисао дајемо арапским називима звезда. Ово, опет, говори више о томе колико су неки „незгодни“ делови историје – неуклопиви у пожељан наратив – ако не избрисани, а онда минимизованог значаја. У овом случају реч је о поглављу о доприносу исламске културе европској. Осам векова су Маври држали готово цело Пиринејско полуострво, све до шпанског освајања Гранаде крајем петнаестог века. За зачетак секуларне мисли у Европи немерљив је значај андалузијско-арапског филозофа,

⁸ Исто, стр. 182

⁹ Исто, стр. 181–182

астронома и лекара Ибна Рушда или Авероеса (латинизовано Averroës, 1126–1198), рођеног у Кордоби. О значају овог учитеља филозофије, исламског права, математике и медицине за поновно откривање „античке мудрости“ најбоље говори његов лик на Рафаеловој „Атинској школи“ (сл. 2). Као најпознатији арапски аристотеловски филозоф његови преводи и коментари су били пресудни за очување Стагиранинових списа, што је могуће ближе оригиналима. Након успеха Реконкисте, освету над преосталим, покрштеним – апокрифно и даље муслиманским – припадницима ове високе културе ревносно је спровела шпанска инквизиција.



(сл. 2) Рафаело Санти, *Атинска школа*, 1510 – 1511, фреска, Апостолска палата, Ватикан, детаљ: приказ Ибна Рушда са турбаном

Семјуел Хантингтон (енгл. Samuel Huntington, 1927–2008) у „Сукобу цивилизација“ наводи да је, наравно, свестан да: „Цивилизације немају јасне границе и прецизан почетак и крај. Људи могу да редефинишу свој идентитет и, као резултат тога, састав и облици цивилизација се мењају. Културе се преклапају и делују једна на другу. Степен у коме су културе цивилизација сличне или се разликују такође варира“.¹⁰ Са друге стране резолутно тврди да је „разграничење“ неопходно: „Ипак, цивилизације су смислени идентитети и мада је граница међу њима ретко оштра, оне су стварне“.¹¹

Када се, на пример, говори о непремостивим разликама, из корена другачијег хришћанства од ислама, зашто се не би, подједнако самоуверено, могло заступати потпуно супротно становиште – да се, почевши од јудаизма, говори о еволуцији једне

¹⁰ Семјуел Хантингтон, *Сукоб цивилизација и преобликовање светског поретка*, Цид, Подгорица – Романов, Бања Лука, 2000., стр.46

¹¹ Исто, стр. 46

једине монотеистичке концепције? Чак се и корени јеврејског старозаветног монотеизма налазе, највероватније, у реформи јеретичког египатског фараона Аменхотепа IV (Аменофис IV, XIV век старе ере), касније Екнатона. И знак бога Атона – сунчев диск, задржао свој симболички значај и у хришћанству, где сунчева светлост представља манифестацију божанског. Све би ове три левантске религије – уколико би таква, екуменска, потреба постојала – могле подједнако логично да се повежу у јединствену, природну целину.

У прилог потреби за разумевањем разлога за конструисање Другог, драгоцен је начин на који је Фридрих Ниче указао на употребну вредност једног другог конструкта, какав је религија, пре свега у обезбеђивању позиције Моћи у друштву. У људима попут свештеника, он је видео њеног парадигматског бенефицијара, који никада не доводи у питање ниједну од њених основних претпоставки: „Кичма човека са убеђењем почива у убеђењу. *Не* видети многе ствари, никада не изневерити своје предрасуде, бити скроз пристрасан, имати строгу и доследну оптику за све вредности – једино то условљава да таква врста човека уопште постоји. Но тиме је она супротност, *антагонист* истинског – истине...“¹², или просто: „убеђења су тамнице“.¹³

Зашто „Други“

Мера потребе и употребљивости инфериорног Другог потврђује се изнова на свако, чак и благо, мрешкање океана устаљених друштвених вредности, огољујући оштре хриди притајених анимозитета. Економска криза у Грчкој ескалирала је избором владе левице и њеном намером да у складу са својим идеолошким становиштем води државу и на исти начин приступи и решавању проблема са превеликим спољним дугом. Готово по аутоматизму ово је у Немачкој изазвало карактеризацију Грка, као „лењих јужњака“, а наспрам вредних, дисциплинованих и доследних Немаца. Званични подаци

¹² Фридрих Ниче, *Антихрист – проклето хришћанство*, Рад, Београд, 1996., стр. 69

¹³ Исто, стр. 68

за 2013. годину, што је занимљиво, говоре да је просечан број радних сати у Грчкој 42, док је у Немачкој он 35,3 сати.¹⁴

Поред ове, европски континент много дубље потреса, и даље актуелна, избегличка криза. У неким државама Европске уније реакције су у фокусу имале, скоро искључиво, последице. Узроци, који се могу тражити у нестајању читавих, макар декларативно, секуларних држава Блиског истока, као да су остали ван радара интересовања јавног мњења. Лицитура се бројем избеглица које ће примити једна или друга држава кроз призму одбране „наших вредности“ – вредности „беле, хришћанске Европе“. Потрага за узроцима овог проблема и аргументација коју износи Ален Бадју (фр. Alain Badiou, рођен 1937), ретко налази простора у мејнстрим медијима, будући да долази од „левог“ филозофа: „Поновимо укратко. Имамо структуру савременог света којом доминира глобални капитализам. Имамо стратешко слабљење држава, односно процес капиталистичке денационализације држава. И треће, имамо нове империјалне праксе које, у извесним околностима толеришу, чак охрабрују, комадање, односно уништавање држава.

Не можемо игнорисати ову претпоставку ако се, на пример, запитамо, који је стварни интерес похода на Либију. Држава је у потпуности уништена, створена је зона анархије због које свако жали или се претвара да жали, али, најзад, Американци су учинили исто у Ираку, а Французи опет у Малију и Централној Африци. Чак ми се чини да је потпуно уништавање Југославије, за које су биле потребне озбиљне западне интервенције и које је испарчало ову земљу на десетак, готово извитоперених делова, већ дало знак пракси зонирања“.¹⁵

¹⁴ Jasmine Coleman, Greek bailout talks: Are stereotypes of lazy Greeks true?, *BBC News*, 10 March 2015, <http://www.bbc.com/news/world-europe-31803814>, приступљено 11.5.2018.

¹⁵ Ален Бадју, *Наша невоља долази издалека – наше зло допире надалеко*, Академска књига, Нови Сад 2016., стр. 32

Довољно добри „варвари“

Примера неусклађености „вредности у које верујемо“ и реал-политике има доста, а нарочито су очигледни у случајевима потпуно супротног интерпретирања истих, блиских или упоредивих појава и догађаја. У случају једне државе или друштва тумаче се као тренутна неусклађеност са нормом, док код других добијају вредност дубоке, урођене, девијације људскости. Многобројни примери су врло сугестивни, тако да ће у тексту већином бити навођени они које помињу други аутори, попут Бадјуа или Мојсиа.

Бадју, као Француз, даје пример опречних реакција на тероризам у његовој и државама „другог реда“: „Да, све време у Нигерији, Малију, Ираку, Пакистану, Сирији... важно је и да се сетимо да је недавно погинуло више од двеста Руса у авиону на којем је направљена диверзија, а да на то у Француској није показана никаква значајна емоција. Можда наводни „Французи“ све Русе поистовећују с рђавим Путином!“¹⁶ Упућује и на дубље тумачење изјава које се узимају као потврда „наших вредности“, попут Обамине, коју он чита као симптом: „Слобода, једнакост, братство нису само вредности француског народа, него вредности које сви делимо“.¹⁷ Овом, по Бадјуу „нимало ноншалантном“ изјавом, поводом терористичких напада у Француској, желео је да поручи да овај злочин није уперен само против Француске, Париза, већ против читавог човечанства: „Врло добро и врло исправно. Али председник Обама ово не изјављује сваки пут кад се деси масовно убиство, он то не чини кад се ствари догађају далеко, у Ираку, који је постао недокучив, у тмурном Пакистану, у фанатичној Нигерији, или у Конгу који је у помрчини. Дакле, идеја садржи наводно очигледну идеју да убилачко човечанство радије пребива у Француској и Сједињеним Државама, него у Нигерији или Индији, Ираку, Пакистану или Конгу.

Заправо, Обама жели да нас подсети да се човечанство пре свега поистовећује с нашим добрим старим Западом. Може се рећи : човечанство = Запад, и ми то тако схватамо, као континуу, у званичним или медијским изјавама. Један од видова ове неприхватљиве идентитетске претпоставке на коју ћу се вратити је супротност између варвара и цивилизованих. Међутим, са становишта најелементарније правде, скандалозно је да

¹⁶ Исто, стр. 11

¹⁷ Цитирано у: Ален Бадју, нав. дело, стр. 13

постоје делови човечанства који су човечнији од других, и плашим се да је у овом случају то било тако и да ће наставити да буде.

Мислим да би требало прекинути с веома раширеним обичајем, укључујући начин на који се ствари исказују, представљају, излажу, или, напротив, уништавају, бришу; да, требало би се ослободити обичаја, који је готово уписан у несвесно, да мислимо да је смрт западњакā страшна, а да на хиљаде смрти у Африци, Азији, или Блиском истоку, чак и Русији, нису велика ствар. Па ипак то је наслеђе колонијалног империјализма, наслеђе онога што називамо Западом, то јест напредним, цивилизованим, демократским земљама: овај обичај виђења себе као представника целокупног човечанства и људске цивилизације као такве. То је други ризик који уочавамо ако реагујемо само на основу својих афеката¹⁸.

Мојси, са друге стране – наизглед неочекивано – показује пуно разумевање за државе вредносно потпуно супротне свему што он као заступник вредности Запада – Француз и Европљанин заступа. Пишући о Уједињеним Арапски Емиратима наводи да се они у географском смислу очигледно налазе на Средњем Истоку: „Али у психолошком, економском и емотивном смислу, они се налазе у Азији јер су веома свесно и промишљено прихватили културу наде, а у томе им је свакако помогло то што поседују јединствену комбинацију огромних енергетских ресурса и малог обима у географском и демографском смислу“.¹⁹

Питање које не поставља је: ко осигурава стабилност ове и сличних блискоисточних држава – за које се не би могло рећи да су посвећене „поштовању људских права“? Ко одржава владајуће монархије и, можда најбитније, коме они ту нафту продају, а заузврат добијају баснословно скуп наоружање, односно, са киме су у економском савезништву? Саид наводи да тријумфу оријентализма можда највише доприноси – конзумеризам на Оријенту, јер су Арапи, и цео исламски свет као целина, закачени на Западни тржишни систем, при чему је више него јасно да се, са друге стране, економија САД-а не може замислити без нафте. Не мисли се овде само на то да су велике нафтне компаније под контролом америчког привредног система, већ и на то да се главница арапских прихода од нафте троши на робу из Сједињених Држава. Ово је потпуно једностран однос: Американци су купци нафте и јефтине радне снаге, док су Арапи

¹⁸ Ален Бадју, нав. дело, стр. 13–14

¹⁹ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 39

купци, не само широког спектра материјалних добара, већ и идеолошких производа из САД-а.²⁰

Мојси читаоцу нуди, додуше заводљиву, али ипак преопшту, одредницу, када наводи да ово друштво, просто, живи у „култури наде“. Наспрам овог поставља друштва „културе страха“ – стварајући, на овај начин, дихотомну апстракцију помоћу које елегантно своди сву сложеност испреплетаних интереса и неизговорених или нејасних мотива. Напротив, неочекивано је, чак и у критици, благонаклон према Емиратима: „Чињеница је да се култура наде у Дубаију у којој ужива повлашћена мањина плаћа бедним условима живота оних који такву географску и психолошку промену омогућују. Али да ли ти радници, које углавном чине имигранти, доиста лошије живе од милиона незапослених у свету? Ти страни радници бар могу да прехрањују своје породице код куће све док Дубаи напредује. У целини гледано, достигнућа Емирата заслужују поштовање. Они су снажно сведочанство снази људске воље, као и доказ да ислам и модернизација нису неспојиви“.²¹ По Мојсиу има и оних који живе горе – јер увек може горе – па зато, ипак, треба стиснути зубе, трпети, и бити задовољан јер „радници бар могу да прехрањују своје породице код куће све док Дубаи напредује“.

На другом месту, пишући о Индији, као да нам се обраћа други аутор, резигниран због одржавања сиромаштава читавог једног друштвеног слоја. Он са њима емпатише, осуђујући улогу злонамерних и инертних „богатих Индијаца“ (виших каста). Не треба заборавити да је у питању држава која је, по објективним параметрима, и даље сиромашна²², за разлику од многоструко богатијих Емирата²³. Прелази, затим, на емотиван тон: „Богати Индијци склони су чак и да не примећују масе оних који живе у сиромаштву. Свесно и спокојно гледају кроз ту сиротињу или изнад ње, што је вероватно бар делом последица кастинског система. Њихов прећутни став је: наравно да су они веома сиромашни, али шта се друго може очекивати? Тако је одувек било, данас их је барем мање и више не умиру од глади“.²⁴ Сувишно је, на овом месту, подсећати на разлоге због којих је „тако одувек било“, и улогу коју је, примера ради, Британско царство имало у одржавању кастинског система. Управо његово очување је империји омогућавало ефикасну колонијалну управу, преко вицекраља Индије. Не

²⁰ Едвард Саид, нав. дело, стр. 431

²¹ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 40

²² GDP per capita – 1,709.39 USD, податак за 2016. год.

²³ GDP per capita – 37,622.21 USD, податак за 2016. год.

²⁴ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 63

подсећа ли, коначно, овај аргумент на Черчилов коментар поводом смрти од глади, процењује се, три милиона Индијаца у североисточној регији Бенгал. О масовном умирању ових поданика британске круне – изазваног преусмеравањем резерви пиринча 1943. године у ратом разорену Европу – Черчил је лаконски дао коментар да су сами криви будући да се „множе као зечеви“.²⁵ Не чуди и да је на другом месту, у истом тону, рекао: „Мрзим Индијце. Они су зверски људи са зверском религијом“.²⁶

Неочекивана је Мојсиева тврдња – тврдња једног Француза – поносног чувара вредности Револуције, да: „достигнућа Емирата заслужују поштовање“. Ово је упућено држави у којој се, у одређеним приликама, примењује и шеријатско право, по коме се, између осталог: забрањује брак муслиманке и не-муслимана, жена мора да добије дозволу од мушког „старатеља“ (оца, брата...) како би се удала или преудала²⁷, пољубац у јавном простору кажњава са 80 удараца бичем²⁸, сексуални односи пре брака са стотину удараца бичем²⁹, а абортус истим бројем удараца и до пет година затвора³⁰. Док европско-континентално право уште не препознаје прељубу као кривично дело, за исту је у Емиратима маја 2014. године кућна помоћница осуђена на каменовање до смрти³¹, при чему ово није једини случај! Само у периоду од 2009. до 2013. године иста казна је извршена више пута.³² На слободама и правима жена у овој држави задржава се површно – код појавних манифестација оваквог друштвеног уређења. Бави се адаптацијама исламских обичаја на технолошко окружење – потпуно периферног значаја – не доводећи у питање на који начин ова држава, и поред фрапантних кршења најелементарнијих „људских права“, добија потпуни међународни легитимитет и подршку. Примењује да је лош однос према женама хендикеп исламских земаља у

²⁵ „Relief would do no good, Indians breed like rabbits and will outstrip any available food supply“ - Leo Amery records Churchill's stance on why famine relief was refused to India, 1944

²⁶ „I hate the Indians. They are a beastly people with a beastly religion“

- Entry dated to September 1942 on a conversation held with Churchill in Leo Amery : Diaries.

²⁷ Shireena Al Nowais, Divorcees, widows concerned about receiving 'permission' before remarrying, *The National*, August 6, 2014, <https://www.thenational.ae/uae/divorcees-widows-concerned-about-receiving-permission-before-remarrying-1.341200#ixzz3F1sb61Yа>, приступљено 1. 8. 2017.

²⁸ Haneen Dajani, Couple deny kissing on Abu Dhabi Corniche, *The National*. January 10, 2013, <https://www.thenational.ae/uae/courts/couple-deny-kissing-on-abu-dhabi-corniche-1.330916>, приступљено 1. 8. 2017.

²⁹ Kareem Shaheen, Woman denies affair after hearing she faces stoning, *The National*, July 29, 2009, <https://www.thenational.ae/uae/woman-denies-affair-after-hearing-she-faces-stoning-1.506782>, приступљено 1. 8. 2017.

³⁰ Awad Mustafa, Hotel executive who had abortion gets jail term, *The National*, December 30, 2010, <https://www.thenational.ae/uae/courts/hotel-executive-who-had-abortion-gets-jail-term-1.577153>, приступљено 1. 8. 2017.

³¹ Kareem Shaheen, нав. дело

³² Human rights in the United Arab Emirates, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Human_rights_in_the_United_Arab_Emirates, приступљено 3. 8. 2017.

њиховом настојању да се такмиче са Западом. Наводи и своје искуство током предавања банкарским инвеститорима из заливских емирата, неколико дана након 11. септембра. Жене, које су ту биле на руководећим положајима, биле су беспрекорно пословно обучене, али са провидним веловима. Најјачи Мојсиев утисак је увређеност ових жена на његову критику положаја жена у исламу. Оне су негирале критику и навеле да је њихов положај чак и бољи од жена које на Западу раде на аналогним местима у финансијским институцијама. Он је ово резолутно одбацио: „Одбијале су да прихвате стварност коју су сматрале понижавајућом“³³, што поткрепљује примером: „Ако жена у земљи као што је Саудијска Арабија не може самостално да вози сопствени аутомобил, како може да има значајну самосталну улогу у друштву?“³⁴. Неупитно је његово становиште – он је мера. У патронизујућој улози не види могућност да он сâм не барата ваљаним аргументима. Он поседује Истину, а они само треба да је спознају. Оне су „одбијале да прихвате стварност“ јер је његова стварност просто „стварнија“ од њихове. При томе не обавештава читаоце о току дијалога – њиховим аргументима и његовим контрааргументима. Мојси, међутим, и поред надменог става, овом друштву, ипак, даје квалификацију „култура наде“.

Мојсиеву „културу наде“ у Емиратима, на крају, најбоље илуструје чињеница да они, као муслиманска држава, од почетка „мигрантске кризе“ 2016. године нису прихватили готово ниједну једину избеглицу!³⁵

Од свих доминантно муслиманских држава, богатог културног наслеђа и традиција, није ли чудно што аутор показује толико наклоности баш према овој? Да ли је економско савезништво и аранжмани о куповини нафте са најмоћнијим западним државама једини критеријум? Каква, и колика, сила је потребна да се са тако усиљеном наклоношћу гледа на овакав тип друштвеног уређења и, поврх свега, оно позитивно карактерише? Тврдећи да су ислам и модернизација спојиви он даје пример Емирата, који се састоје од седам конститутивних монархија и државе чији се правни систем базира и користи елементе шеријатског права. Да ли је, у том случају, модерност питање искључиво економске моћи или је, напротив, један од њених предуслова

³³ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 89

³⁴ Исто, стр. 89–90

³⁵ Michael Stephens, Migrant crisis: Why the Gulf states are not letting Syrians, *BBC News*, 7 September 2015, <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34173139>, приступљено 9. 9. 2017.

секуларна држава. У том светлу се чак и за режиме попут оног Муамера ел Гадафија (енгл. Muammar Abu Minyar al-Gaddafi), може рећи да су модернији, јер, чак и таква Либијска Цамахирија јесте била секуларна држава. Излишно је, наравно, напомињати да је то само једна страна, будући да је, на другој, у питању сурови аутократски режим.

Мојси даје још један сликовит пример када помиње геноцид над Јерменима. Бираним речима наводи податак да Турска игра на карту емоција када спољни свет жели нешто да јој замери: „Покушај америчког Конгреса 2007. да трагични покољ Јермена од стране Турака (1925–1919) призна као геноцид само је погоршао турско – америчке односе, већ нарушене после рата у Ираку“.³⁶ У питању је „трагичан покољ“ – немио догађај који се, некако, догодио. Евоцирање сећања је потпуно непотребно јер буди ружна осећања и нарушава турско – америчке односе. Иако делимично критичан: „Тачно је да демократска достигнућа Турске нису превише импресивна“³⁷, питање је да ли је Мојсиева оптика до те мере смекшана због изванредног стратешког значаја Турске за Европу и Америку? Са једне стране једна је од најдоминантнијих и најуважаванијих држава међу државама са већинским муслиманским становништвом, а са друге чланица безбедносних структура Запада.

Насупрот благонаклоном ставу према Емиратима, а слично Индији, Русија је оцењена неупоредиво строже. Пишући о руском трагању за својим идентитом Мојси јасно износи став да Руси „природно не припадају“³⁸ Западу, који их истовремено и одбија и привлачи. У Русији постоји унутрашњи антагонизам између „западњака“ и „славенофила“ актуелан још од периода Петра Великог, који је натерао опругу антагонизма; једних загледаних у „мистични Исток“, а други у „рационални Запад“.³⁹ Очигледно је да је ово питање визуре, будући да географија каже да Русија има свој европски и свој азијски део, а гравитирање првом је очигледно, погледа ли се само густина насељености са ове и оне стране Урала. Чак је и граница Европског континентна – пословично подложна политичким интерпретацијама – помична, па час обухвата руску земљу до Урала, а час се повлачи ка западу. Мојси, чак, продубљује

³⁶ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 86

³⁷ Исто, стр. 127

³⁸ Исто, стр. 147

³⁹ Исто, стр. 147

поделу, потврђујући суштинску расцепљеност, што сада аргументује политичким системом, кога се западњак гнуша: „Где сада поставити Русију када нема Совјетског Савеза? Да ли на европски Запад, што би вероватно имало смисла у погледу културе, или на азијски Исток, што би одговарало њеној политичкој култури, ако се има у виду традиционално флертовање са *оријенталним деспотизмом*?“ Неке изјаве су готово несхватљиве, када, рецимо, увиђа да су руске резерве нафте од непроцењивог значаја: „...већина Руса је одушевљена јер се „Русија вратила“. Не размишљају о томе да повратак Русије по свој прилици значи ново продубљивање јаза између Русије и Запада (бар у погледу политичке културе) и приближавање Русије и Азије (што значи корак ка „оријенталном деспотизму“, а даље од демократије)“.⁴⁰ Да ли је овде главни проблем то што се уопште „Русија вратила“ или „неприлично“ осећање поноса Руса, које није по Мојсијевом укусу? Да ли он, заправо, наговештава неки други проблем? Кулминацију бојазни Западног човека читко је формулисао Семјуел Хантингтон: „Реалистична теорија међународних односа предвиђа да ће се најважније државе незападних цивилизација сјединити да би уравнотежиле моћ Запада. У неким областима то се и догодило“.⁴¹ Дејвид Брукс (енгл. David Brooks, рођен 1961) дели исту бојазан, ширећи проблем и на ниво културно-политичког модела. Након боравка у Кини се пита шта ће се догодити ако се: „колективистичка друштва економски уздигну и постану супарници Запада“, као и: „успон Кине нема само економску већ и културну димензију. Идеал хармоничне заједнице може постати једнако привлачан као и идеал америчког сна“.⁴² Мојси као да не увиђа у којој су мери универзална настојања које критикује код савремене Русије када каже: „Док Америка и Европа и даље примењују нормативан приступ светским питањима, заснован на веровању у универзалне вредности, чини се да Кину и Индију, а сада и посткомунистичку Русију мање занима у шта ће се свет претворити и да већи значај придају сопственим позицијама моћи. (Тако, на пример, Русија не сматра да њено богатство у нафти и гасу треба да служи побољшању живота на планети, већ обнављању њене снаге и легитимитета у међународном систему)“.⁴³ Готово је невероватно да исту замерку није изнео у случају државе попут Емирата, а исто важи и за Саудијску Арабију, за које се не може рећи да оскудевају са овим енергентом. Саудијска краљевска породица броји око петнаест хиљада чланова од којих је око две хиљаде мултимилionера. Не чини се баш ни да краљеви и принчеви

⁴⁰ Исто, стр. 150

⁴¹ Семјуел Хантингтон, нав. дело, стр. 205

⁴² Наведено у: Доминик Мојси, нав. дело, стр. 136–137

⁴³ Исто, стр. 25

располажу материјалним беневитима од нафте тако да она „служи побољшању живота на планети“.

Није ли, опет, и потреба за „обнављањем легитимитета“ супротстављених народа у бити онога што данас чини Европу? Обнављање међународног легитимитета немачког народа, стварањем Трећег рајха, само је најекстремнији пример, док је и сама Европска унија настала као пројекат који би требало да седира управо тежње које воде оваквим „ексцесима“, и пребаци их на поље економије. Других, илустративних, примера је безброј, почевши од антике – попут ратова за превласт хеленских полиса – или, доста касније, вишевековног ривалства и ратова између Француза и Немаца, Француза и Британаца око превласти на мору или Британске империје и осамостаљених тринаест колонија на северноамеричком континенту, затим Наполеонових освајања и, наравно, око прерасподеле колонија.

О примени „нормативног приступа светским питањима, заснованом на веровању у универзалне вредности“ најбоље говори најва повлачења САД-а из Париског споразума до 4. 11. 2020. Потписало га је 2015. године сто деведесет и пет држава (САД је ратификовао споразум 3. 9. 2016.) у циљу смањења глобалног загађења, регулисањем потрошње фосилних горива. Који би Мојсиев коментар био на, готово коперникански, обрт у улогама које по овом питању данас заузимају званичници Сједињених држава – а наспрам Кине, Индије и Русије – које се у овој прерасподели јављају као његови „браниоци“. Не улазећи у проблематику доказивања ваљаности научних метода помоћу којих се утврђује степен глобалног загревања, оно што се чини јасним је да је председник САД-а закључио да је глобално загревање недоказана теза⁴⁴, па је интерес неколицине нафтних магната ставио испред потребе за „побољшањем услова живота на планети“.

Ни Кина није ништа мање завредила Мојсиеву критику: „шта рећи за Кину која себе види као један од центара (ако не и „једини“ центар), а не као део веће целине“.⁴⁵ Мојси се ишчуђава над оваквим ставом државе за коју би се могло рећи да отеловљује једину преосталу античку цивилизацију непрекинутог трајања, док је потпуно

⁴⁴ Bob Ward, President Trump’s fake news about climate change, *The London School of Economics and Political Science*, 30 January, 2018, <http://www.lse.ac.uk/GranthamInstitute/news/president-trump-fake-news-climate-change/>, приступљено 12. 5. 2018.

⁴⁵ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 43

равнодушан према ставу званичника САД-а, који ни једног тренутка не доводе у питање парадигму о својој потпуној глобалној супремацији. Пишући о великим цивилизацијама какве су египатска и кинеска, наводи да је, наравно, потпуно свестан да: „...традиционална кинеска цивилизација и даље постоји, јединствена је и углавном непромењена, издржавши испит времена“, али, ипак, остаје сумњичав: „Тај континуитет извор је и проблема и креативности“.⁴⁶

Став према Кини и Индији је очигледно надмен и патронизујући, а нарочито када наводи да би губитак самопоуздања могао Кину да усмери ка „неодговорном национализму“, укључујући, на пример „агресију на Тајван“.⁴⁷ На другом месту као да пише о обесној деци: „Али у процесу свог напредовања Кина и Индија мораће да прихвате да моћ подразумева одговорност и да је у међузависном свету поштовање међународних правила и норми део те одговорности.“⁴⁸ Међународну политику Кине критикује због „саучесништва“ са разним „убилачким режимима“, када каже: „У Африци смо сведоци додатних примера кинеског циничног калкулусања на кратке стазе, као што је, на пример, принцип немешања који је довео до прећутног злочиначког саучесништва с режимом Омара Хасана ал-Башара у Судану (упркос великом кршењу људских права у Дарфуру) и убилачким режимом Мугабеа у Зимбабвеу“.⁴⁹ Као да је ова пракса страна европским, по правилу бившим колонијалним државама, и као да, управо то није интегрални део њихове вишевнековне политике, која се и данас, једнако актуелно, потврђује на Блиском истоку. Није ли то, уопште, универзална тежња сваке државе која тежи позицији моћи.

Што се Турске тиче Мојси је амбивалентан, када наводи да: „...у строго економском погледу, Истамбул има веће право на чланство у Европској унији него Софија и Букурешт“. Овај став ублажава уопштавањем: „А што се турског уласка у Унију тиче, пут је важнији од одредишта“.⁵⁰ Јасно износи афирмативан став и поставља питање: „За реформе које је Турска, захваљујући кандидатури за ЕУ, успела да за веома кратко време спроведе, може се рећи да су импресивне. Смемо ли да коначним *Не*

⁴⁶ Исто, стр. 54

⁴⁷ Исто, стр. 71

⁴⁸ Исто, стр. 71–72

⁴⁹ Исто, стр. 57

⁵⁰ Исто, стр. 127

преузмено историјски ризик заустављања тог позитивног процеса?⁵¹ Са друге стране има пуно разумевање за оне који се противе уласку Турске у ЕУ, а разлог је тај што би то значило заједничку границу Уније са Сиријом и Ираком, и, ипак: „...у културном смислу Турска несумњиво није европска земља. Чак и у Истамбулу чим напустите главне улце имате осећај да се налазите на Средњм истоку или Азији⁵² – за шта би, имплицитно, требало да се подразумева да је лоше по себи. На крају поентира: „Желети „Турску у ЕУ“ је чин воље и политичке интелигенције који се, морам признати, у много чему противи интуицији“.⁵³ Једну реч – интуиција – нуди као довољну да у себе сажме све неизречене разлоге за отпор према Другом.

Покушај самокритике

Мојси на више места доводи у питање оправданост политике Запада, али критику увек даје у крајње умекшаној форми – утопљену у шири проблем – либећи се да, образлажући га, поентира указивањем на његов корен или да, макар, формулисањем потпитања упути на његово продубљивање.

Коментаришући страх у Америци наводи да, ипак, не треба поћи од знаковитог 11. септембра, јер је он одувек био присутан, што илуструје паником од вештица из седамнаестог века. Не устручава се да историјске догађаје из америчке историје опише нимало ласкаво: „Америчка територија је освајана насиљем – над индијанским домороцима и поробљеним Африканцима, свакако, али – пре свега – међусобним насиљем првих досељеника“. Када, међутим, пише о Европи, а нарочито Француској, критичка оштрица нагло се иступи. Дефинишући шта то чини основне карактеристике западног човека разоткрива другу – негативну – страну индивидуализма, али опет као пример наводи Америчанца: „Слободна продаја оружја, која је и данас својствена САД, не само да представља величање индивидуализма и самоодбране већ и наслеђе необуздане, насилничке и опасне прошлости, у којој је „човек човеку био вук“, а страх

⁵¹ Исто, стр. 127

⁵² Исто, стр. 127

⁵³ Исто, стр. 127

саставни део живота“.⁵⁴ Критика разлога за покретање ратова САД-а на другим континентима дата је у готово брижном тону: „Питамо се да ли је Америка потценила претње пре 11. септембра и преценила је непосредно после тог догађаја, да ли је у Ираку водила погрешан рат на погрешан начин, као и да ли тако ствара климу сумње која шкоди и њеном имиџу и интересима“.⁵⁵ Не занимају га дубљи узроци ратова који су довели до дислоцирања читавих народа – што је кулминирало „мигрантском кризом“ средином друге деценије овог века. Нема интереса за реке људи који се – бежећи из разорених постојбина – уливају у Стари континент.

Саид, са друге стране, подсећа: „За време и после Другог светског рата, америчко интересовање за Средњи Исток било је упечатљиво. Каиро, Техеран и Северна Африка били су важне ратне арене и у том оквиру, у којем су Британија и Француска водиле у експлоатацији нафте, стратешких и људских ресурса, Сједињене Државе припремале су се за своју нову послератну империјалну улогу“.⁵⁶ Мортимер Гревс (енгл. Mortimer Graves) је недвосмислено одредио разлоге америчког интересовања за Блиски Исток, које је настало као: „...потреба да Америка много боље разуме силе које се сукобљавају са америчком идејом да буде прихваћена на Блиском Истоку. Међу њима су, дакако, главне комунизам и ислам“.⁵⁷ Потврђена је дихотомија: Ми – Они, и лоцирана два архинепријатељска дискурса, која су данас само добила другу форму. Ислам, и све оно што из њега произилази супротно је „нашој“ култури и „стилу“ или „начину живота“ („our way of life“), који, као еуфемизам, треба да сумира нашу изузетност. Са комунизмом је исто, само што и он добија нову форму – ауторитарни путиновски режим, или капитализам са азијским вредностима, а у улози носилаца овог негативног наслеђа могу да се нађу и само Руси или Источноевропљани, а некада је и читав свет источног хришћанства „сублимиран под ислам“.⁵⁸ У суштини је оптика промењена, али мета остаје иста. Занимљиво је да Мојси ништа од овога не акцентује, иако је потпуно свестан симулакрумског карактера оваквих „идентитета“. То је јасно када, рецимо, наводи да је: „...и сам концепт Азије умногосте западњачки. Не подразумева се да Азијци себе називају Азијцима – бар ни издалека толико колико Европљани себе виде

⁵⁴ Исто, стр. 131

⁵⁵ Исто, стр. 133

⁵⁶ Едвард Саид, нав дело, стр. 390–391

⁵⁷ Mortimer Graves, *A Cultural Relations Policy in the Near East, y: The Near East and the Great Powers*, ed. Fuge, стр. 76–78, цитирано у: Едвард Саид, нав. дело, стр. 391

⁵⁸ Едвард Саид, нав дело, стр. 354

као Европљане“.⁵⁹ Саид са друге стране указује да је ислам темељно погрешно репрезентован на Западу: „Стварно је питање може ли уопште постојати истинита репрезентација било чега, или је свака репрезентација, зато што је репрезентација, пре свега смештена у језик, а затим у културу, институције политичкин амбијент онога који репрезентује“.⁶⁰

Не даје ли све наведено, по Саиду, разумљив разлог настанка – након Другог светског рата – покрета арапског национализма, који се бори против, не само пасивних, већ и активних (делатних) реликата западног империјализма.⁶¹ Мојси, међутим, опрезније наводи разлоге осећања историјског пропадања „арапско-исламске културе понижења“ када набраја кумулативне фрустрације као што су: подређеност западном империјализму у деветнаестом и раном двадесетом веку, рушење илузија о независности, настанак Израела као државе, неуспешност коришћења нафте као економског и дипломатског оружја и, што подвлачи, неспособност сопствених лидера.⁶² Упућује нас на закључак да разлози историјског пропадања, ето, нису чак ни наметнути споља, већ је неспособност контингентна арапском бићу, које изнедрује такве лидере. Затим, у загради, наводи да у последње време стране силе (не наводи које, како, ни којим поводом) помажу одржавање статуса кво у земљама попут Египта и Саудијске Арабије, а у Ираку су срушиле режим против кога је била већина становништва.

У брижном тону даје упутство како би требали „ми Западњаци“ да се упознајемо са емоцијама других култура. „Културно и историјско поимање разлика и сличности с *другим* од битног је значаја за настанак толерантног света. Зато би настава историје и култура требало да буде обавезна у свим програмима изучавања међународних односа.“⁶³ Мојси полази од разлике као основне премисе, уместо да, на пример, укаже на потребу да се те „разлике“ преселе у домен приватног, а да се као једина основа за уређење међународних односа и друштава изнутра поставе хуманистички принципи и

⁵⁹ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 50–51

⁶⁰ Едвард Саид, нав. дело, стр. 361

⁶¹ Исто, стр. 398–397

⁶² Доминик Мојси, нав. дело, стр. 80–81

⁶³ Исто, стр. 182

начела и потреба за солидарнашћу. Зар питање не би могло да буде: како направити договор у интересу свих грађана – хоризонтално? Он, напротив, устоличујући се на позицији моћи, наглашава потребу за изучавањем других људи, попут нечега фундаментално другачијег. Износећи разлоге настанка свог „Оријентализма“ Саид наводи да му није била жеља да сугерише да, насупрот оном „исконструисаном на Западу“ постоји прави или истинит Оријент, нити да износи тезу о привилегованости „унутрашње“ перспективе над „спољашњом“: „Напротив. Ја оспоравам да је *Оријент* конституисани ентитет и да је идеја да постоје географски простори са домородачким, радикално „различитим“ становницима, који се могу дефинисати на основу исте религије, културе или расне суштине која одговара том географском простору високо проблематична.⁶⁴

Мојси питањем у морализујућем тону: „Колико је западних лидера у свом приступу афричком континенту свесно његове сложене и богате преколонијалне историје? Колико њих су заиста у стању да одбаце неоправдано осећање културне супериорности које се заснива на реалном и потпуном незнању?“, можда најбоље потврђује непољуљани колонијални поглед у духу Саидове опаске о преоријентацији оријентализма од академског ка *инструменталном* ставу. Саид примећује да то прати и промена става индивидуалног оријенталисте, који сада постаје: „... репрезентант своје западне културе, човек који у властитом делу сажима главно двојство чији је симболични израз то дело (независно од своје специфичне форме): западњачку свест, знање, науку, који овладавају најдаљим оријенталним хоризонтима, као и најдетаљнијим оријенталним посебностима. Оријенталист себе, формално, види као некога ко остварује јединство Оријента и Окцидента, али углавном тако што наново потврђује технолошку, политичку и културалну надмоћ Запада“.⁶⁵

⁶⁴ Едвард Саид, нав. дело, стр. 428

⁶⁵ Исто, стр. 327

3. УПОТРЕБА УМЕТНИЧКИХ ПОСТУПАКА БЛИСКИХ ПРАКСИ УМЕТНИКА ПОП-АРТА

Инвертовање значењских претпоставки одабира мотива у поп-арту

Сајмон Вилсон је сажето окарактерисао избор мотива Ендија Ворхола (енгл. Andy Warhol, 1928–1987) карактеристичним и очигледним: „најпознатији предмети – новине, доларске новчанице, најпознатија класична слика – Мона Лиза, најпознатији брендови – Кока-Кола, Кембел супа или најпознатиле личности – Елизабет Тејлор, Мерилин Монро и Елвис Пресли“.⁶⁶ Ако је поп-арт, уметност настала као реакција на потрошачку – првенствено америчку – западну културу, у свет уметности унео представе свеприсутних предмета и личности, поставља се питање које би то слике, насупрот њима, биле производ колективне амнезије, и шта се дешава ако се оне, сличним методима, преведу у свет уметности и тиме „нормализују“?

При одабиру начина ликовне интерпретације предложака, пракса поп-арт уметника послужила је као полазна основа – превасходно због потребе за разумевањем унутрашње логике одабира мотива – али, ништа мање, и упечатљивости његових појавних облика. Управо Ворхол, вероватно најпрепознатљивији амерички поп-арт уметник, у свом раду најочигледније сажима готово све карактеристике овог „жанра“. По Мишку Шуваковићу: „Поп-арт означава америчку, а затим и интернационалну уметност почетком 60их година, засновану на приказивању, изражавању и употреби симбола, вредности и значења масовног, потрошачког и касно-индустријског друштва високог модернизма“.⁶⁷ Поп-арт уметник ништа мањег значаја – Рој Лихтенштајн (енгл. Roy Lichtenstein, 1923–1997), сажето износи мотиве поп-арт уметника: „Уметност од Сézаннеа наовамо постала је крајње романтична и нереална, вампирска; она је утопијска ... Она има све мање везе са светом; окренута је у себе ... Свет је напољу. Поп-арт гледа напоље, у свет; он се јавља да прихвати своју средину, која није ни добра

⁶⁶ Simon Wilson, *Pop*, Thames and Hudson, London, 1974., стр. 14

⁶⁷ Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011., стр. 540

ни лоша, већ једно ново, различито стање духа“.⁶⁸ Лихтенштајну није од значаја био ни сам садржај поруке, већ начин на који се она преноси, то јест сам медијум, наговештавајући, по Бониту Оливи, открића теоретичара информације Маршала Мек Луана (енгл. Marshall McLuhan, 1911–1980): „права порука је *медијум*, то јест, *медијум* само преноси себе самог“.⁶⁹ Читајући стрип ми, иако сами са собом, попут појединца у маси, учествојемо у колективном менталном чину заједно са милионима људи, делећи у том тренутку са њима исте безазлене афективне реакције, и заборављајући их већ до сутрадан, до изласка новог броја.

По аналогји, тежња током израде радова „Сентименталне повести“ била је да се постигну такви ликовни квалитети који ће имати моћ да „откључају“ врата „колективно-несвесног“ и омогуће комуникацију са дубљим, али овај пут непожељним садржајем – колективним трауматским местом. Мисли се, пре свега, на фотографски документоване догађаје и појаве које изазивају нелагоду савременом Европљанину. Током истраживања намера је била – о чему је већ било речи – да се лоцирају управо ти, најречитији, предлошци и сликарским поступком преведу у уметнички објекат. Са сличном намером је немачки сликар Герхард Рихтер (нем. Gerhard Richter, рођен 1932), у средњим тридесетим годинама, сакупљао фотографије овог карактера – из концентрационих логора. Сабрао их је у свом „Атласу“ (табле 16 до 20). Фотографије су га, по сопственом сведочењу, веома узнемиравале, што га је, и поред поновних покушаја, одбијало да их користи у раду.⁷⁰ Нашоа је, стога, да је ипак, и поред разних манипулација, попут замућивања, немогуће да слика према њима (сл. 3, 4).⁷¹

⁶⁸ Лусу R. Lippard, *Поп-арт*, Југославија, Београд, 1967., стр. 86

⁶⁹ Булио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност 1770 – 1970 – 2000 : II*, Clío, Београд, 2005., стр. 247

⁷⁰ Мишко Шуваковић, *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2005., стр. 153

⁷¹ Gerhard Richter, *Panorama*, Tate Publishing, London, 2012., стр. 167



(сл. 3) Герхард Рихтер, *Атлас* – табла 18, 1967, 66,7 cm x 51,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Минхен, Немачка



(сл. 4) Герхард Рихтер, *Атлас* – табла 19, 1967, 66,7 cm x 51,7 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Минхен, Немачка

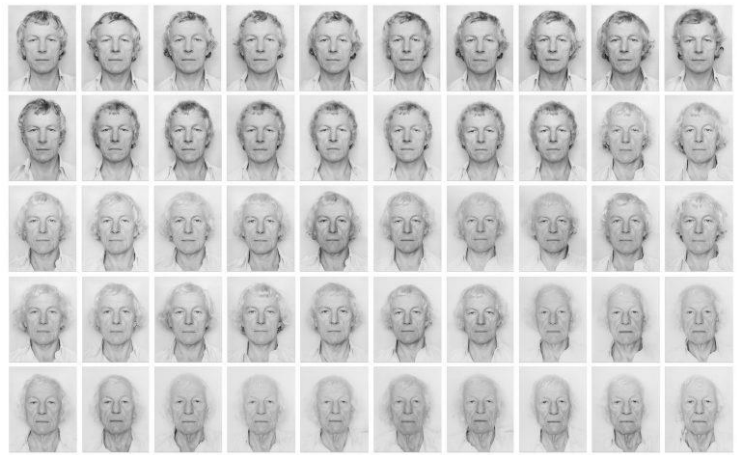
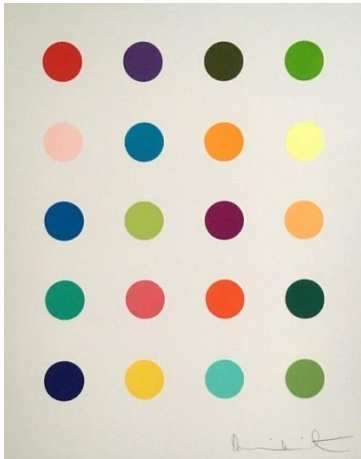
Разлог употребе фотографије, као предлошка, је, са једне стране, у њеној убедљивости као документа, а са друге намера да се изневери очекивање представе баналног, свакодневног предмета, што је најчешћи мотив поп-артиста. На његовом месту понуђена је представа дубоко потиснута из јавног простора, која говори о друштвеним праксама потпуно неспојивим са прокламованим вредностима – вредностима савремених, „инклузивних“, демократских друштава – које, кроз предмете масовне потрошње „глорификују“ поп-артисти. Још један разлог је и асоцијација на овај поступак – исликавање многоструко увећаних фотографија – који упућује на праксу сликара фотореализма (хиперреализам или суперреализам), којима је, међутим, сâм мотив био од секундарног значаја.

Компоновање слика

Основни метод компоновања слика био је преклапање представа које у синергији најречитије евоцирају потиснути, трауматски садржај. Ликовни поступак којим је уједно постигнуто и супротстављање и прожимање мотива је прекривање претходно исликаног платна према предлошку – најчешће црно-белој фотографији на целом формату (од ивице до ивице) – другим мотивом. Мимезису органске материје супротстављен је знак/симбол/пиктограм. Он је изведен линијским цртежом који је вариран у правилном растеру. Иако дескриптиван и наративан, прозрачан је у мери која омогућује да се пажња усмери на значењски – симболички ниво, а не толико на чулну убедљивост. Ова намера је подцртана тиме што је натуралност исликане подлоге према фотографији у контрасту са интенционално охлађеном аналитичношћу линијског цртежа.

Понављање истог мотива су често примењивали поп-арт уметници, пре свих Ворхол, али и актуелне „звезде“ уметничке сцене, попут британског уметника Дејмијена Херста (енгл. Damien Hirst, рођен 1965) – слике са „туфнама“ (сл. 5), или уметници много суптилнијег сензибилитета и уметничких мотива, попут француско-пољског уметника Романа Опалке (фр. Roman Opalka, пољ. Roman Opalka, 1931–2011), са својом серијом аутопортрета, којима документује процес старења (сл. 6), или исписује бројеве. Опалка, иако се бави „дескриптивним сликарством“, ствара у коду сликара који користе „традиционалне медије за сликање, али не ради сликарских истраживања, него да би указали на оне опште услове који омогућавају уметнички догађај“.⁷²

⁷² Акиле Бонито Олива, Ђулио Карло Арган, *Модерна уметност 1770 – 1970 – 2000 : III*, Слио, Београд, 2005., стр. 13



(сл. 5) Дејмијен Херст, *Ala-His*, 2012, дрворез, 29,2 cm x 22,9 cm

(сл. 6) Роман Опалка, *OPALKA 1965 / 1 – ∞*, 2008, 50 фотографија, свака 30,5 cm x 23,8 cm

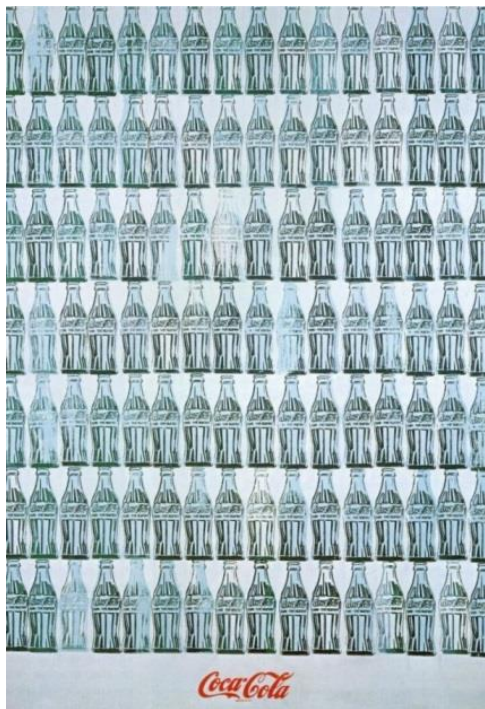
Понављањем и варирањем у правилним размацима карактеристичног мотива на сликама „Сентименталне повести“ симулирано је оно што Бонито Олива наводи описујући Ворхолов рад: „Статистика, штавише, фантазија статистичара, јесте основна карактеристика Ендија Ворхола ... који систематски каталогизује чињенице америчке стварности, ослањајући се на технологију и технолошки менталитет. Његова идеја је модул, јединица мере, стандард, концептуално и минимално представљање геометријске бесконачности, коју оличава мегалополис, урбани простор који у квантитету налази своју вредност“.⁷³

На једној од првих Ворхолових сериграфија – „Зелене флаше Кока-Коле“ (енгл. „Green Coca-Cola Bottles“) (сл. 7), из 1962. године, механичким понављањем мотива стаклене флаше Кока-Коле симулирана је логика индустријске производње овог артикла. Ова технологија чини друштво демократичнијим, јер је доступна свима, једнако као и председнику државе, или Лиз Тејлор. Свака је подједнако доброг квалитета и не постоји новац који може приуштити бољу Кока-Колу.⁷⁴ Рационализација и аутоматизација производног процеса овде је представљена као предуслов демократизације. Ови поступци су у повратној спрези са њом, јер једно другом дају легитимитет и снагу. Ворхол, међутим, није имао намеру да у свом раду буде критичан или да деконструктивно реагује на америчко масовно потрошачко друштво. Напротив,

⁷³ Исто, стр. 11

⁷⁴ Eric Shanes, *Pop Art*, Parkstone International, New York, 2009., стр. 91

као уметник се у свом стваралаштву саживео са овим механизмом, па је чак и своје постојање поистоветио са аутоматом: „Разлог због кога радим на тај начин лежи у томе што желим бити машина...“.⁷⁵ Луси Р. Липард (енгл. Lucy R. Lippard, рођена 1937) наводи да Ворхол: „...одбија коментар, он се ставља у исти ред с гледаоцем који посматра ужасе модерног живота као неки телевизијски филм, без учешћа, са неким незнатним раздражењем кад филм прекине реклама, или неком незнатном емоцијом кад наиђе који тужан или кобан догађај“.⁷⁶ Ворхол је, дакле, репродуковао – понављао, представу предмета масовне производње мимикрички симулирајући логику масовне производње. Управо та униформност наговештава, међутим, другу страну овог феномена – оно што лежи у основи на овај начин вредносно одређеног друштва. Употребом шематски поновљених мотива на сликама „**Crania Americana**“ (сл. 16), „**Арка**“ (сл. 49) и „**Белгијски бицикл**“ (сл. 36), или старијем цртежу „**How to Kill**“ (сл. 9), подражава се и једна од основних претпоставки сваког успешног капиталистичког друштва, које корен нужно има у јефтином, или чак бесплатном раду, а то је бесконачна, масовна, индустријска производња типских, стандардизованих, артикала. Она чини овај процес дехуманизујућим, наговештавајући квантификацију свега људског, па и самог живота.



⁷⁵ G. R. Swenson, „What Is Pop-Art? Answers from 8 Painters, Part I“, *Art News* 62, no. 7, 1963., стр. 26

⁷⁶ Lucy R. Lippard, нав. дело, стр. 97

(сл. 7) Енди Ворхол, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962, сериграфија, 209,6 cm x 144,8 cm, Whitney Museum of American Art, Њујорк, САД

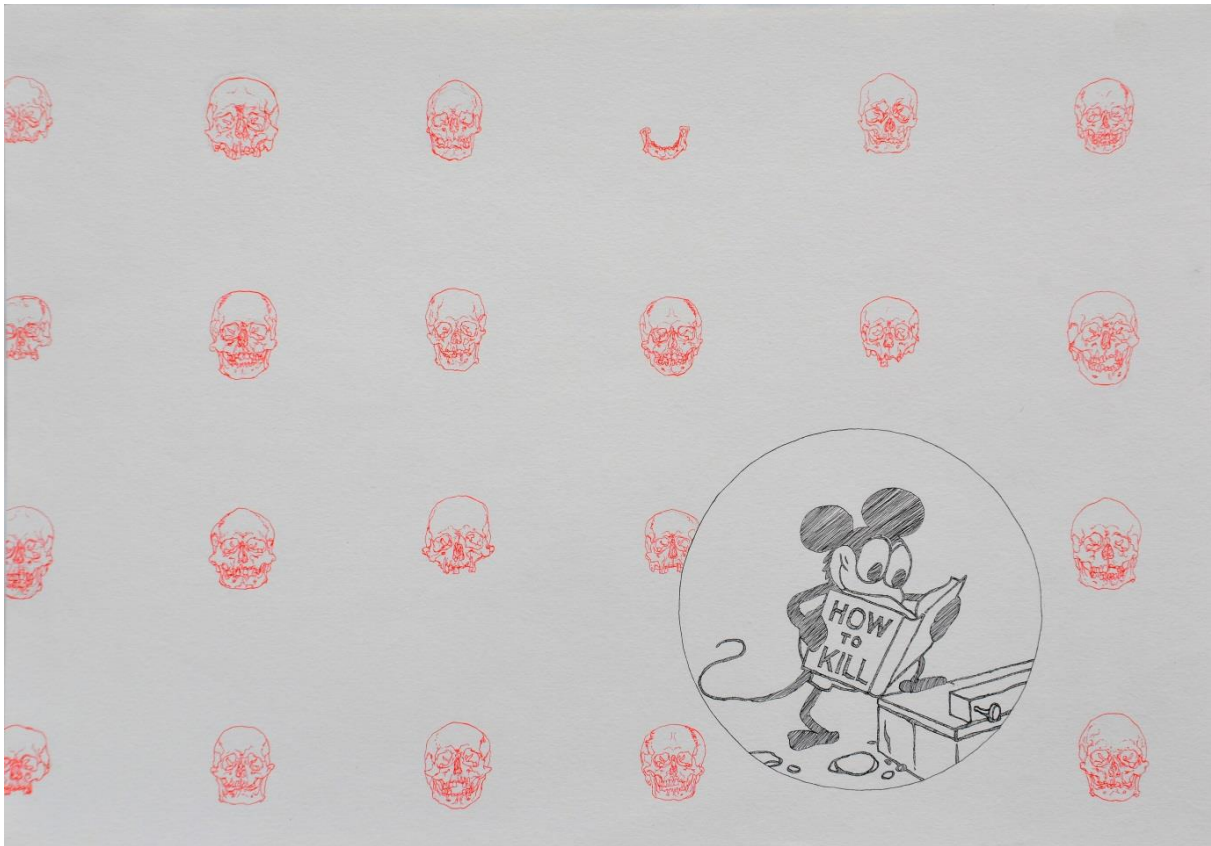
(сл. 8) Рој Лихтенштајн, *Look Mickey*, 1961, уље на платну, 121,9 cm x 175,3 cm, National Gallery of Art, Вашингтон, САД

Лихтенштајн на слици из 1961. године „Look Mickey“ (сл. 8) користи Микија Мауса као пример *par excellence* америчког цртаног филма.⁷⁷ На цртежу „How to Kill“ (сл. 9) приказан је управо Мики како чита приручник овог наслова, док је у оригиналном Дизнијевом цртаном филму из 1928. године „Plane Crazy“ писало: „How to Fly“. Раздраганом цртаном лику је супротстављена позадина са приказом разноликих људских лобања у правилном растеру. Није ли војна индустрија, неспорно, одувек била у улози замајца целокупног технолошког развоја (и настанак интернета се везује за истраживања које је од почетка финансирало Америчко министарство одбране⁷⁸)? Ни две деценије након овог цртаног филма ова индустрија је изнедрила атомску бомбу. Енола Геј (енгл. Enola Gay) је био авион који је носио *симпатичног* „Малишу“ (енгл. „Little Boy“), који је усмртио око 220 хиљада људи, 1945. године. Недуго затим и „Дебељко“ (енгл. „Fat Man“), прикладно назван по Черчилу, је на лицу места усмртио око 39 хиљада људи.⁷⁹

⁷⁷ Diane Waldman, *Roy Lichtenstein*, Editions du Chêne, Paris, 1971., стр. 8

⁷⁸ Ben Tarnoff, How the internet was invented, *The Guardian*, 15 Jul 2016, <https://www.theguardian.com/technology/2016/jul/15/how-the-internet-was-invented-1976-arpa-kahn-cerf>, приступљено 12. 5. 2018.

⁷⁹ ON THIS DAY, 1945: Atom bomb hits Nagasaki, *BBC Home*, 9 August 2008, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/august/9/newsid_3580000/3580143.stm, приступљено 2. 5. 2018.



(сл. 9) Стефан Тасић, *How to Kill*, 2015, туш и перо, 35 cm x 50 cm

Представа лобање је – благодаречи барокном наслеђу – данас неповратно усађена у свест савременог човека као симбол смрти и пролазности, па се и сваки њен приказ, нужно, надовезује на њега. Ворхол је, на пример, на серији сериграфија „Лобање“ (енгл. „Skulls“) из 1976. (сл. 10) – употребом живог колорита – овај мотив желео да учини гламурозним, што је крајње ироничан чин, будући да сама симболика лобање указује на површност гламура: усред живота ми смо, уједно, ништа мање и у смрти.⁸⁰ Ворхол није имао намеру да, на било који начин, покуша овом симболу да врати изворну снагу. Напротив, само га је осавременио, употребивши га као поп-објекат, чиме га је, уједно, учинио баналним и испражњеним од изворног значења.

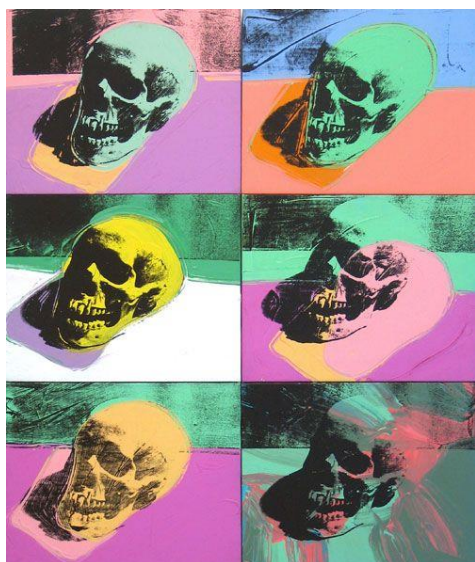
Насупрот Ворхолу, који је као „можда најбезличнији од свих поп-артиста“⁸¹, желео да „ради као машина“, Герхард Рихтер полази од поп-арта, али се крајње критички односи према његовом наслеђу. Иако фасциниран фотографијом и њеном масовном употребом

⁸⁰ Eric Shanes, нав. дело, стр. 159

⁸¹ Lucy R. Lippard, нав. дело, стр. 98

у медијима, на поп-арт реагује тако што га пародира и рециклира. Његов став потврђује и то да је, поред Сигмара Полкеа (нем. Sigmar Polke, 1941–2010) и галеристе Конрада Фишера Луега (нем. Konrad Fischer Lueg, 1939–1996), своје сликарство, настало као реакција на западни поп-арт, окарактерисао као „капиталистички реализам“.⁸²

Рихтер се својом серијом лобања опасно приближио кич-сликарству, али је свој рад одбранио и ову „опасност“ поништио јасним профилисањем својих мотива, које је потврдио великим бројем ових слика – преко двадесет пет слика „Свећа“ изведених за две године. За разлику од Ворхола, он приступа клишеизираном жанру *Vanitas* сликарства изнутра, са намером да га „реактивира“ као утилитарно средство. По сопственом сведочењу рад на њима га је уводио у контемплативно стање, будући сећања и у тишини га подсећајући на смрт (сл. 11).⁸³



(сл. 10) Енди Ворхол, *Skulls*, 1976, сериграфија преко акрила на платну, свака 38,1 cm x 48,3 cm

(сл. 11) Герхард Рихтер, *Лобања са свећом* (нем. *Schädel mit Kerze*), 1983, уље на платну, 100 cm x 150 cm, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design, Нирнберг, Немачка

⁸² Мишко Шуваковић, *Концептуална ...*, нав. дело, стр. 151

⁸³ Room 7 : Genre painting and early squeegee abstracts, *TATE*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/gerhard-richter-panorama/gerhard-richter-room-guide/gerhard-5>, приступљено 13. 5. 2018.

Уље на платну

Проблем, актуелан од настанка фотографије је: чему уопште мануелно произведена слика када „савремена техника репродуковања поништава традиционалне вредности културног наслеђа“?⁸⁴ Будући да сликарство захтева да у једном тренутку један или тек неколико посматрача учествује у њему, криза се јавила паралелно са потребом да се уметничко дело окрене маси. Њене назнаке јављају се у деветнаестом веку – релативно независно од појаве фотографије – са појавом симултаног посматрања слика од стране многобројне публике (биоскоп).⁸⁵

Валтер Бенјамин (нем. Walter Benjamin, 1892–1940) примећује да су људи, из различитих разлога, одувек копирали оно што су други правили: вежбе у уметности, практичне потребе за постојањем већег броја копија или лукративних побуда. Појава техничке репродукције, међутим, носи са собом потпуно нов квалитет. Појављивала се каткад у историји, са великим прескоцима, али уз стално повећавање учесталости њене употребе. Настанком фотографије рука је: “први пут у процесу репродуковања слике, била растерећена најважнијих уметничких обавеза, које су сад остале једино на оку које гледа кроз објектив“.⁸⁶ Лихтенштајан у свом раду као да се креће супротним смером када мануелно реинтерпретира – троши време на мануелну производњу – слика, чији је карактер потпуно супротан ономе што је касније описано као уље на платну. У питању су, најчешће, каишеви стрипова који се штампају у хиљадама примерака.

Оно што, по Шуваковићу, карактерише савремену уметност је: „*суштинска промена појавности и дејства* слике, и, затим сликарства у хибридном пољима медијских обрада, конструкција и симулација визуелности (чулности)...“.⁸⁷ Дилема је све израженија јер се начин деловања уметничког дела из корена мења – између осталог и потпуним реструктурирањем поља друштвености – које се у све већој мери измешта у виртуелни простор – интернет – односно, све више се остварује посредовањем друштвених мрежа. По Шуваковићу: „Полази се од уочавања суштинске промене

⁸⁴ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 107

⁸⁵ Валтер Бенјамин, Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у: *Изабрана дела 1*, Службени гласник, Београд, 2011., стр. 273

⁸⁶ Исто, стр. 248–249

⁸⁷ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 657

карактера људског рада, која се одиграва историјом и која утиче на преображаје, прекиде и догађаје врсте рада и модуса појавности дела у савременој уметности“.⁸⁸ Још је и Бенјамин тога увелико био свестан: „Током већих историјских раздобља, са целокупним начином живота људске заједнице, мења се и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се човеково чулно опажање организује – медијум, у којем се испуњава – није само природно него и историјски условљен“.⁸⁹ У постмодерном друштву позног капитализма долази до релативизације односа високе, елитне и масовне културе. Како је то Бенјамин наговестио, долази до промене поимања рада – стваралачко-производни рад заменио је техномедијско-посреднички и менаџерско-организациони рад у културалним, односно, уметничким праксама. Сликаство и скулптура од средине седамдесетих – након концептуалне уметности – више не прате логику праволинијског развоја уметничких стилова, индивидуалних поетика или појава (изама и артова).⁹⁰

Упутно је, у светлу претходно изнетог, дати, макар грубе, обресе друштвено-политичког контекста, или оквира, у коме се испољава дејство уметничког дела. То је добродошло како би се разумело значење које, унутар специфичног окружења, медијум „сам по себи“ носи, што је у случају „Сентименталне повести“ традиционална ликовна техника – уље на платну. И теме обрађене на сликама, реферишу се нужно – мање или више директно – на принципе унутрашњег устројства неолибералног друштвено-економског поретка. Без разумевања његових свепрожимајућих закона немогуће је позиционирати било које уметничко дело, јер је данас пракса стварања дела преиначена у праксу истраживања уметности, културе и друштва. Уметнички рад је преображен од феномена уметничког дела у концепт пројекта, а кустос добија статус иницијатора уметничких пројеката активног координатора, организатора и њиховог економског институционалног извођења. Долази до реструктурирања односа „уметник – критичар – изложбена публика“ у однос „кустос – уметност – медијска и фестивалска публика“.⁹¹

По Шуваковићу: „Неолиберална економска и политичка теорија, као и филозофија, немају посебне регистре теоретизације уметности, мада постоје суштински утицаји неолибералне организације глобалних друштвених поредака на карактер структурирања света уметности, извођења производње уметничких дела и размене

⁸⁸ Исто, стр. 657

⁸⁹ Валтер Бенјамин, нав. дело, стр. 252

⁹⁰ Исто, стр. 481–482

⁹¹ Исто, стр. 481

уметничких производа.... У позном капитализму и, затим, неолибералном глобализму касних 80их и 90их година 20. века, дошло је до суштинских промена стваралачког (поетичког), медијског (продукцијског), организационог (кустоског), комуникацијског (дистрибуцијског: излагачког, промотивног) и економског (финансијско-трговачког) карактера уметничких пракси и њених аутономија унутар културе и друштва.... Све је упоредно и могуће, са многобројним повратним спрегама унутар лабаво односећих светова уметности и културалних контекста. У питању је неуређено и непрегледно поље плуралних перформативних и медијских могућности и њихових умножавања... Нема разлике између уља на платну и екранске дигитално генерисане слике, односно, између усамљеничког рада на слици у атељеу и јавне масовне уметности спектакла. Уметност се указује као поље непрегледних могућности либералног умрежавања дистрибуционих кустоских и уметничких центара унутар првог, другог и трећег света. Непрегледност је *суштинско* својство уметности која се одиграва у времену неолибералне глобализације. Улазак у сликарство, излазак из сликарства. Напуштање уметности. Извођење културалних пракси. Разарање професије сликара и опсесивно призивање традиционалне улоге сликара занатлије-мануелца“.⁹²

Фотографија као предложак

Фотографије коришћене као предложак на сликама „Сентиметалне повести“ присвојене су као аутентични историјски документи или артефакти. Исликавање и цртање су личили на посао археолога који покушава оловком да „ухвати“ сваки детаљ новооткривеног артефакта или биолога који преводи титраву слику микроскопског препарата у цртеж новоткривеног микроорганизма. У том духу Удо Култерман (нем. Udo Kultermann, рођен 1927), немачки историчар уметности, разумева слике хиперреалиста описујући их као „археолошки налаз америчког града“.⁹³ Поврх свега, црно-беле фотографије – по себи – а насупротив онима у боји, сугеришу веродостојност документа. Са друге стране, њиховим копирањем се бит медијума фотографије

⁹² Исто, стр. 482

⁹³ Акиле Бонито Олива, Ђулио Карло Арбан, *Модерна ...: III*, нав. дело, стр. 79

поништава, тиме што се њен бесконачни, репродуктивни, потенцијал зауставља. Бенјамин наводи да: „И у најсавршенијем репродуковању изостаје једно: Овде и Сада уметничког дела – његово једнократно постојање на месту на коме се затиче“.⁹⁴ Уводи појам „ауре“ као негативну квалификацију репродукованог уметничког дела: „У раздобљу техничке репродуктивности уметничког дела пропада оно што је његова аура“.⁹⁵ На новонасталој слици (уље на платну) „аура“ уметничког дела, коју разара репродуктивност фотографије, поново се конституише сликарским поступком.

Шуваковић примећује да су савремена дела „ауратски центрирана/децентрирана“. Она производе „ауру“ и када је поништавају или расплињавају, односно, одлажу. Свако расплињавање је уједно и покретање њене одвојености од дела као завршеног и довршеног комада, чак у неким случајевима „аура“ је само „дело“ наспрам остављеног или поништеног комада. Комад је „скелет“ или „одскачна даска“, односно, брисани траг уметности, а „аура“ је интензитет близине/даљине унутар кретања у култури и друштву.⁹⁶

Грци су знали само за два поступка техничког репродуковања уметничког дела: одлив и отисак. Радови од бронзе, теракоте и новац су једини могли да буду проиведени у великом броју. Тек појавом дрвореза било је могуће поновити слику у графичкој уметности, а доста касније и писмо. Поред дрвореза, у средњем веку се јављају и бакрорез и бакропис. Почетком деветнаестог века откривена је литографија, која је омогућила непосредније преношење цртежа него што је то било могуће код претходних техника, те је могла да прати штампу у илустровању свакодневног живота. Неколико деценија касније, међутим, откривена је фотографија која је литографију бацила у заснак.⁹⁷ Недуго након настанка, њени квалитети се показују неодољивим многим уметницима, попут Манеа или Курбеа, који је, рецимо, сматрао да је сам рад сликара – мануфактура слике, а не само виђење нешто што не може да буде замењеном неким механичким поступком репродукције.⁹⁸ Фотографија је присвајана на начине који су одговарали различитим техничким потребама и намерама сликара. Док је

⁹⁴ Валтер Бенјамин, нав. дело, стр. 249

⁹⁵ Исто, стр. 251

⁹⁶ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 659

⁹⁷ Валтер Бенјамин, нав. дело, стр. 248

⁹⁸ Ђулио Карло Арган, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000 : I*, Clío, Београд, 2004., стр. 80

Делакроа фотографију користио како би кориговао несавршеност ока као физиолошког апарата, Дега је у њој видео средство да „сачува тренутак“. Касније се јављају и уметници који сликају у „фотографском стилу“ (академичари).⁹⁹ Уметници који су слике изводили у фотореалистичком маниру, копирали су сам медијум фотографије, потискујући значењску димензију одабраног мотива у други план. Они су нагласак стављали на неутралности „погледа“, по ком год предлошку да сликају.¹⁰⁰ Рихтер, напротив, у свом раду полази од самих мотива, (што је истоветно са приступом предлошцима током израде слика „Сентименталне повести“) – били они банални и прозаични или, напротив, морбидни и трауматични (сл. 12, 13) – када фотографију користи као педложак: „Знате ли шта је супер? Увидети да глупа, бесмислена ствар као што је копирање разгледнице може да доведе до слике. А потом слобода да се наслика шта год вам падне на памет. Јелени, авиони, краљеви, секретарице. Не морате ништа да измислите, можете да заборавите све што подразумевате под сликарством – боју, композицију, простор – и све друге ствари које сте претходно знали и промишљали. Ненадано, све то престаје да буде априорном нужношћу уметности“.¹⁰¹



(сл. 12) Герхард Рихтер, *Покојница* (нем. *Tote*), 1988, уље на платну, 62 cm x 67 cm

(сл. 13) фотографија Улрике Мајнхоф (нем. Ulrike Meinhof) у „Штерн“ магазину (нем. „Stern“ magazine), 1976

⁹⁹ Дејан Сретеновић, *Уметност присвајања*, Orion Art, Београд, 2013., стр. 143

¹⁰⁰ Edward Lucie-Smith, *Super Realism*, Phaidon – Oxford, New York, 1979., стр.

¹⁰¹ Цит. пр. Thomas Crow, *The rise of the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2004. стр. 97, наведено у: Дејан Сретеновић, нав. дело, стр. 143

Као најближи начин разумевања и интерпретирања фотографија – као предложака за слике „Сентименталне повести“ – показао се Рихтеров поступак. Његова тежња није, по Грегорију Беткоку (енгл. Gregory Battcock 1937–1980), „фетишизирано фотореалистично сликарство“¹⁰² или фотореализам, јер је, по Шуваковићу: „...само сликарство „мртво“, и ... у његовом *мртвилу* (непрозирности) нестаје и фотографски реализам“.¹⁰³ Рихтер је копирао, најчешће, аматерске фотографије, најпре црно-беле, а након тога их је замућивао размазујући четком свеже нанесену боју, чиме је желео да нагласи материјалност слике (сл. 12).¹⁰⁴ На овај начин се вратио материји – материјалности артефакта који производи уметник.

¹⁰² Мишко Шуваковић, *Концептуална ...*, нав. дело, стр. 155

¹⁰³ Исто, стр. 155–156

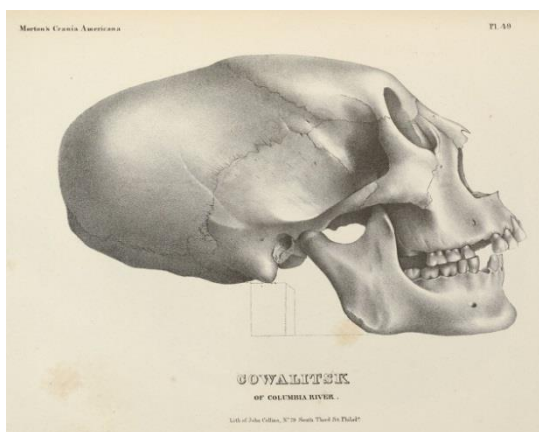
¹⁰⁴ Дејан Сретеновић, нав. дело, стр. 143

4. СЛИКЕ И ЦРТЕЖИ

„Crania Americana“

Идеја да телесне карактеристике, пре свега облик и запремина лобање, одређују карактеристике личности – ментални склоп, интелигенцију и карактер, била је основна премиса френологије као „науке“. Највећу популарност достигла је између 1910. и 1940. године. Премеравањем главе добијале су се – наоко неутралне – мере, које су служиле да би се исконструисао својеврстан профил индивидуе. Ови подаци, објективних вредности, заправо су – по себи – делатни, самим тим што се са „профилима“ личности аутоматски добија и моћ категоризације људи.

У делу Семјуела Џорџа Мортонa (енгл. Samuel George Morton) „Crania Americana“ документован је, у природној величини, серијом литографија, облик лобања Индијанаца (сл. 14, 15, 16, 29, 30). Будући да су они овде означени као људи мање вредности од белаца, нехуман однос према њима је, следствено, потпуно оправдан.



(сл. 14) Алфред М. Хофи (енгл. Alfred M. Hoffer), *Cowalitsk*, око 1825, литографија, 22,5 cm x 24,8 cm, табла из Мортонове *Crania Americana*-е

(сл. 15) Стефан Тасић, *Crania Americana*, 2015, уље на платну, детаљ: лобања из истоимене књиге преко/наспрам лица Макса Фактора

У Европи је ово дело најпре дочекано као велики допринос науци, да би касније сасвим пригодно послужило расним теоријама. Професор Андерс Адолф Ретциус (швед. Anders Adolph Retzius, 1796–1860) му 1847. пише из Стокхолма: „Учинили сте више за етнографију од било ког живог физиолога“ и изражава наду да ће Мортон наставити да унапређује ову науку од ванредног значаја.¹⁰⁵

Премеравања, готово идентична овом, спроведена су, између два светска рата, у Сједињеним Државама, зарад наизглед друкчијег циља: потребе за саображавањем идеалном телесном типу. Овај подухват поприма карикатуралне одлике у случају Макса Фактора (пољ. Maksymilian Faktorowicz, alias Max Factor) и његове готово менгеловске направе – „машине за калибрирање лепоте“ (енгл. „the beauty micrometer“ или „the beauty calibrator“), којом је мерио недостатке и прорачунавао козметичке „исправке“ које треба извршити на лицу (сл. 16, 30, 31). Козметичка компанија која носи његово име данас је једна од најпознатијих и најуспешнијих.

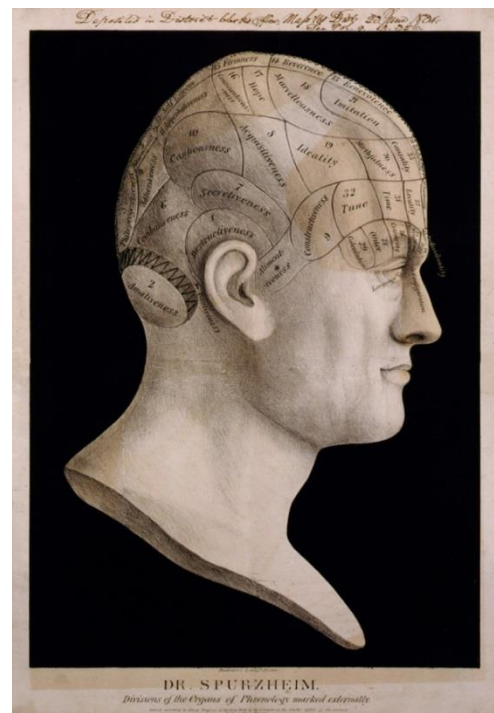
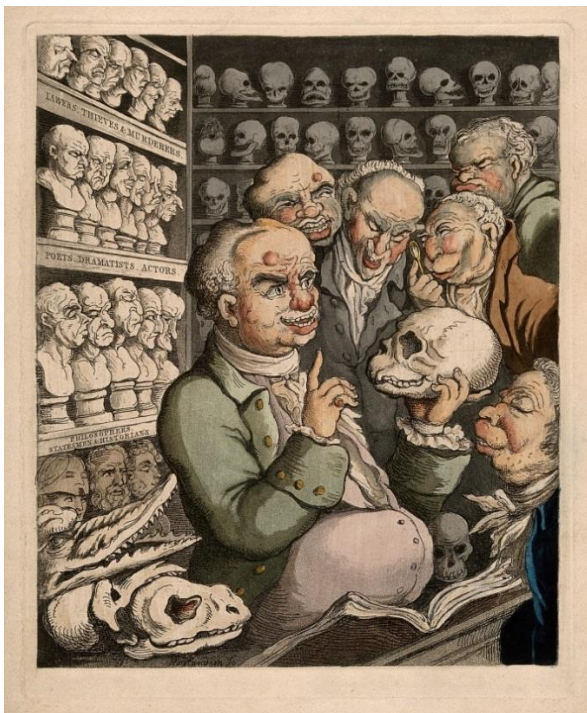
¹⁰⁵ „You have done more for Ethnography than any living physiologist“
- J. C. Nott, M.D., Geo. R. Gliddon, *Types of Mankind*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia – Trübner & Co., London, 1860., стр. xxxiii



(сл. 16) Стефан Тасић, *Crania Americana*, 2015, уље на платну, 180 cm x 150 cm

Глава као мера

Френологију, од ум (гр. φρήν) и логос (гр. λόγος), што се односи на знање, установио је 1796. године немачки физиолог Франц Јозеф Гал (нем. Franz Joseph Gall, 1758–1828) (сл. 17). Проучавајући анатомију људског мозга, предложио је теорију о локализацији церебралних (можданих) функција, полазећи од претпоставки да је: 1) мозак орган у коме је смештен ум; 2) ум целина састављена од тридесет седам независних способности, склоности и осећаја којим управља одговарајући орган, смештен у одређеној – меривој – регији мозга. Сваку од способности завео је у живописну рубрику као: савесност, самопоштовање, духовност, а навео је и оне негативног предзнака, попут деструктивности. Све заједно оне чине целину човековог интелектуалног, моралног и афективног карактера. Премеравање профила лобање може да открије величину, а тиме и моћ/снагу органа у тим регијама (сл. 20). Тиме што је тврдио да психолошке функције одговарају одређеним формацијама у мозгу, Гал је допринео томе да френологија прожме читав образовни систем и усадио је у корен социјалних теорија.¹⁰⁶

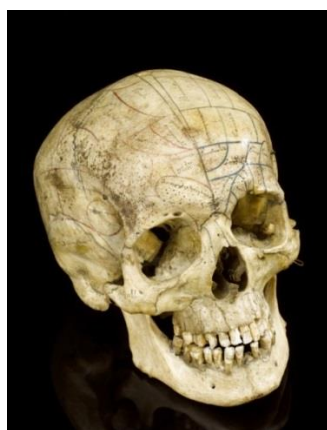


¹⁰⁶ Arthur Wrobel (Editor), *Pseudo-Science and Society in Nineteenth Century America*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky, 1987., стр. 123–124

(сл. 17) Томас Роуландсон (енгл. Thomas Rowlandson), *Франц Јозеф Гал води дискусију о френологији са петорицом колега, окружен лобањама и моделима глава из своје обимне колекције*, 1808, акварелисани бакропис и акватинта, 24,1 cm x 19,5 cm

(сл. 18) *Dr. Spurzheim – divisions of the organs of phrenology marked externally*, 1834, литографија, Pendleton's Lithography, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA, Вашингтон, САД

Јохан Гаспар Спарцхајм (нем. Johann Gaspar Spurzheim, 1776–1832) био је немачки лекар, који је велико интересовање показивао и за филозофију. Након што је 1800. године посетио једно Галово јавно предавање постао је његов асистент, а касније и партнер у продубљивању френолошке теорије. Иако је Гал видео у Спарцхајму свог наследника, они су се 1812. године разишли како би други почео да гради самосталну каријеру. Крстарио је Европом популаришући френологију, а највише успеха је имао у Енглеској и Француској. Повећавајући број „органа“ продубио је класификацију особина и хијерархијски их систематизовао (сл. 18, 20), а сматра се и творцем керамичких френолошких биста (сл. 19), са исцртаним регијама подељеним на способности (цртеж „Арапска биста“ (сл. 50))



(сл. 19) френолошка биста, PHRENOLOGY BY L. N. FOWLER, аутор: Lorenzo N. Fowler,

(сл. 20) људска лобања са исцртаном поделом на поља која одговарају специфичним способностима – једна половина је издељена по Спарцхајмовом систему, а друга по Галовом, XIX век, Европа, Science Museum / Wellcome Collection, Лондон, УК

(сл. 21) два симбола френологије: биста и шестар; аутор гипсане бисте: R. Wells, 1870, Њујорк, САД – произвођач шестара: IR (James Redpath or John Robb), 1825, Единбург, УК

Служиле су као учила, а поделе на глави илуструју уверење по коме је сваки део мозга одговоран за специфичну карактеристику – особину или способност. Ове бисте, или лобање са исцртаном поделом, ће, заједно са френолошким шестаром (енгл. phrenology caliper), за узимање мера главе, постати најкарактеристичнија ознака френологије (сл. 19, 20, 21), што је тема тањира „Френлогија“ (сл. 22).



(сл. 22) Стефан Тасић, *Френологија*, 2018, глазирани керамички тањир, пречник 25,2 cm

Једна од главних разлика између Гала и Спарцхајма била је у поимању феномена зла. Гал је, како је речено, одредио регије – попут оне одговорне за деструктивност – као иманентне човеку, док је други, негативно – зло, разумевао као дисбаланс у раду „органа“. Сматрао је да је могуће одређене способности, осећања и склоности свесно слабити или појачавати. Ово не само да је френологији дало психо-бихејвиоралну димензију, већ је овакво поимање остављало бесконачан простор за „поправљање“ и усавршавање. Као један од највећих заговорника Галове френологије, Спарцхајм је врло јасно открио биополитичку употребну вредност ове „науке“: „Све институције се морају саобразити људској природи; иначе неће бити постојане“. Не чуди, стога, да је Спарцхајм био човек који се није либио да Галову теорију користи како би недвосмислено правдао дискриминацију.

На овом месту је, чини се, проблем очигледан – до данас нису пронађени докази да такви органи у мозгу постоје. Читава конструкција ове „науке“ изграђена је на непостојаним темељима, па се, заправо, у тумачењима френолога отвара простор за читање доминантних друштвених уверења и вредности које се преламају управо у личности френолога, а не његовог „пацијента“.

Стивен Џеј Гулд (енг. Stephen Jay Gould, 1941–2002), амерички палеонтолог, еволуциони биолог и историчар науке, био је професор геологије и члан биолошког и одсека историје наука на Универзитету Харвард (Кембриџ, Масачусетс). Управо овим увидом читаоце уводи у свој чланак „Morton’s Ranking of Races by Cranial Capacity“: „Може се рећи да је несвесно манипулисање подацима у науци заправо правило“.¹⁰⁷ Чак и Мојси примећује: „Јасно је, дакле, да су чак и „објективни“ фактори, толико драги онима који се издају за присталице научног, позитивистичког приступа историји, у суштини дубоко субјективни.“¹⁰⁸

У овом светлу ни најмање не чуди да је Мортон, служећи се резултатима својих истраживања, био врло активан у одбрани робовласништва. Амерички египтолог, енглеског порекла, Џорџ Робинс Глидон (енг. George Robins Gliddon, 1809–1857) је у Мортоново име однео његову студију „Crania Aegyptiaca“ државном секретару Џону К.

¹⁰⁷ „Unconscious manipulation of data may be a scientific norm“
- Stephen Jay Gould, Morton’s Ranking of Races by Cranial Capacity, *Science, New series*, Vol. 200, No 4341 (May 5, 1978), pp. 503 – 509; published by American Association for the Advancement of Science, стр. 503

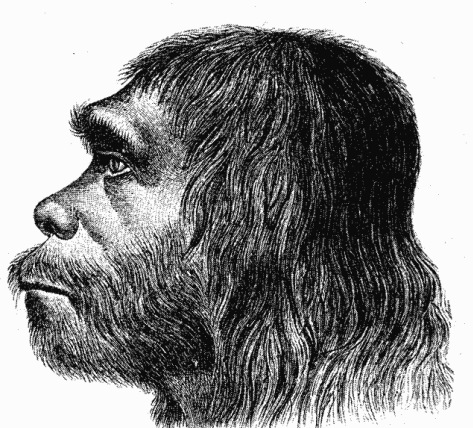
¹⁰⁸ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 39

Калхуну (енг. John C. Calhoun, 1782–1850), вероватно највећем заговорнику робовласништва у деценијама које су претходиле Америчком грађанском рату.¹⁰⁹

У данашњем разумевању начина на који је изграђена логичка конструкција френологије временски јаз у односу на деветнаести век не би требао да отупи оштрицу критичности. Спонтано се током менталног реконструисања одређеног историјског периода он интерпретира рудиментарнијим, односно мање комплексним, него што је заиста био. Као пример, довољно је погледати прве интерпретације изгледа неандерталаца (лат. Homo neanderthalensis), као засебног типа људи (први фосилни остаци откривени су 1829. године). Иако су, што је занимљиво у светлу расних теорија, имали већи мозак од модерног човека (лат. Homo sapiens), на почетку су реконструкције показивале тупаве, сирове, длакаве животиње, само са назнаком човечности. Стотинама хиљада година неандерталци су живели поред модерних људи, али су изумрли пре неких тридесет миленијума. Генетским истраживањима је, међутим, потврђено да су се наша два типа мешала, тако да није сваки њихов траг у потпуности нестао. Свенте Паабо (швед. Svante Pääbo), шведски биолог и један од твораца Палеогенетике, са Макс Планк универзитета за Еволуциону антропологију, изнео је 2010. године доказе да сви људи, не-афричког порекла, носе између једног и четири процента неандерталског ДНК.¹¹⁰ Одједанпут су савремене реконструкције потпуно истих фосилних остатака почеле неодољиво да подсећају на нас саме. Маље су нестале са тела, а поглед далеких рођака поново је заискрио дубинском хуманошћу (сл. 23, 24).

¹⁰⁹ Ladelle McWhorter, *Racism and sexual oppression in Anglo-America : a genealogy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2009., стр. 118

¹¹⁰ John Scales Avery, *Information Theory and Evolution*, World Scientific, Singapore, 2012., стр. 123



(сл. 23) реконструкција изгледа неандерталца из 1888. године

(сл. 24) пример савремене реконструкције изгледа неандерталца, америчког палео-уметника Џона Гоуша (енгл. John Gurche)

Треба се подсетити да френолошко учење није у своје време деловало ништа мање неуверљиво него што се то данас чини. Ово потврђује и Патрик Грим (енгл. Patrick Grim) када подсећа да су Галова теорија о мозгу и наука о карактеру, од када су се појавиле у Британији, сматране физиолошки, краниолошки и филозофски визионарске, али уједно и друштвено, морално и теолошки опасне.¹¹¹ Још пре него што су се грађани Америке упознали са френологијом, она је престала да буде поимана као искључиво медицинска наука. Пре је постала социјална наука, као живописни, шарени, пачворк научних религијских и моралистичких учења, који обећава практични апарат за описивање места човека у друштву и његове везе са природним законима.¹¹²

Овде је корисно направити дигресију, како би се макар неким алатом савремене науке одредио читав „френолошки“ дискурс. Треба назначити да метод којим се,

¹¹¹ Patrick Grim, Editor, *Philosophy of Science and the Occult*, State University of New York Press, 1982., стр. 133–134

¹¹² Arthur Wrobel, Editor, *Pseudo-Science and Society in Nineteenth Century America*, The University Press of Kentucky, Lexington – Kentucky, 1987., стр.124

унутар њега, гради систем „научних доказа“ о људима полази од квалификовања њихових физиолошких датости.

Појам параноја – супротно здравом разуму (гр. *παρά* – мимо; *νοῦς* – мишљење, разум) у почетку је имао шире значење, па је често изједначаван са душевном болешћу уопште, или лудилом. Данас се у психијатрији за параноике каже да им је ланац закључака потпуно беспрекоран – идеје су логички исконструисане и међусобно повезане у целовит систем. Ово је, додуше, тачно само ако се, намерно, сметне с ума да је прва карика у том ланцу погрешна. Уџбеничка дефиниција потврђује управо то: „Битна карактеристика параноидних суманутих идеја, у параноидним психотичним стањима, је у томе што у њима увек има „зрно истине“ и релативно су повезане са реалношћу“. ¹¹³ Слично томе: „...код параноје сумануте идеје нису бизарне и веома су систематизоване, често повезане са реалним збивањима; нема формалних поремећаја мишљења и пропадања личности“. ¹¹⁴ Ако се френологија гледа под тим светлом, не чуди да небулозни токови закључивања воде потпуно фантастичним тврдњама, попут оне француског анатома и зоолога Луиса Гратиолета (фр. Louis Pierre Gratiolet, 1815–1865). Он је понудио доказе да се током раста кости лобање, које су у почетку раздвојене, спајају у одређеном узрасту, „заробљавајући“ на овај начин мозак и ограничавајући му раст. Закључио је да разлика у величини мозга црнаца и белаца настаје јер срастање костију лобање дешава раније код првих! ¹¹⁵

Иако је идеја о биолошким типовима и њиховој хијерархији дуго присутна, начин класификовања и садржај који им се приписује мењао се временом. Током осамнаестог и раног деветнаестог века „расу“ је одређивала боја коже, тип косе, облик носа, али је у једначини све више величина лобање почињала да добија на значају. ¹¹⁶

Андерс Адолф Ретциус био је шведски професор анатомије који је, као полигениста, веровао да различите „расе“ имају потпуно другачије порекло – да су засебне врсте. Анализирајући облик лобања увео је меру кефалног (кранијалног или лобањског)

¹¹³ Славка Морић-Петровић (уред.), *Психијатрија – уџбеник за студенте медицине*, Медицинска књига, Београд – Загреб, 1987., стр. 307

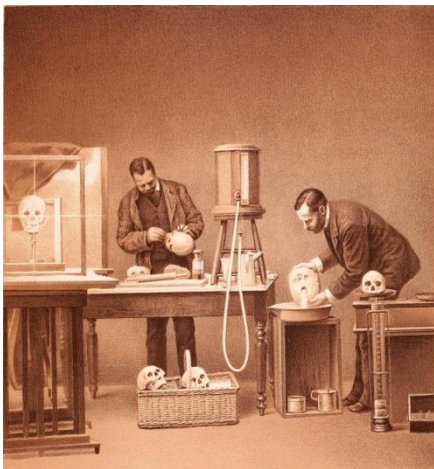
¹¹⁴ Душан Кеџмановић, проф. др (уред.), *Психијатрија, Медицинска књига*, Београд – Загреб, 1985., стр. 533

¹¹⁵ Robert Miles, Malcolm Brown, *Racism*, Routledge, London – New York, 2003., стр. 42

¹¹⁶ Исто, стр. 41

индекса који представља однос ширине и дубине лобање.¹¹⁷ На основу ових мерења поделио је облике лобања на два екстремна типа – долихокефални (од старогр. *δολιχός* – дуго, издужено, и *κεφαλή* – глава), и брахикефални (од старогр. *βραχύ* – кратко). Први има значајнију дубину, па лобања делује издужено, а лице уско; други, пак, има израженију ширину, па лобања делује кратко, а лице широко. Прелазни тип између ова два је мезокефални.

Један од Мортонових капиталних „доказа“ у прилог тврдњи о расној супериорности је онај да белци (кавказоиди) имају највећи мозак – око 1426 кубних центиметара, затим следе Индијанци, који су у средини са 1344 cm³, док црнци имају најмањи мозак са 1278 cm³ (сл. 26). Минуциозним премеравањем запремине лобање добијао је, чини се, необорив – нумерички исказан – доказ о величини мозга. Једна од његових метода било је мерење запремине оловне сачме, или семена слачице, којом је преходно испуњавао шупљину лобање, а која је одговарала запремини мозга. У неким случајевима је за мерење запремине коришћена и вода (сл. 25).



(сл. 25) J.S. Billings and Washington Matthews, *Ascertaining capacity of cranial cavity by means of water. Photograph No. 3. Emptying Skull, 1st Position. This picture also shows attendant removing putty from skull.* 1885, *Memoirs of the National Academy of Sciences*, vol. 3: 103-116, Вашингтон, САД

Према Галовом разумевању мозга као органа у коме је смештен ум, логично се намеће закључак да његова величина одговара коефицијенту интелигенције – што води до

¹¹⁷ Исто, стр. 41

„научне потврде“ да су неке расе природно супериорније од других. Амерички лекар и хирург Џосаја Кларк Нот (енгл. Josiah Clark Nott, 1804–1873) и Глидон су били први који су на основу Мортонове краниометрије претпоставили да постоји веза између запремине лобање и интелигенције.¹¹⁸

Мортон је, попут Ретциуса, био полигениста, те је с њим делио уверење да су расе радикално другачије, а да спољни фактори, попут климе, ни на који начин не утичу на разлике. Оне су иманентне непромењивим расама, неосетљивим на ове факторе. Мортон је, као отац научног расизма (енгл. „scientific racism“), тврдио да постоји пет хијерархијски организованих основних раса, које су засебно створене: 1) белци или кавказоиди – најинтелигентнија раса; 2) источни Азијати или Монголи – иако често домишљати и подобни за „култивисање“ ипак су степен испод белаца; 3) југоисточни Азијати; 4) Индијанци; 5) црнци или Етиопљани – најмање интелигентна раса (сл. 26).



(сл. 26) део Мортонове колекције из Пен музеја (енгл. Penn Museum – University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology), са видљивим ознакама које их деле на пет основних „раса“: 1) црнкиња (Американка), 2) белац (Американац), 3) „урођеник“ из Мексика, 4) Кинескиња, 5) Малајац; извор: National Geographic, фотографија: Роберт Кларк (енгл. Robert Clark)

Северноамерички Индијанци једноставно нису имали кранијални капацитет Европљана, што јасно објашњава њихову технолошку и организациону заосталост. Не

¹¹⁸ Исто, стр. 43

само то, већ они никада неће бити у стању да превазиђу своју заосталост, што је, наравно, аргументовао својим налазима.¹¹⁹ Велики борац против нацистичке Немачке, који је посвећено веровао у еугенику – Винстон Черчил, потврдиће управо то. Палестинској краљевској комисији (енгл. Palestine Royal Commission) 1937. године ће изјавити: „Ја, на пример, не прихватам да је неправда учињена америчким Црвеним Индијанцима или црном народу Аустралије. Не признајем да је њима било шта нажао учињено, просто због чињенице да је снажнија раса, супериорнија раса, сналажљивија раса, да се тако изразим, дошла и преузила њихово место“.¹²⁰

Овакав логички систем чини се толико здраворазумским да је век пре Мортонa, чак и Волтер, такође полигениста, тврдио да црнци, будући да су створени као засебна врста, не деле у потпуности заједничке хуманистичке вредности са белцима.¹²¹

Када се као идеал узима атинска демократија петог века, по правилу се заборавља да је она почивала на снази 80000 робова, што је три, до четири, роба по добростојећем домаћинству. Треба, међутим, признати да је директно поређење вредности и пракси савременог и античког света прилично незахвално. Са друге стране просветитељство је живи камен темељац савременог европског вредносног поретка, а Волтер је његов идеални стваралац. Као писац, историчар и филозоф борио се против сваког верског фанатизма, залагао за секуларну државу и заговарао слободу говора и вероисповести, што су све вредности које савремени човек осећа као своје. У којој мери је овакав расизам иманентан европској мисли потврђује овај британски просветитељски ум дајући, чак, прилично конфузне тврдње. Са једне стране упоређује црнце и људе друге боје коже са различитим биљкама, а са друге тврди да су то различите врсте људи, на исти начин на који постоје и разноврсни пси.¹²²

¹¹⁹ Ladelle McWhorter, *Racism and sexual oppression in Anglo-America : a genealogy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2009., стр. 118

¹²⁰ "I do not admit for instance, that a great wrong has been done to the Red Indians of America or the black people of Australia. I do not admit that a wrong has been done to these people by the fact that a stronger race, a higher-grade race, a more worldly wise race to put it that way, has come in and taken their place"

- Tom Heyden, The 10 greatest controversies of Winston Churchill's career, *BBC News Magazine*, 26 January 2015, <http://www.bbc.com/news/magazine-29701767>, приступљено 10. 5. 2018.

¹²¹ William B. Cohen, *The French Encounter with Africans : White Response to Blacks, 1530-1880*, Indiana University Press, Bloomington – Indiana, 2003., стр. 86

¹²² Исто, стр. 85

Иако је начин функционисања мозга и данас велика загонетка, ипак су уочене неке законитости. У потпуности је одбачена веза величине мозга са висином коефицијента интелигенције, или, иако она постоји, занемарљива је и не може се установити као правило. Познато је, штавише, да је величина мозга многих „генијалних“ историјских личности испод просека. Можда је најилустративнији пример, у прилог овој демистификацији, величина – иначе добро проученог – мозга Алберта Ајнштајна, која је значајно мања од просека – тежине је 1230 грама, наспрам просечних 1400 до 1500 грама.¹²³

Још један пример да под плаштом објективности доказа – и то коришћењем савременијег научног инструментаријума – може да лежи „интересом вођено“ закључивање је даљи Дарвинов рођак Френсис Галтон (енгл. Francis Galton, 1822–1911). Био је енглески антрополог, социолог, психолог, статистичар и, надам се, пионир еугенике. Први је употребљавао статистику како би проучавао разлике међу људима и наслеђивање интелигенције. У употребу је увео упитнике и анкете, помоћу којих је добијао податке о људским заједницама, који су му служили за генеалогшке и биографске радове и антропометријска истраживања. Осмислио је, што је било од немерљивог значаја за форензику, начин класификовања отисака прстију. И поред доследне потребе да примени научне методе на разноврсне феномене, упитан је, и то на чисто техничком нивоу, чак и његов поступак премеравања саме главе – њене спољашњости. Превидео је банални детаљ – величина главе не одражава нужно величину мозга, већ зависи и од других параметара, попут дебљине зида лобање или њеног облика.¹²⁴

Мортон је себе сматрао емпиристом, па не чуди да је његова колекција лобања била највећа те врсте у свету (сл. 26), све до Дарвина. До своје смрти сакупио је преко хиљаду примерака, од којих је најмање шест стотина било комплетно у мери потребној за анализу. Џорџ Робинс Глидон, који је био и вице-конзул Сједињених Држава у Каиру, обогатио је ову колекцију са готово стотину египатских лобања.¹²⁵ Поред

¹²³ Dennis Garlick, Ph.D., *Intelligence and the Brain : Solving the Mystery of Why People Differ in IQ and How a Child Can Be a Genius*, Aesop Press, Burbank – California, 2010., стр. 64

¹²⁴ Hans J. Eysenck, *A New Look Intelligence*, Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A) – London (U.K.), 2000., стр. 63

¹²⁵ Stephen Jay Gould, Morton's Ranking of Races by Cranial Capacity, *Science, New series*, Vol. 200, No 4341 (May 5, 1978), pp. 503 – 509; published by American Association for the Advancement of Science

„Crania Americana-e“ (издате 1839. године) Мортон је, имао прилику и њих да простудира, па је уприличио и друго, не тако познато дело – „Crania Aegyptiaca“ (издата 1844. године).

Пишући „Мемоаре Самјуела Џорџа Мортона“ у оквиру „Types of Mankind“, Нота и Глидона, Хенри Патерсон (енгл. Henry S. Patterson) описује његов кабинет као „собу лобања“.¹²⁶ Наводи како Мортон у кабинету не категоризује ниједну лобању, осим ако није апсолутно сигуран у свој суд (сл. 26). Свако премеравање је ригидно и екстремно. Ако, ипак, читалац посумња у Мортон, Патерсон нас још једном подсећа, и додатно подвлачи, да је свако мерење извршено више пута. Ако би се, којим случајем, јавила несигурност, Мортон би лобању недељама држао у кабинету, како би му у била при руци, на располагању. У сваком тренутку доколице контемплирао би над њом. Посматрајући је са свих страна примећивао је свако, и најмање, испупчење или удубљење, или дужину и дубину усека за мишиће и лигаменте. Замишљајући мека ткива преко коштане подлоге успевао је да реконструише изглед лица, као да има живу особу пред собом. Хитрим оком запажао је оно за шта другима било потребно мукотрпно студирање.¹²⁷

Оно што је овде најзанимљивије је то што се, након непристрасне интерпретације података о запремини мозга – из колекције лобања које је сâм Мортон прикупио – добија податак да је она, заправо, код свих „раса“ уједначена!¹²⁸

Један од драгоцених доприноса оспоравању ваљаности френолошких претпоставки био је онај аустријског анатома, и професора бечког и прашког универзитета, Јозефа Хертла (нем. Joseph Hyrtl, 1810–1894). Он је сакупио велики број лобања – највише из Источне Европе – уз помоћ којих је доказивао да су варијације њене форме, и то међу припадницима исте „расе“ – белцима, толике да је корелацију са било којом особиним немогуће наћи. Због ових тврдњи је изгубио посао професора у Бечу, те је био принуђен да прода своју колекцију од сто тридесет и девет лобања (енгл. Hyrtl Skull Collection). Њу је прибавио филаделфијски Музеј историје медицине Мутер (енгл. The Mütter Museum), 1874. године.¹²⁹ Већина лобања је припадала погубљеним криминалцима и самоубицама, па је, будући да породице нису имале право да их

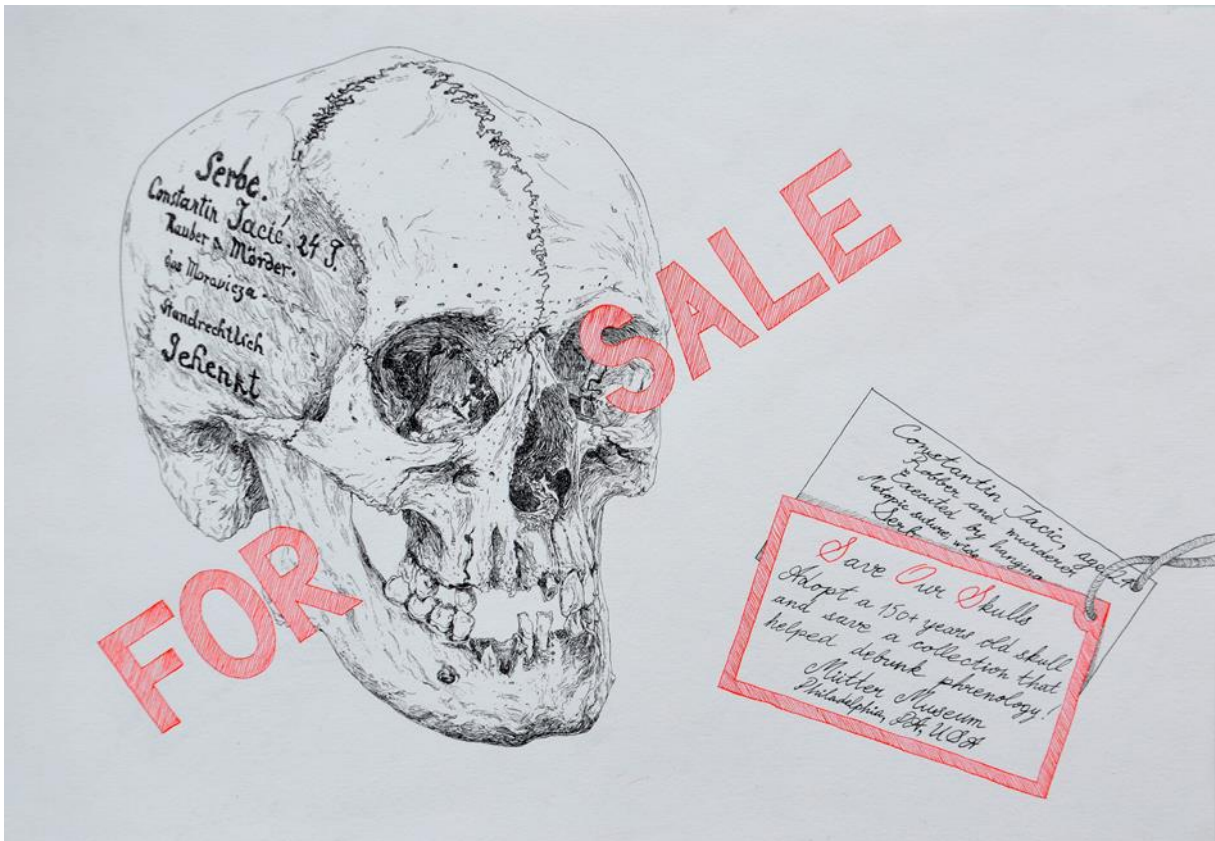
¹²⁶ „a place of skulls“

¹²⁷ J. C. Nott, M.D., Geo. R. Gliddon, нав. дело, стр. xxxviii

¹²⁸ Stephen Jay Gould, нав. дело

¹²⁹ The Mütter Museum – Hyrtl Skull Collection, <http://muttermuseum.org/exhibitions/hyrtl-skull-collection/>, приступљено 2. 6. 2018.

упокоје, до њих било најлакше доћи. Једна од ових лобања, на којима су јасно назначени подаци о личности – што је требало да учини очигледним да не постоји веза између форме и „садржаја“ – приказана је на старијем цртежу „*Serbe. Constantin Jacić. 24 J. Rauber & Mörder*“ (сл. 27).



(сл. 27) Стефан Тасић, *Serbe. Constantin Jacić. 24 J. Rauber & Mörder*, 2015, туш и перо, 35 cm x 50 cm

Категоризација и описивање законитости по којима се разликују главне „расе“ су се временом усложњавали, па се већ крајем деветнаестог века прешло на поље подтипова. На тлу Британије класификација је, рецимо, вршена према типу лобање, боје косе и очију, а ако се посматра цела Европа има више класификација. Најчешћа је подела на: тевтонски или нордијски, медитерански и алпски подтип беле „расе“. Као инфериорни подтипови искристалисала су се два: ирски и јеврејски. Овакво разумевање подтипова беле „расе“, неких, педесетак година касније, увешће Европљане у најмрачније ходнике људске историје. Ханс Гинтер (нем. Hans Günther, 1891–1968) писац, лекар и еугениста у Вајмарској Немачкој и Трећем рајху одредио је нордијски

подтип или чак „расу“ као, наравно, биолошки најсупериорнију. Она је специјално креативна, жељна освајања, ванредно способна за војну науку и, притом, нарочито несклона криминалу. Овде се јавља стрепња за будућност Европе – шта ако се истроши крв нордијске расе!? Судбоносно је изјавио да нам се намеће питање да ли имамо довољно храбрости да будућим генерацијама оставимо еугенички „очишћен“ свет.¹³⁰ Антипод је установљен – нордијска раса наспрам Јевреја, а последице ове „одважности“ да се управља судбином милиона људи и данас измичу моћи поимања.

Грешка у разумевању „раса“ као одвојених врста људи почела је да се открива већ са Дарвиновим радом. Расне теорије су се, међутим, показале изузетно жилавим преобразивши се тако што је разлика између раса само преформулисана у разлику у степену еволуције.¹³¹ Ни у једном тренутку није довођена у питање ваљаност основне премисе – постојање фундаменталне разлике међу људима.

Max Factor

Максимилијан Факторович (1872–1938) је рођен у Лођу, у Пољској, а славу је стекао као емигрант у Сједињене државе. Сматра се оцем савремене козметике и „мејк-апа“ – одговоран је за промену начина на који су жене користиле козметичке препарате, пре свега у Америци – Холивуду, а након тога и остатку света.

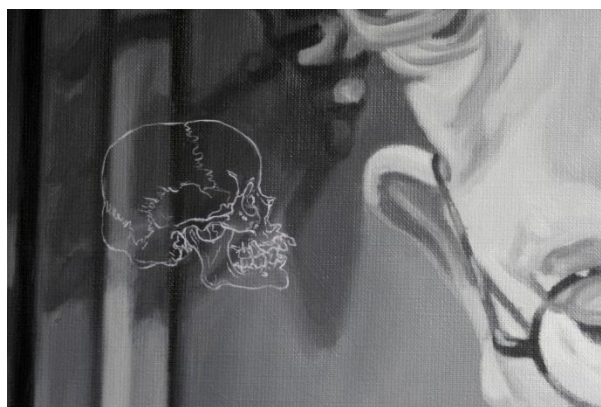
Са свега осам година шегртовао је код оца за зубара/апотекара, а са девет за власуљара и козметичара. У руској војсци је, против своје воље – користећи своја фармацеутска знања – припремао креме боје коже, које су служиле за прекривање рана и ожиљака погинулих војника. Након отпуста из војске отворио је радњу у Рјазању, у близини Москве, у којој продавао ручно прављене руже, креме, парфеме и перике. Према сопственим сећањима, његову шминку је носила једна театарска трупа која је наступала пред царем и његовом породицом, што је довело до његовог постављења за званичног козметичара царске породице и Руске опере. У страху од нарастајућег антисемитизма

¹³⁰ Robert Miles, нав. дело, стр. 42–43

¹³¹ Исто, стр. 43

сели се 1904. године са породицом у Америку, а 1908. године се настањује у Лос Анђелесу, са намером да производи перике и шминку потребну филмској индустрији. Његова позоришна шминка, у фино градираним нијансама (сл. 28), постала је изузетно популарна. Будући да није пуцала, била је значајно квалитетнија од до тада коришћених врста. Захваљујући својој вештини је брзо постао познат, јер је, шминкајући глумице успевао чак и да превазиђе очекивани беспрекорни изглед филмске звезде. На слици *Crania Americana* приказана је америчка глумица Маржори Рејнолдс (енгл. Marjorie Reynolds, 1917–1997), којој Фактор „узима мере“ 1934. године (сл. 16, 30). Творац је многих иновација, попут шминке отпорне на воду или вештачких трепавица, а његови козметички препарати су након наношења били значајно трајнији од претходних. Тврдио је да је најбоља шминка она за коју нико не зна да је имате.¹³²

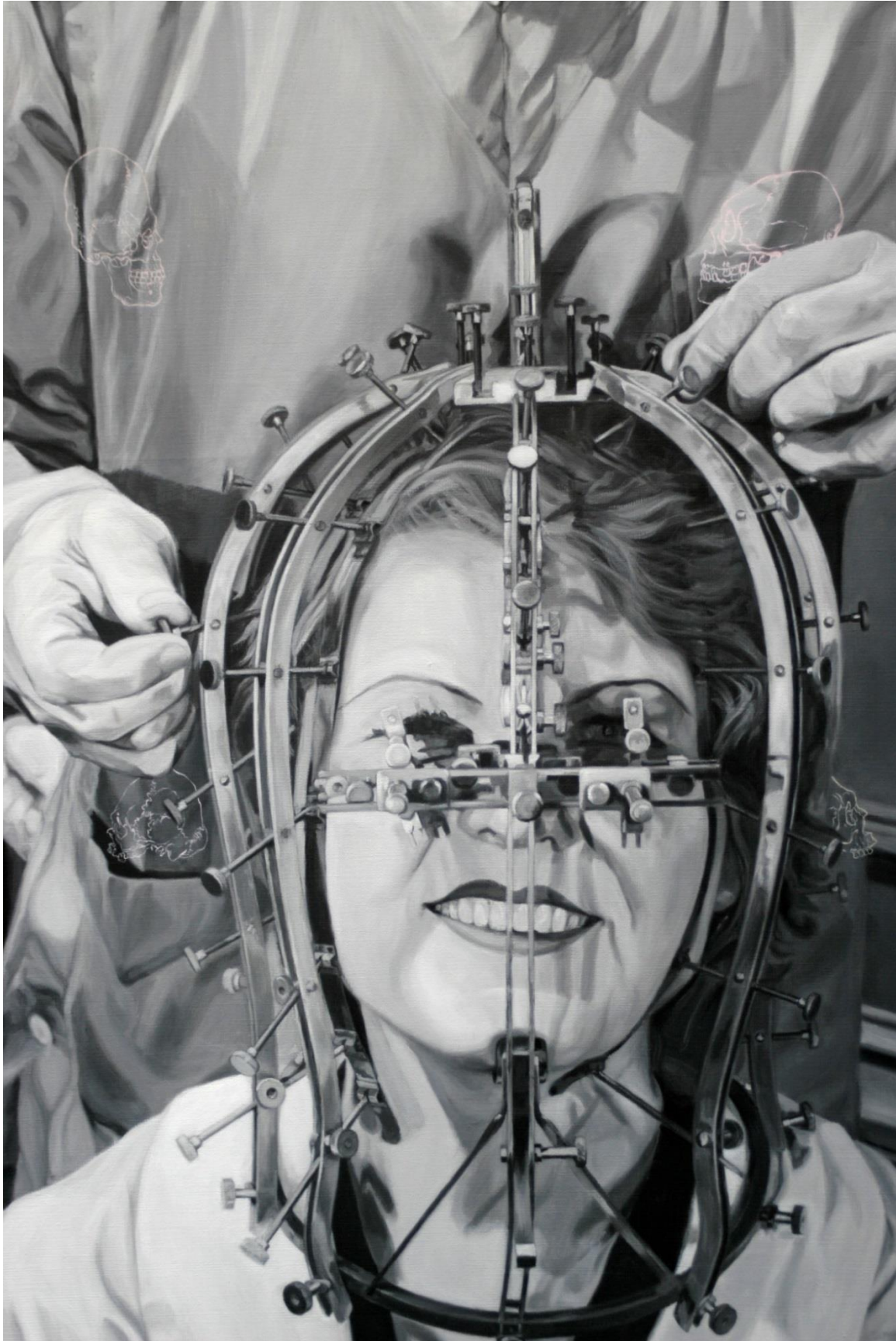
На слици *Crania Americana* лобање су исцртане умекшаним, просветљеним, тоновима – са доста беле (розе, розе-љубичаста, љубичаста, жута, окер-жута, оксид гвожђа, цинобер, зелена земља, и сличне), који опонашају скалу обојености Факторове шминке. Ове „нежне“ боје су употребљене са намером да – подцртавањем контраста са расистичким карактером цртежа индијанских лобања који творе – укажу на „нормализацију“ овог дискурса (сл. 15, 16, 28, 29, 30).



(сл. 28) Макс Фактор са Реј Цад (енгл. Ray Judd) прегледа кармине широке скале обојености, 1932; извор: Keystone/Getty Images

(сл. 29) Стефан Тасић, *Crania Americana*, 2015, уље на платну, детаљ: једна од лобања из истоимене књиге наспрам лика Макса Фактора

¹³² Peter J. Holliday, *American Arcadia : California and the Classical Tradition*, Oxford University Press, New York, 2016., стр. 334



(сл. 30) Стефан Тасић, *Crania Americana*, 2015, уље на платну, детаљ: „калибратор лепоте“ и индијанске лобање у меким тоновима

Иста мера, други разлог

Идентична пракса читања, разумевања и интерпретирања анатомско-естетских датости људи, пре свега морфологије главе и лица, бива употребљена у два друштва – декларативно супротстављених вредности – али у потпуно другу сврху.

Немачки еугеничар Роберт Бургер-Вилинген (нем. Robert Burger-Villingen) професор на Хумболтовом универзитету у Берлину (нем. Humboldt-Universität zu Berlin), творац је „пластометра“ („Plastometer“) – справе која је коришћена у Немачком рајху за утврђивање расних одлика (сл. 31). У антикапиталистичком (макар против капитализма слободног тржишта) рајху ова пракса води формулисању расних закона, који ће свој морбидни врхунац доживети 20. јануара 1942. године на Ванзејској конференцији (нем. Wannseekonferenz), којој је председавао Рајнхард Хајдрих (нем. Reinhard Heydrich, 1904–1942), а на којој се расправљало о „коначном решењу јеврејског питања“. Само неколико месеци касније у Аушвицу и Треблинки су у употребу уведене прве гасне коморе.

Са друге стране, у Сједињеним Државама, илузија „научности“ калибратора лепоте у функцији је комерцијалне експлоатације таштине (сл. 30, 32). Макс Фактор посредује – са својим справама и козметичким производима – између трошног, несавршеног тела/лица и онога шта би оно „требало да буде“, где се профит јавља као нуспродукт.

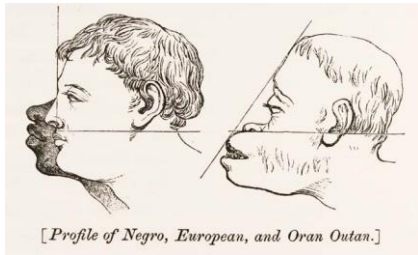
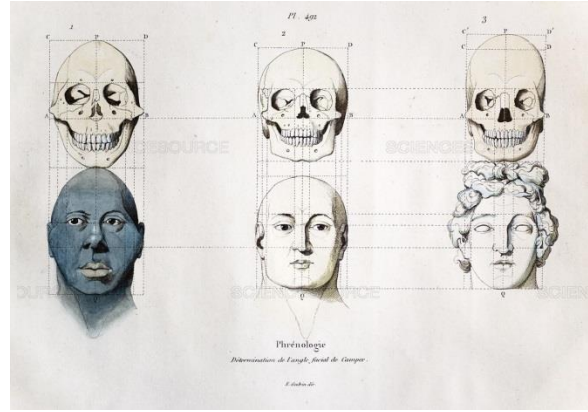
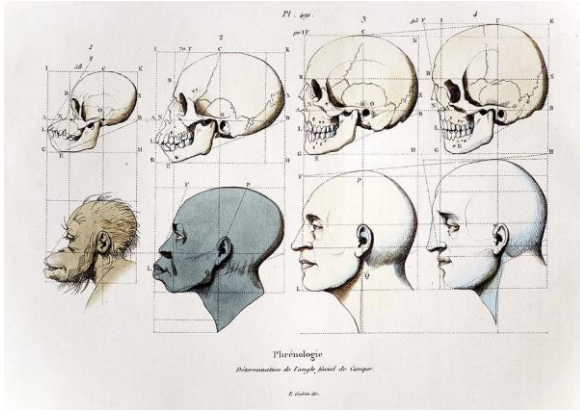


(сл. 31) Макс Фактор са „калибратором лепоте“ – узимање мера ради „уподобљавања“ естетских вредности лица идеалу, 1933; извор: General Photographic Agency/Hulton Archive/Getty Images

(сл. 32) Роберт Бургер-Вилинген са „пластометром“ – одређивање расних одлика, 1930, Берлин, Немачки рајх

Идеја да постоји идеалан тип лепоте или идеалне пропорције тела, универзалних вредности – изван друштвеног и културолошког контекста – своје корене има у класицистичком читању античке грчке уметности. Једна од општепознатих теза античких филозофа је она софисте Протагоре, по којој је „човек мера свих ствари“. Овом сентенцом, која се може тумачити и са етичког и са епистемолошког становишта, на језгровит начин је одређена основна претпоставка класичне архитектуре и скулптуре. Она ће постати идеал који ће препознати ренесансни уметници и који ће неповратно одредити читаву уметност Новог века. И данас у естетској хирургији пластични хирурзи користе извешан однос мера, које тумаче као „грчки“, када уподобљују постојеће фацијалне карактеристике пацијената „иделним“. Протагорина теза је нашла отеловљење у Поликлетовом Дорифору (Копљоноша). Код ове фигуре у контрапосту све је у складу комплементарних супротности – лева рука која држи копље је у равнотежи са десном, активном, ногом. Филозофски и естетски идеали о хармонији, симетрији, као и принцип тачности – акривије (грч. ακριβεια), су језгровито уписани у ову скулптуру, што је све допринело да он постане канон или мера – идеал класичне лепоте. Он потврђује и етички идеал античких Грка, принцип калокагатије (старогр. καλὸς κἀγαθός), по коме је оно што је добро лепо, а оно што је лепо мора бити добро – моралано лепо и добро.

Један од изобличених одјека становишта по коме је „грчки тип главе“ идеалних естетских вредности провлачи се кроз књигу „Types of Mankind“, Нота и Глидона, добијајући, на овом месту, „утилитарну вредност“. Они га „научно“ потврђују мерењем фацијалног угла (сл. 33 – 35), који је користио холандски анатом Петрус Кампер (хол. Petrus Camper, 1722–1789), установљујући га као својеврсну меру или канон, али овај пут, за одређивање расних одлика. Фацијални угао творе – на пројекцији профила људске главе – тангента на чеоно испупчење и најистуренији део горње вилице, коју сече – негде између горње усне и носа – линија која пролази кроз ушни канал и носнице. Иако Петрус сам није извлачио закључке из својих мерења, поборници супремације у овој методи су видели „научни доказ“ у прилог својим уверењима. Роберт Нокс (енгл. Rober Кнох, 1793–1862) је упоређивао у својој књизи „Races of Men“ овај угао код црнца, Европљанина и орангутана. Готово да не чуди да је приказани фацијални угао код црнца представљен као ближи оном код орангутана него код идеализованог лика Европљанина (сл. 35).



(сл. 33) Е. Герен (фр. E. Guérin), *Détermination de l'angle facial de Camper* – мерење фаџијалног угла по Петрусу Камперу, око 1810, акварелисани бакрорез, 18,3 cm x 27,9 mm

(сл. 34) Е. Герен (фр. E. Guérin), *Détermination de l'angle facial de Camper* – мерење фаџијалног угла по Петрусу Камперу, око 1810, акварелисани бакрорез, 18,3 cm x 27,9 mm

(сл. 35) *Profile of Negro, European, and Oran Outan*, из: Роберт Нокс, „The Races of Men“, 1850, Филадельфија, САД

„Белгијски бицикл“

Дозволите ми да са вама поделим своје мишљење о вожњи бицикла. Мислим да је више допринела еманципацији жена од било чега другог на свету. Она јој даје осећај слободе и самосталности. Сваки пут када угледам жену на бициклу ја задовољна застанем ... слика слободне, неспутане женствености.

Сузан Б. Ентони¹³³

Године 1889. основана је једна од првих мултинационалних компанија: „Данлоп гума“ (енгл. „Dunlop Rubber“), са идејом да од природног каучука производи – у том тренутку изванредно популаран и тражен производ – гуму на надувавање, намењену бициклу, нараву коју је нешто раније изумео управо Џон Бојд Данлоп (енгл. John Boyd Dunlop, 1840–1921). Будући да су гуме до тада биле пуне, а вожња изразито непријатна, ова иновација утире пут првом златном добу бициклизма, стварајући праву малу револуцију у покретљивости. Бицикли исцртани у растеру, бледо жутом бојом, су из прве половине двадесетог века, и сваки је унапређен Данлоповом пнеуматском гумом (сл. 36, 37, 38). У Европи и Северној Америци бицикл постаје симбол ослобођења – нарочито међу припадницима покрета за женску равноправност: по први пут већини постаје приступачно возило које омогућава релативно брз, и – што је још битније – самосталан превоз. Благодарећи све већој потреби за каучуком, белгијски краљ Леополд II, почетком 1890-их, у намери да подстакне што ефикаснију производњу овог либертаријанског ресурса, мотивише становнике Слободне Државе Конго – иначе свог приватног власништва – уз помоћ приватне војске – мучењем, сакаћењем (најчешће одсецањем шака) или убиствима (некада и читавих породица). Процењује се да је његова „цивилизаторска мисија“ (фр. mission civilisatrice) имала за поселедицу смрт десет милиона људи.

¹³³ ”Let me tell you what I think of bicycling. I think it has done more to emancipate women than anything else in the world. It gives women a feeling of freedom and self-reliance. I stand and rejoice every time I see a woman ride by on wheel ... the picture of free, untrammled womanhood“.

Susan B. Anthony

- цитирано у: John Pucher, Ralph Buehler (Eds.), *City Cycling*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, 2012., стр. 214



(сл. 36) Стефан Тасић, *Белгијски бицикл*, 2018, уље на платну, 180 cm x 150 cm

Капиталистичка утопија

Њихов разговор, међутим био је разговор грозних гусара: био је дрзак без чврстине, похлепан без одважности и окрутан без храбрости... Они су чезнули за тим да чупају благо из утробе земље, с моралним циљем ништа већим од оног који имају провалници када обијају сеф.

Џозеф Конрад ¹³⁴

Леополд II од Белгије (фр. Léopold Louis Philippe Marie Victor, хол. Leopold Lodewijk Filips Maria Victor, 1835–1909) владао је као краљ од 1865. године, па све до своје смрти. Најпознатији је по бруталној експлоатацији Слободне Државе Конго, коју је основао у своју корист – као приватни пословни подухват. Био је, уједно, и њен једини власник.

Леополд је годинама покушавао да на међународном плану издејствује право да управља неком од колонија у Азији или Африци. Белгијском амбасадору у Мадриду је 1866. године наложио да покуша да, од краљице Изабеле II од Шпаније, издејствује да му уступи територију Филипина. Након смене амбасадора, који – знајући да је ово узалудан захтев, није учинио ништа – Леополд је покушао са другим, који, такође није био успешан. У више наврата, покушавајући на свакакве начине да се домогне ових острва, био је неуспешан, па је своје амбиције преусмерио на Африку. Након више покушаја, не одустајући, основао је 1876. године прву Афричку међународну асоцијацију (фр. Association Internationale Africaine), коју је представио као научну и филантропску организацију, док је она, заправо, била приватни холдинг. Под покровитељством ове компаније ангажовао је 1878. године Хенрија Мортон Стенлија (енгл. Henry Morton Stanley, 1841–1904), америчког истраживача и новинара, како би му проучавањем басена (слива) реке Конго, помогао да на овој територији успостави своју колонију.

Алтруистички параван ове асоцијације омогућио је Леополду да на Берлинском конгресу, одржаном у периоду између 1885. и 1886. године – након интензивне

¹³⁴ Џозеф Конрад, *Срце таме*, Stylos, Нови Сад, 2002., стр. 68

закулисне дипломатије – издејствује од 14 европских држава и САД-а дозволу да већи део територије, на коју је Стенли ставио шапу, уприличи као приватну империју циничног назива – Слободна Држава Конго. Услов – да на овој територији 76 пута већој од Белгије – унапреди животне услове тамошњих становника, од самог почетка он је потпуно пренебрегао. Са друге стране, не часећи ни часа, у периоду од 1885. до 1890. године, потрошио је огромна средства како би протерао арапске робовласнике и тиме успоставио потпуну контролу овог простора. Слоновача, разноврсни минерали и, изнад свега – каучук, били су готово неисцрпан извор богатства. До 1890. године главница зараде долазила је од слоноваче, да би, касније, она била преоријентисана на каучук. Локално становништво је било приморавано на присилни рад, како би скупљало и прерађивало каучук. Формирана је својеврсна приватна плаћеничка војна формација или жандармерија (фр. „Force Publique“), која је имала одобрење да користи, дословно, сва расположива средства и мере, како би се учинковитост производње на овој територији подигла на највиши могући ниво. Васпитно су примењивани: робовски рад, шибање, масовно сакаћење и за најмање преступе, расељавање читавих региона ради култивисања обрадивог земљишта. Убијени су или осакаћени милиони, рачунајући и децу.

Све ово било је могуће јер Белгијанци нису превише пажње поклањали ројалистичким пословима. Леополд је, са друге стране, резоновао да може – уколико се парламент покаже незаинтересованим за ова питања – да се послужи аргументом у који је страствено веровао – да држава не може да буде велика уколико не функционише као империја. У целој тој једначини није видео као контрадикторан лични интерес за гомилањем богатства.¹³⁵

Леополд се показао као изузетно умешан „маркетиншки менаџер“, будући да је веома дуго успевао да пред међународном јавношћу прикрије праву природу својих хтења и карактер ангажовања у Слободној Држави Конго. Његове апологете, што у Белгији, што у иностранству, неуморно су га браниле, безрезервно улепшавајући слику о овој држави. Добро су познати њихови аргументи да је колонијализам донео небројене добробити: потискивање арапске трговине робљем, спречавање шверца алкохола,

¹³⁵ John A. Tully, *The Devil's Milk : A Social Study of Rubber*, Monthly Review Press, New York, 2011., стр. 103

правни систем, покретање јавних радова, постављање телеграфа, изградња железничке мреже, лука, речни пароброди, телефонска мрежа, као и мрежа одморишта (у природи).¹³⁶

Међународна јавност полако је почињала да показује интерес за дешавања у Конгу након извештаја Едмунда Морела (енгл. Edmund Dene Morel, 1873–1924), енглеског новинара, политичара и пацифисте. Оно што је, међутим, ујединило међународну јавност против Леополда био је истражитељски рад британског дипломате Роџера Кејсмента (енгл. Roger David Casement, 1864–1916)¹³⁷. Међу Леополдовим критичарима истицали су се Сер Артур Конан Дојл, Марк Твен и Џозеф Конрад (енгл. Joseph Conrad, пољ. Józef Teodor Konrad Korzeniowski, 1857–1924) са својим романом „Срце Таме“.

Иако је 1908. године држава Белгија од свог монарха откупила ову територију и ставила је под своју колонијалну управу, сада као Белгијски Конго – па су најгори елементи његове управе полако бледели – јако мало је заиста учињено за саме Конгоанце. Данашња Демократска Република Конго самосталност од Белгије добила је 1960. године и то у границама изрезаним за Леополда још на Берлинском конгресу.¹³⁸

Парадигматски пример европског колонијализма је управо Конго, у коме је он досегао свој дијаболични врхунац. Леополдов највећи злочин био је убиство и пљачка ове земље, које је његове творце означило као малигне покровитеље „Црног континента“.¹³⁹ Зависно од начина и методе рачунања, савремене процене варирају, крећући се између једног и петнаест милиона изгубљених људских живота (консензус је десет милиона), као последица експлоатације ове земље. Известан број историчара оспорава ове цифре, будући да нема валидних записника, а разлог за то је, између осталог, и то што је само 175 административних агената (енгл. administrative agents) било задужено за експлоатацију каучука. Изванредно велика смртност била је последица, како малих богиња, тако и афричке трипанозомијазе или болести спавања (новолат. trypanosomiasis), коју изазива цеце мува. По Едмунду Морелу, Кејсментова процена је да је број становника опао за скоро три милиона, али је ову цифру сматрао

¹³⁶ Исто, стр. 117

¹³⁷ Био је, иначе, ирски националиста, који је обешен као завереник током Ускршњег устанка

¹³⁸ Samuel Totten, Paul R. Bartrop, *Dictionary of Genocide*, Greenwood Press, Westport – Connecticut, 2008., стр. 258

¹³⁹ John A. Tully, нав. дело, стр. 101

преувеличаном, па је изнео рачуницу да је једна година Леополдове владавине односила сто хиљада људских живота. Чињеница је да је становништво Конга 1911. године бројало отприлике осам и по милиона душа, док је овај број тридесетак година раније износио између двадесет и тридесет милиона. Леополдови поклониоци, као аргумент одбране, износе тврдњу да је за то превасходно одговорна болест спавања, игноришући, при томе, очигледне узроке који су довели до пада отпорности на болести: изабљивање, изгладњивање, нехигијенске услове, као и генералну оскудицу. Неки се нису устезали ни од изношења малициозних теорија о томе да су узрок смртности „номадске склоности“ урођеника. Оно што је, међутим, непорецива чињеница је то да је број становника почео да опада доста пре епидемеје болести спавања. Шта се друго и могло очекивати, будући да је устаљена друштвена организација у Африци из корена преокренута, остављајући изгладнело и расељено становништво изложено свакаким болестима.¹⁴⁰

Процењује се да је монарх у само у току једне деценије – од 1896. до 1906. године – приходовао 2,9 милиона фунти, што је еквивалентно са 223 милиона фунти 2007. године.¹⁴¹ Нагомилани новац трошио је на приватне грађевинске подухвате, али и на јавне радове, највише у Бриселу – велики број монументалних грађевина, упитне естетске вредности, као и велике урбанистичке захвате, таковог обима да је добио епитет „краља-градитеља“ (фр. „le Roi-Bâtitteur“, хол. „Koning-Bouwheer“). Пре смрти имовину је оставио, као задужбину, својој држави, јер није желео да буде разграбљена између његових ћерки – од којих је свака била удата за страног принца. Зато је, 1900. године, формирао „краљевско повереништво“ (енгл. Royal Trust, фр. Donation Royale, хол. Koninklijke Schenking), преко кога је већину своје имовине поклонио белгијској нацији. На овај начин је грађевине и имања сачувао заувек, али је уједно омогућио и својим потомцима неограничено право, и привилегију, њиховог коришћења. Са друге стране, овим је путем – кроз импозантну архитектуру – опрао криви новца, и на тај начин уткао своје злокобно богатство у ткиво белгијске престонице, али и своје нације.

¹⁴⁰ Исто, стр. 116–117

¹⁴¹ Исто, стр. 118–119

Црна одалиска

За разлику од Египатске скулптуре која је била клесана према цртежима све три пројекције тела – због чега је деловала укочено и „оковано“ архитектуром – у античкој Грчкој се први пут јавља слободна скулптура у простору. Ако се приступ моделацији фигуре тумачи као одраз друштвене динамике, први случај говори о јасно хијерархијски/пирамидално структурираном друштву, а други о идеалу о слободном појединцу – грађанину полиса.

Прва позната представа људског тела које опонаша/подражава (мимезис – старогр. μιμησις) форму људског тела је Курос – „Критијев младић“. Представља врхунац строгог стила, као први кип који има природан, лежерано уравнотежен став тела – контрапост (противтежа – итал. contrapposto). Први пут је сугерисан чулни доживљај материјалног тела, које подлеже природним законима, а не само знаковна информација. Исклесан је пред Ксерксово заузимања и уништавања Атине и њеног акропоља 480. године, где ће лежати под земљом скоро два и по миленијума (торзо је откопан 1865., а глава 1868. године). Излазак у слободан простор и фигура у контрапосту, из визуре савременог демократског друштва, тумаче се управо као рефлекс „ослобађања појединца“. У којој је мери „чист“ овај „идеал“, питање је, узме ли се да су данашње демократије представничког типа, док је у Атинском полису то било непосредно одлучивање слободних грађана, из кога су, међутим, били искључени робови, али и жене.

Тања Остојић у перформансу „Лични простор“ из 1998. године доводи у питање овај историјски архетип класичне – европске – скулптуре, али се може разумети и као преиспитивање позиције жене/уметнице из Србије. Та скулптура је њено сопствено – женско тело – непомично, потпуно огољено и прекривено белим мермерним прахом, као алузијом на европску скулпторску традицију, која своје корене проналази, управо у идеализованим мермерним киповима античке Грчке.

Америчка фотографкиња и режисерка Синди Шерман (енгл. Cindy Sherman, рођена 1954) у свом раду полази од тела које разуме као „алат“ – она реконструише начине конституисања погледа на тело западног човека – човека који је просвећени хуманиста – и то у медијуму фотографије. Њена критика долази путем медијума који у масовној

култури и служи да одржава ове конструкте, то јест стереотипе. Она делује у пољу либералне политичке традиције, за коју је конститутивно разумевање тела као било ког другог средства за обезбеђивање моћи. Управо је овакво тумачење предуслов и сваке ефикасно организоване производње. Разумевањем тела као алата у власништву субјекта добија се могућност да се његови квалитети квантификују, како би се на најпродуктивнији начин укључили у производни процес. Шире гледано тело је алат који служи манипулисању у друштвеном пољу, чија се моћ конституише на либерално-капиталистичким основама, о чему пише Елизабет Грос (енгл. Elizabeth Grosz, рођена 1947): „...Друга линија испитивања уобичајено се према телу односи у смислу метафора које га тумаче као инструмент, оруђе, или машину, која је на располагању свести, посуда која је испуњена животом, вољном субјективношћу. За Лока (John Locke), и Либералну политичку традицију уопште, тело је поседовање, власништво субјекта, који је тиме раздвојен од чулности и доноси одлуке и изборе како да располаже телом и његовим моћима (на тржишту рада, на пример). Неки модели, укључујући Декартов, тело тумаче као само-покрећући аутомат, доста налик сату, колима, или броду..., у складу са преовлађујућим начинима технологије. Ово разумевање тела није јединствено само за патријархалну филозофију, него је подлога неких варијанти феминистичких теорија које патријархат виде као универзално мушко право на присвајање женских тела...”¹⁴²

На „Белгијском бициклу“ (сл. 36, 37) приказан је мушкарац који, као чиновник колонијалне управе, придржава девојку са плочицом око врата попут неке ствари – алата. Иако је њено тело у контрапосту она је заробљена његовом десницом којом је, овлаш, придржава. Његову позицију моћи додатно наглашава то што је она потпуно нага, а он – прикладно тропском климату – одевен. Оно што додатно подцртава пониженост и указује на њену „употребну вредност“ је таблица, коју носи око врата, на којој је исписано, највероватније, име или неки редни/регистарски број.

Њено је тело користан делић – шраф, читавог једног система организованог у сврху што јефтиније, пожељно је бесплатне, експлоатације природних ресурса туђих простора – колонија. Саид наводи: „Последица дуготрајног присуства Запада на Оријенту довела

¹⁴² Елизабет Грос, Преобликовање тела, *Женске студије – часопис за феминистичку теорију*, 14/15, Београд, стр. 33

је постепено до тога да простор који је био туђ полако постане наш, користан простор – колонија“.¹⁴³ На овом примеру то је вулгарно очигледно, али питање је у којој су мери данас очуване исте примесе код корпоративног структурирања производње – захтев за, никада довољну, рационализацију овог процеса смањењем расхода. Он се, по аутоматизму, креће до крајњих граница које допуштају друштвене регулације – закони, а ако околности дозвољавају и преко њих. Колико су ове премисе данас присутне на местима где те регулације уопште нема? И дан данас се управо у ДР Конгу користи бесплатан дечији рад, како би се, из колосалних количина отпада, издвојиле мизерне количине кобалта – метала неопходног електронској индустрији. Потражња је све већа јер је овај метал интегрални део еколошког возила будућности – аутомобила на електрични погон, а увелико га користе и добро познате корпорације, попут Мајкрософта или Реноа.¹⁴⁴

„Недозрели“

Мојси заробљеност афричких држава у економској беди објашњава несупстанцијалним уопштавањима: „Док је Запад у расулу, а у Азији страх замењује наду, афрички континент постаје жртва очајања, расељавања становништва и етничких сукоба. Кинези, Индијци, Американци и Европљани, закупљени сопственим проблемима, препуштају Африку самој себи. У таквој ситуацији, Африканци се враћају обичајима и понашању који су се већ раније показали неуспешним. Инфективне болести постају ендемичне, стопа сиромаштва поново расте, а корупција власти никад није била већа“.¹⁴⁵ Не доводи у питање то да Африканци нису у стању да се старају сами о себи, већ им је, попут деци, или ментално заосталима, потребан тотор. Без њега ће сами све упропастити – вратиће се „обичајима и понашању који су се већ раније показали неуспешним“ – јер за боље не знају. Заправо такво понашање им је урођено, а тек након дуготрајног преваспитавања, они ће се, можда, осамосталити. Не помиње,

¹⁴³ Едвард Саид, нав. дело, стр. 282

¹⁴⁴ Henry Sanderson, Chloe Cornish, Amnesty warns on use of child labour in cobalt mining, *FINANCIAL TIMES*, <https://www.ft.com/content/bec64762-c923-11e7-ab18-7a9fb7d6163e>, приступљено 13.5.2018.

¹⁴⁵ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 166

више него илустративан, случај који наговештава нешто потпуно супротно – пример Патриса Лумумбе (фр. Patrice Émery Lumumba, 1925–1961) – првог демократски изабраног премијера ДР Конга, који се ослобођао белгијских колонијалних канци. Покушао је да ослободи своју државу економске зависности од белгијских компанија, које су, готово непромењено, наставиле да функционишу на исти начин као и до тада. Одмах по избору, 1960. године, у присуству белгијског краља Бодуена I од Белгије (фр. Baudouin Albert Charles Léopold Axel Marie Gustave, хол. Boudewijn Albert Karel Leopold Axel Marie Gustaaf, 1930–1993), бескомпромисно је, у јавном преносу, осудио колонијалну управу и систем који је омогућавао потпуно аболирање одговорних за недела почињена у периоду робовласништва и нагласио да Конгоанци више неће бити третирани погрдно (енгл. „niggers“). Најавио је, такође, да је борба за праву самосталност далеко од готове, већ да напротив тек почиње. Војска се, на Лумумбин миг, побунила против „белих“ заповедника. Избили су, међутим, немири – дошло је до раскола у војсци, а Белгијанци су уз помоћ паравојске окупирали најзначајније градове и покушали да, на силу, поново успоставе колонијални поредак. Само неколико месеци након избора Лумумбу је у војном пучу ухапсио дотадашњи савезник, Мобуту Сесе Секо (фр. Mobutu Sese Seko Nkuku Ngbendu wa Za Banga, 1930–1997). Лумумба је у притвору систематски пребијан. Нико није желео да он остане у животу: ни Мобуту, ни Белгијанци, ни Американци, па ни Британци. У све интензивнијем насиљу над Лумумбом су учествовали и белгијски званичници, да би, на крају, био стрељан неколико месеци након хапшења. Његово тело је раскомадано и растворено у сумпорној киселини.¹⁴⁶ Мобуту је организовао и други пуч 1965. године да би себе устоличио као антикомунистичког диктатора, који је попут монарха владао 35 година – све до 1997. године.

¹⁴⁶ Bill Schwartz, *Memories of Empire, Volume I: The White Man's World*, Oxford University Press, New York, 2011., стр. 370–371

Покрет за женска права

Током „бициклманије“ раног деветнаестог века возња бицикла је директно везивана са ослобађањем и независношћу жена. Чак је и Елизабет Кејди Стантон (енгл. Elizabeth Cady Stanton, 1815–1902), водећа фигура раног деветнаестог века, покрета за женска права у Сједињеним Државама, видела у бициклизму разлог за реформу начина облачења жена. Објашњавала је да је смешно и неприродно да жена носи хаљину и тесан корсет током возње. Још је важније то да возња бицикла може да подстакне храброст, самопоштовање, самосталност (самодовољност). Друга истакнута деветнаестовековна боркиња за грађанска и женска права Сузан Б. Ентони (енгл. Susan B. Anthony, 1820–1906) сублимирала је ово уверење у неколико реченица интервјуа датог Њујорк Ворлду (енгл. New York World) 1896. године, које су цитиране на почетку овог поглавља.¹⁴⁷



(сл. 37) Стефан Тасић, *Белгијски бицикл*, 2018, уље на платну, детаљ: бицикл

(сл. 38) Стефан Тасић, *Белгијски бицикл*, 2018, уље на платну, детаљ: бицикл

¹⁴⁷ John Pucher, Ralph Buehler (Eds.), *City Cycling*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012., стр. 214

Синергија мотива

На слици *Белгијски бицикл* супротстављене су две линије историјског развоја: једна говори о еманципацији жена унутар „нашег“ друштва, са свим финесама – попут разлога за промену облачења – а друга о, више или мање видљивим, начинима стварања материјалне базе таквог друштва. Унутар „нашег“ друштва тема је кројење одеће адекватне вожњи бицикла, док је, ван домета „нашег“ менталног простора – на туђем континенту – жена просто алат за производњу. Ова два тока се сударају у лику жене коју нам буцмасти колонијални управник, својим гестом, нуди.

На „овој страни“ Леополдова владавина донела је многе позитивне социјалне промене – радницима је дозвољено да формирају радничке синдикате и забрањена је употреба радне књижице (фр. livret d'ouvrier). Донети су закони којима се забрањује дечији рад – рад у фабрикама деци млађој од дванаест година, а млађој од шеснаест ноћни рад. Женама старости до двадесет једне године није више био дозвољен рад под земљом. Радници су, такође, стекли право на надокнаду за несрећу на раду, а уведена је и обавезна нерадна недеља.

Када се под овим светлом погледа на унапређења на пољу „људских права“ намеће се питање у којој су мери она, заправо, само последица постепеног измештања бескомпромисног и суровог апарата производње профита изван граница „нашег“ простора, а тиме и видног поља – тамо где живе неки други, туђи људи.

„EXPO '58“

„Ехро '58 #1“

Тема прве слике је заборављена пракса излагања живих људи у „хуманим зоолошким вртovima“ широм Европе. Још у периоду ренесансе чувена банкарска породица Медичи, позната и као велики покровитељ уметности, имала је у Ватикану своју „менаџерију“ људи. Један од последњих „вртова“ овог типа направљен је 1958. године у Бриселу, поводом Светске изложбе – Ехро '58 (сл. 39), годину дана након оснивања Европске економске заједнице (ЕЕС), темеља Европске уније. Један од „експоната“ била је и девојчица из Белгијског Конга, колоније све до 1960. године. Према сведочењима, неки од посетилаца су девојчици подизали сукњу како би проверили да ли има реп.¹⁴⁸



¹⁴⁸ Machinism 58 > 16, <https://vimeo.com/165691303>, приступљено 7. 7. 2017.

Хумани зоолошки врт

Пракса излагања живих људи као експоната на, еуфемистички названим, „етнолошким изложбама“ – које постоје макар онолико дуго колико је трајао и колонијализам – врхунац је доживела у деветнаестом и двадесетом, а своје реликте има и у овом веку.

Астечки владар Монтезума II или Монтесума Шокојоцин (1466–1520), у једном од најстаријих познатих зоо-вртова, поред огромног броја животиња, „држао“ је и људе – патуљаке, грбаваце и албине. Кристофер Колумбо је, опет, са собом повео припаднике домородачког становништво из Новог света, како би их показао на шпанском суду 1493. године. Кардинал Иполит Медичи (ит. Ippolito de' Medici, 1511–1535) је – иако је живео само 24 године – стигао да, поред колекције егзотичних животиња, „прикупи“ и људе различитих „раса“. Наводи се да је поседовао трупцу „Дивљака“ који су говорили преко двадесет језика, али и „мање атрактивне“ Африканце, Мавре, Турке, Татаре и Индијанце.

Један од познатијих примера људи – експоната била је Сара Бартман (енгл. Sarah Baartman, пре 1790–1815), која је због своје телесне конституције иронично прозвана „Хотентотском Венером“ (енгл. Hottentot-Venus, фр. Vénus hottentote), а излагана је највише у Лондону и Француској, све до своје смрти (сл. 40).



(сл. 40) Вилијам Хет (енгл. William Heath), *A Pair of Broad Bottoms*, 1810, карикатура Саре Бартман
 (сл. 41) Лени Рифенштал, *THE NUBA OF KAU 1/29*, 1975

Иако је пракса излагања људи била спорадична – она је константна, да би се значајно интензивирала након 1870. године – пратећи цветање новог империјализма. Изложбе се организују у великим европским градовима: Лондону, Паризу, Хамбургу, Антверпену, Барселони, Милану и Америци – у Њујорку. Изложбе са Нубијцима, рецимо, бележе успех у Паризу, Лондону и Берлину.

Своју фасцинацију истим тим Нубијцима, или Нубима – кроз серију фотографија „Последњи Нуби“ (нем. „Die Nuba“) (сл. 41), седамдесетих година – показала је и Лени Рифенштал, вансеријска пропагандисткиња нацизма. Иако су представљени као задивљљујуће егзотични у својим традиционалним ритуалима, немогуће је отети се утиску о ставу ауторке да је све то, ипак, „нецивилизована“ другост.

Изложбе у оквиру сајмова су организоване већ 1878. и 1889. године на Париској светској изложби – Експу. На првој су представљена „црначка села“ (фр. *village nègre*) која је обишло 28 милиона људи, док је на истом Експу била изложена и глава „Кипа слободе“ (енгл. „Statue of Liberty“), познат и као „Слобода осветљава свет“ (енгл. „Liberty Enlightening the World“), који је, након састављања целе скулптуре, поклоњен

САД-у.¹⁴⁹ Визија дародаваца била је да колос својом буктињом обасјава придошлице идеалом „слободе“. На другом Експу у Паризу је изложено чак четристо „урођеника“.

Једно од првих „савременијих“ јавних излагања било је оно које је организовао 1835. године Финеас Тејлор Барнум (енгл. Phineas Taylor Barnum, 1810–1891), амерички забављач (шоумен), бизнисмен и политичар. Публици је нудио, поред робиње из Африке Џојс Хет (енгл. Joice Heth, око 1756–1836), и сијамске близанце Чанга и Енга Бункера (енгл. Chang and Eng Bunker, 1811–1874). О популарности изложбе говори податак да, будући да су рођени у Сијаму, од њих и потиче одредница „сијамски“ за срасле близанце.

На светском експу у Сент Луису 1904. године излагани су Апачи и Игороти, са Филипина, у част америчког преузимања Гуама (Филипини) и Пуерта Рика.

Медисон Грант (енгл. Madison Grant, 1865–1937), еугениста и антрополог аматер, будући да је био на челу Њујоршког зоолошког друштва (енгл. New York Zoological Society) излагао је конгоанског Пигмеја Ота Бенгу у зоолошком врту у Бронксу (енгл. Bronx Zoo), заједно са мајмунима и другим животињама (сл. 42).¹⁵⁰ Излаган је затворен у кавезу, прво са шимпанзама, па са орангутаном, уз колоритни детаљ – папагаја. У овом аранжману представљан је публици као „карика која недостаје“ у еволутивном ланцу између примата и цивилизованог човека. Он је, „као живи доказ“ требало да дочара „научну чињеницу“ о постојању замишљеног прелазног облика. По правилу су доведени „примитивни људи“, попут Бенге, излагани у свом „природном окружењу“ или „примитивном стању“, које је удешено на такав начин да је нагласак стављан на оне елементе који су их културолошки разликовали од Европљана или белих Американаца. При томе, Бенга је – иако на пола пута – представљен као, ипак, нешто ближи мајмуну него, рецимо, Европљанину. Управи је ову тезу „доказивао“ још Роберт Нокс, средином деветнаестог столећа, мерењем фацијалног угла и коришћењем дијаграма Петруса Кампера (сл. 33 – 35).

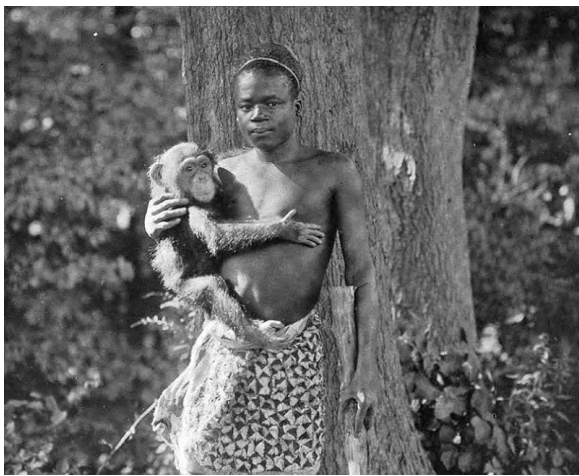
Бенга је, иначе, изгубио жену и двоје деце када је Леоплдова приватна војска (фр. Force Publique) напала његово село у потрази за радницима који би прикупљали каучук.

¹⁴⁹ <http://www.expositions-universelles.fr/1878-exposition-universelle-paris.html>, приступљено 15.5.2018.

¹⁵⁰ MAN AND MONKEY SHOW DISAPPROVED BY CLERGY; The Rev. Dr. MacArthur Thinks the Exhibition Degrading. COLORED MINISTERS TO ACT The Pygmy Has an Orang-Outang as a Companion Now and Their Antics Delight the Bronx Crowds., *The New York Times*, SEPT. 10, 1906, <https://www.nytimes.com/1906/09/10/archives/man-and-monkey-show-disapproved-by-clergy-the-rev-dr-macarthur.html>, приступљено 25. 5. 2018.

Спасао се само зато што је у том тренутку био у лову, а све да би га касније заробили трговци робљем. И поред покушаја ресоцијализације Бенга је, када је имао тридесет две године – због немогућности да се избори са депресијом – из украденог пиштоља испалио себи хитац у срце.

Један од одјека ове праксе је излагање добровољаца 2005. године, обучених попут домородаца, у Лондонском зоолошком врту. Посетиоци су могли да виде људе који су „третирани као животиње, забављене музиком и уметношћу“.¹⁵¹



(сл. 42) Ота Бенга у зоолошком врту у Бронксу (енгл. Bronx Zoo), 1906

(сл. 43) Олег Кулик, *The Mad Dog Performance*, 1994

Рад за који се може рећи да је екстреман у истој мери као и наведена дехуманизација „примитивних“ је „Псећа кућа“ Олега Кулика (рус. Олџ Борисович Кулик, рођен 1961) из средине последње деценије двадесетог века. Разлика је, наравно, у томе што овде уметник у дехуманизацији себе самог – у улози Другог – учествује својевољно. Он, овим чином, свесно артикулише тај поглед на „Другог“. Овај перформанс баца врло дугу сенку на читаву хуманистичку концепцију човека и човечности, као и цело хуманистичко наслеђе. У намери да проблематизује статус тела у односима различитих друштава и њихових структура моћи одлучио је да оде до крајње границе тако што ће напустити сам хоризонт људскости и постати животиња (сл. 43)!

¹⁵¹ Humans strip bare for zoo exhibit, *BBC News*, 25 August 2005, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/4184466.stm, приступљено 18. 5. 2018.

О својим намерама каже:

„Ја сам потресен чињеницом да апсолутна јасноћа мог перформанса *Псећа кућа* (унутар граница *Интерпола*) није поштеђена погрешних интерпретација.

Зашто сам стајао на све четири ноге? Зашто сам постао пас?

То што сам стајао на рукама и коленима је свесни испад из људског хоризонта, повезан са осећањем краја антропоцентризма, не само са кризом савремене уметности, већ са кризом савремене културе у целини. Осећам ову презасићеност семиозе као сопствену трагедију, то је прерафинирани језик културе који резултира неразумевањем, очуђењем и међуљудским иритацијама...

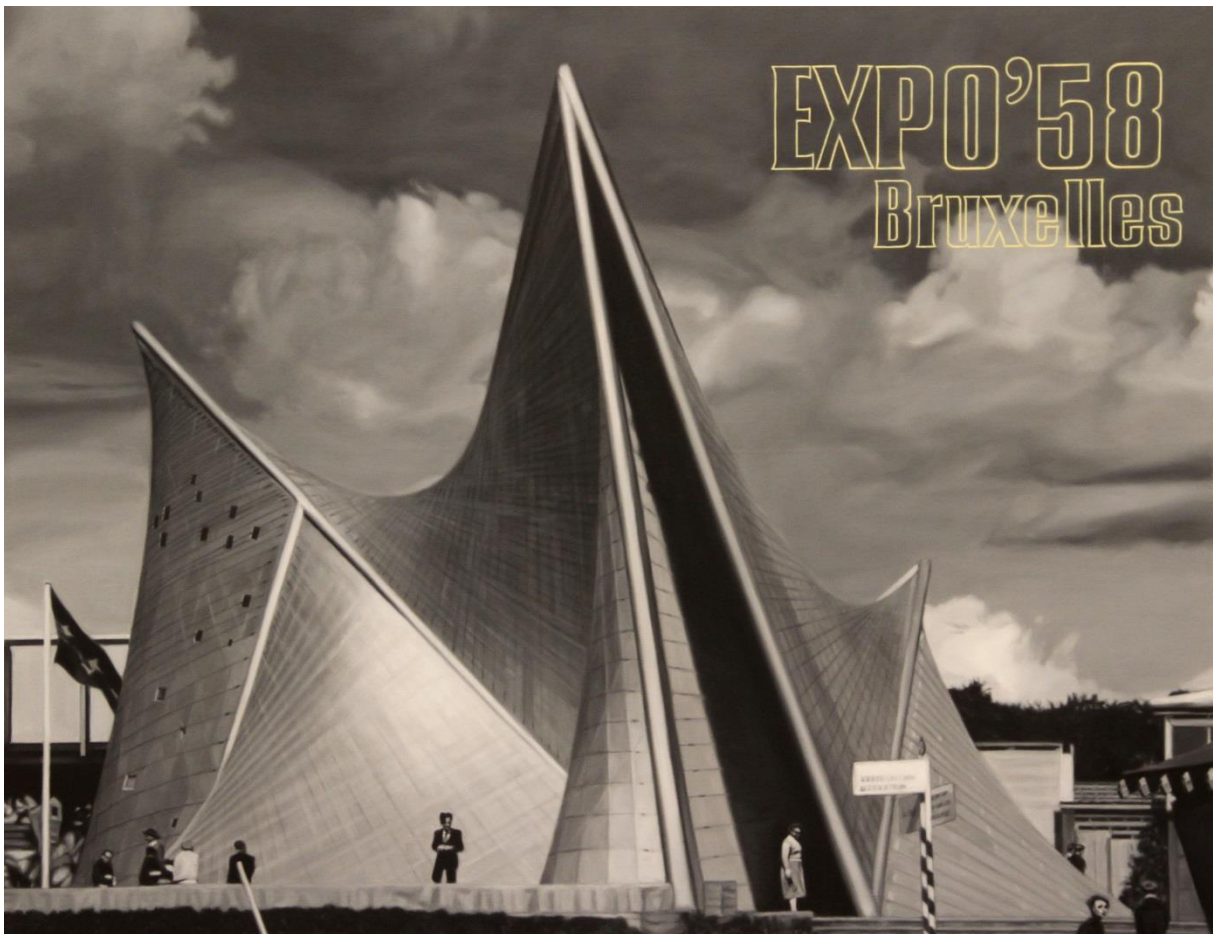
... Jan Åman, кустос изложбе, и уметник Ernst Billgen позвали су ме у Штокхолм. Они су прокламовали да граде комуникацију, они су се залагали за дијалог са животињама у дијалогу са људима. Био сам позван као пас, као *ready made*. Био сам изненађен како су они брзо реаговали на моју *зофреничку* слику.”¹⁵²

Даљи пријем Куликовог рада је само продубио и потврдио значење које му је на почетку и дао. Ако се изузме очигледна метафора о животу руског уметника, као пса у самој Русији, оно што је интригантније је то да је он – управо као руски пас – јако добро примљен на Западу, потврђујући поглед западног човека на Другог, нужно и очекивано опозитног, човека са Истока.

¹⁵² Мишко Шуваковић, *Концептуална ...*, нав. дело, стр. 713

„Ехро '58 #2“

На другој слици је приказан Филипсов (хол. Philips) павиљон са истог Експа (сл. 44). Пројектовала га је икона модернизма – Ле Корбизје, који је у свом раду полазио од утопијске визије будућег света, до кога пут води прео архитектуре као „догађаја“. У павиљону је емитована композиција Едгара Вареса (фр. Edgar Varèse) „Електронска поема“ (фр. „Poème électronique“), инспирисана визијом о еволуцији живота и цивилизације до универзалне хармоније. Светску изложбу је видео 41 милион посетилаца.¹⁵³



(сл. 44) Стефан Тасић, *Ехро '58 #2*, 2018, уље на платну, 120 cm x 150 cm

¹⁵³ Nathalie Tousignant, *Geopolitics and Speciality at Expo 58*, у: Gonzague Pluvinaige (уред.), *Expo 58: Between Utopia and Reality*, Éditions Racine, Brussels, 2008.

По Шуваковићу: „Модернизам је макрооблик или мегакултура организације и развоја културе и уметности од краја 18. века до касних 60их година 20. века. Модернизам, као облик организације и развоја културе, карактеришу следећи аспекти: (1) настаје и развија се као култура буржоаског капиталистичког друштва од Француске револуције до хладног рата, тј. од индустријске револуције до посттехнолошке семиотичке организације друштва, (2) настаје у доба просветитељства великом цивилизацијском поделом јединственог хришћанског погледа на свет и настајањем аутономних институционалних подручја културе (науке, права, уметности), и (3) одређен је пројектом модерности, тј. успоставља се као култура закупљена револуционарним или еволуцијским одвајањем од традиције и прогресивним развојем. Модерно доба обухвата период од ренесансе, по неким ауторима од Колумбовог открића Америке, до експлозије прве атомске бомбе у Хирошими и Нагасакију. Модерно доба је време релативизације и трансформације хришћанског феудалног система успостављањем буржоаског друштва и грађанске класе.¹⁵⁴

Ле Корбизје или Корбизје (фр. Le Corbusier) псеудоним је француског архитекте швајцарског порекла Шарл-Едуара Жанре-Гриа (фр. Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887–1965). Као човек ренесансних квалитета готово је идеалан модернистички стваралац, који у свом раду тежи рационалној синтези живота, уметности и архитектуре. Подједнако је добар као практичар: архитекта, урбаниста и дизајнер – чија је готово свака кућа достигла иконичан статус, и као писац/теоретичар – довољно је поменути само „Модулора“, као математички разрађен модел античке идеје о човекомерном пропорционисању у архитектури. Не треба занемарити ни његов сликарски и вајарски опус, као ни податак да је био саоснивач пуризма.

По Чарлсу Џенксу (енгл. Charls Jencks), теоретичару архитектуре – који је дефинисао појам постмодерне архитектуре – модернистичку архитектуру између 1920. и 1970. године одређује шест великих смерова или традиција. Првој припадају архитекти, попут Корбизјеа, који су дефинисали: „...јасно заједничко становиште, засновано на одређеним широко конципираним социјалним идеалима – хуманитарном либерализму, реформистичком плурализму и магловитој социјалној утопији...

¹⁵⁴ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 448

Иако се њихова стремљења и циљеви разликују остаје преданост општем идеализму. Тако ови архитекти осећају као своју обавезу да предложи алтернативне визије постојећег друштвеног поретка¹⁵⁵.

Ову традицију идеално оличава Корбизјеов павиљон (сл. 44), сачињен са тежњом савршенству, као да је одраз свеопштег космичког поретка.¹⁵⁶ У синергији са Варесовом „Електронском поемом“ – једним од првих, у потпуности електронски синтетизованим музичким делом¹⁵⁷ – наговештава да је овакав, утопијски устројен свет, на дохват руке. Четири стотине звучника, стратешки распоређених, у потпуној је хармонији са архитектуром закривљених зидова павиљона. Заједно чине својеврсно „тотално уметничко дело“ (нем. Gesamtkunstwerk) – демонстрирајући потпуно поверење у технолошки напредак – и не остављајући дилему око футуристичке визије његових твораца.

Појмови: модерност, утопизам, друштвени идеализам, прогресивно, хуманистички либерализам, наука, хармонија, револуционарно, еволуцијско, напредак – сугеришу чврсту веру у неопходност цивилизацијског помака ка „социјалној утопији“. Како разумети, на другој страни, праксу излагања људи, попут животиња, коју милиони људи – у истом тренутку и на потпуно истом месту, у окружењу које одјекује овим порукама – не осећају као неиздрживо анахрону. Протоком времена постаје све очигледнији вредносни дисбаланс између две реалности – на које слике упућују – а које коегзистирају, једна поред друге, попут потпуно недодирљивих универзума.

И Чарлс Џенкс примећује колико је овај – „херојски период“ модерне архитектуре, кога је пратила идеалистичка традиција, био кратког даха. Социјални утопизам, који је прожимао Корбизјеову архитектуру је, педесетих година, заобиђен, када је потпуно преовладао интернационални стил. Он се јавља као формални одраз језика модерне архитектуре – као његова испражњена љуштура: „У ствари оно што је популарно било познато као *модерна архитектура* прихватиле су већином и националне владе као и

¹⁵⁵ Чарлс Џенкс, *Модерни покрети у архитектури*, ИРО „Грађевинска књига“, Београд, 1986., стр 41–42

¹⁵⁶ Исто, стр. 42

¹⁵⁷ Rovi Staff (Description by), Edgard Varèse : Poème électronique, for tape, *ALLMUSIC*, <https://www.allmusic.com/composition/po%C3%A8me-%C3%A9lectronique-for-tape-mc0002362855>, приступљено 21. 5. 2018.

водеће међународне корпорације, али је та архитектура била, што је нарочито важно, испражњена и лишена свог социјалног идеализма“.¹⁵⁸

Овај „одустанак од идеала“ илуструје и Џенксов коментар на тежњу Мис ван дер Роа (нем. Ludwig Mies van der Rohe, 1886–1969), и неких од најбољих америчких архитеката, да развијају зид-завесу. Они су: „...утрошили највећи део своје енергије у то да разраде спољне омотаче за монополе који производе сапун, виски и газиране напитке“.¹⁵⁹

Реч и слика и слика

Текст на обе слике – *Bruxelles Expo '58*, бледо-жуте боје, има, пре свега, улогу да направи спојницу/повезницу између њих (сл. 39, 44, 45). Треба да укаже да се обе представе – „стварности“ – одвијају симултано (исто време и место), тако да слике могу да функционишу као диптих, али и одвојено.



(сл. 45) Стефан Тасић, *Expo '58 #1*, 2018, уље на платну, детаљ: рестилизација оригиналног фонта

(сл. 46) оригинални плакат са *Екса*

¹⁵⁸ Чарлс Џенкс, нав. дело, стр. 52

¹⁵⁹ Исто, стр. 53

Употребљен је на начин формално близак уметницима попут америчке концептуалне уметнице Барбаре Кругер (енгл. Barbara Kruger, рођена 1945). Она моделима графичког дизајна реклама и маркетинга – најчешће кратким текстуалним порукама (црвене боје) преко црно-белих фотографија – иронијски и пародијски деконструише типичне митове потрошачког друштва (сл. 48).¹⁶⁰ На сличан начин је текст инкорпориран и на старијем цртежу „**Serbe. Constantin Jacić. 24 J. Rauber & Mörder**“ (сл. 27).



(сл. 47) Синди Шерман, *Untitled Film Still #21*, 1978, фотографија



(сл. 48) Барбара Кругер, *Untitled (I shop, therefore I am)*, 1987, сериграфија на винилу, 28,2 cm x 28,7 cm

И неки поп-артисти користе ликовни квалитет текста као интегрални део слике. Лихтенштајн слика увећане кадрове стрипа са пропратним текстом. На сликама *Ехро '58 #1* и *Ехро '58 #2* текст је употребљен на такав начин да слика изгледа као да је могла да буде изведена копирањем фиктивног плаката из периода шездесетих, на начин близак поступку који је Синди Шерман користила реконструишући, кроз серију црно-белих фотографија, кадрове непостојећих филмова као исечака наратива. У питању је чист симулакрум, јер ове фотографије као да представљају копију оригинала који у ствари не постоји (сл. 47). Фонт који је употребљен представља рестилизацију оригиналног, који је преузет са аутентичног плаката са изложбе (сл. 45, 46).

¹⁶⁰ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 171

Оно што је код Лихтенштајна увећан кадар из стрипа, овде је увећана црно-бела фотографија. Он најчешће исписује ономапеје, где је ликовни квалитет текста битнији од значења – *whaam, pop, pow, bratatata!, varoom, blang, blam, takka takka, grrrrrr!!*. Често преноси и исечке наратива који нам отварају простор за тумачење, и онога што му претходи, и онога што следи – *ohhh... alright...; oh, Jeff... I love you, too... but....*, што је, кроз интеракцију ове две представе, и намена текста на сликама *Expo '58 #1* и *Expo '58 #2*.

„Арка“

Европски грађани свакодневно сведоче колонама избеглица које пристижу са простора Оријента – тог – у својој мистичности, истовремено једнако одбојног, али и привлачног, фантазматског места. У очима Оријенталисте или деветнаестовековног романтичара ово је топос где, неспутани репресивним нормама „цивилизаних друштава“, суверено владају и Ерос и Танатос. На слици је представљен брод, пренатрпан избеглицама које, бежећи од ужаса рата, плове Средоземљем: из Африке, ка слободи – Европском континенту (сл. 49). Брод се „пробија“ кроз цртеже, изведене према оријенталистичким уљима на платну из друге половине деветнаестог, и прве, двадесетог века, која сугеришу еротизовани фантазам о том, митском, Оријенту (сл. 49, 54 – 59). Едвард Саид наводи да је Флобер, као један од најплоднијих оријенталистичких аутора, у својим романима повезао Оријент са ескапизмом сексуалне фантазије: „Ема Бовари и Фредерик Моро чезну за нечим што у својим једноличним (или пустим) буржоаским животима немају, и то што схватају да желе лако прелази у њихове снове на јави, заогрнуто оријенталним клишеима: хареми, принцезе, принчеви, робови, велови, плесачи, плесачице, шербет, мирисава уља и тако даље. Репертоар је познат, не толико зато што нас подсећа на Флоберова властита путовања на Оријент и његову опсесију Оријентом, него, поново, зато што се јасно успоставља веза између Оријента и слободе необузданог секса“.¹⁶¹

¹⁶¹ Едвард Саид, нав. дело, стр. 257



(сл. 49) Стефан Тасић, *Арка*, 2018, уље на платну, 190 см x 155 см

Продор у наш микрокосмос

Чамац, који носи „масу Других“, из птичије перспективе наликује метку који пенетрира „наше ткиво“, угрожавајући нам елементарни опстанак. У опасности су: „наш идентитет“, „наше вредности“ и, надасве, „наш начин живота“. „Они“ разарају и разједају ткиво нашег друштва – „наш мали рај“, док њихови малигни обичаји, религија и уверења трују наше питоме навике и злоупотребљавају урођену нам доброту. Све ово – претходно написано – хиперболичан је приказ страхова једног дела Европљана, за које овај „продор“ има вредност трауме. Размишљања о томе шта би се догодило ако би се као идеал, коме вреди тежити, поставило превазилажење ограничења „наших“ националних држава, које би заменио наднационални простор – при томе избегавајући све неуспехе сличних, неретко присилних, покушаја из двадесетог века – данас припада само пољу утопистичких сањарења. Овај помак би прво требао да се догоди у главама, у менталном простору у коме је и најлакше пробити баријере и размишљати интернационално или како то Бадју означава – „транснационално“.¹⁶²

Мојси, напротив, вербализује овај страх правдајући, умекшано, резервисност према придошлицама. Говори, у име Западноевропљана, о Африканцима, који бродићима прелазе у Европу, напомињући да су међу њима „многи од најбољих и најпапетнијих људи тог континента, који се усуђују да се супротставе судбини која их је поставила на погрешно место у погрешно време“.¹⁶³ Овима читаоцу ставља до знања да се подразумева да – као најбољи и најпапетнији – не припадају том континенту, већ „нашем“, међутим „...њихов сан је *наша* ноћна мора коју не можемо да прикријемо“.¹⁶⁴ Рационализујући разлоге страха наводи да они произилазе из демографије и географије: „Они су исувише бројни без наде тамо где су. *Ми* смо малобројни и веома (упоредно гледано) богати ту где живимо. Што су нам потребнији за наш привредни раст (због наше ниске стопе наталитета), то их више емотивно одбацујемо на културној, религијској и расној основи“.¹⁶⁵ Примећује да на различитост у једном тренутку престаје да се гледа као на духовно и креативно обогаћивање, већ као на извор нестабилности у друштву. Етичко питање које, и сам, поставља: „Али да ли се ми према

¹⁶² Ален Бадју, нав. дело

¹⁶³ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 123

¹⁶⁴ Исто, стр. 123

¹⁶⁵ Исто, стр. 123

њима односимо на коректан отворен и (што је најтеже) братски начин¹⁶⁶ оставио је, међутим, без одговора. На пренагљену реакцију, која би могла да се јави према избеглицама – где као повод може да послужи безуман терористички акт појединца или неколицине – Бадју отворено упозорава: „Мислим да је један од темељних задатака правде да увек, колико год може, проширује простор јавних афеката, да се бори против њиховог идентитетског ограничавања, да се сећа и да зна да је простор зла простор с којим се дефинитивно морамо суочити, на нивоу целокупног човечанства, и да се никада не смемо затварати у исказе који га свде на идентитет. У супротном се кроз само зло потврђује да су идентитети оно што се рачуна. Међутим, идеја да се у злу рачуна само идентитет жртва представља опасну перцепцију самог трагичног догађаја, јер ова идеја неизбежно трансформише правду у освету“.¹⁶⁷ И Цветан Тодоров указује на неопходност уздржаности у, наоко оправданој, срџби: „Страх од варвара је оно што може да нас учини варварима. А зло које ћемо учинити превазилази оно ког смо се у почетку плашили. Историја нас учи: лек може бити гори од болести“.¹⁶⁸

„Фини“ – умивени расизам

Пример може да буде „безбедан“ анимозитет Западноевропљана према Источноевропљанима и Балканцима, као „непотпуним“ Европљанима. Ово место „другости“, које су раније заузимали црнци, Роми, Индијанци, или они који би се збирно могли назвати оријенталцима, али и они чије телесне карактеристике омогућавају јасно разликовање, сада су безбедно смештене у Источноевропљане – који се физичким изгледом ни на који начин не разликују од других Европљана. Они су виђени као Други због финих културолошких разлика које их чине „заstraшујуће“ сличним, али уједно и довољно другачијим како би се оправдало повлачење међе између просвећених и „недораслих“ (у екстремнј варијанти „источних варвара“). Саидовим речима: „За нас је довољно да поставимо те границе у свом духу; они, у складу с тим, постају они, и њихова територија, као и њихов менталитет означени су

¹⁶⁶ Исто, стр. 124

¹⁶⁷ Ален Бадју, нав. дело, стр. 10–11

¹⁶⁸ Цветан Тодоров, *Страх од варвара*, Карпос, Лозница, 2010., стр. 18

као различити од *наших*. Могло би се, дакле, рећи да модерна и примитивна друштва изводе осећање свог идентитета до извесне мере негативно. Атињанин из V века највероватније се осећао не-варварином у истој мери колико се позитивно осећао Атињанином. Уз географске границе су, на очекивани начин, ишле социјалне етничке и културне. Но, нечије осећање да није странац често је засновано на веома лежерној идеји о ономе што постоји *тамо напољу*, изван његове властите територије. Непознати простор изван његовог властитог почиње да се пуни најразличитијим претпоставкама, асоцијацијама и фикцијама¹⁶⁹.

Све оно неприхватљиво из „колективно-несвесног“ Европљана смешта се у народе културолошки довољно блиске, али са примесом страног у себи – другости, као што је то Балкан унутар саме Европе. Са друге стране, на глобалном плану, колонијални менталитет води томе да се земљина кугла посматра као табла на којој се прави распоред у складу са налозима разноврсних унутрашњих мотива. На овај начин се географски простор уподобљује ирационалном – постојећим предрасудама, када се непожељни Други склања на периферију „нашег света“. Колоније су, као екстериторије, коришћене за одстрањивање непожељних појединаца – лопова, сиромашних, сувишног делинквентног становништва, преступника – генерално кршилаца друштвених конвенција.¹⁷⁰

Сличан пример финог премештања исконструисаног негативног типа је Јеврејин који је, сада, елегантно преобучен у другог говрника семитског језика – Арапина. Постојећа анти-семитска предрасуда добила је ново рухо – номад са сандалама, повезом за главу, на камили. Саид подсећа да се, након рата 1973. године¹⁷¹, на карикатуре Арапина који стоји иза сваке бензинске пумпе могло наићи на сваком кораку. Оно што је ново и претеће је да су на тим карикатуралним приказима јасно наглашени закривљени и помало спуштени „семитски“ носеви док нас, како то духовито скицира, прате „бркратим погледом“. Порука је да је иза „наших проблема“, пре свега недостатка нафте, стоје управо овакви ликови. Семити из Европе пре нацизма разгранали су се у две врсте – прву која добија херојске атрибуте: „конструисаног од реконструисаног култа авантуристичко-пионирског оријенталисте (Бартон, Лејн, Ренан) и његову пузаву,

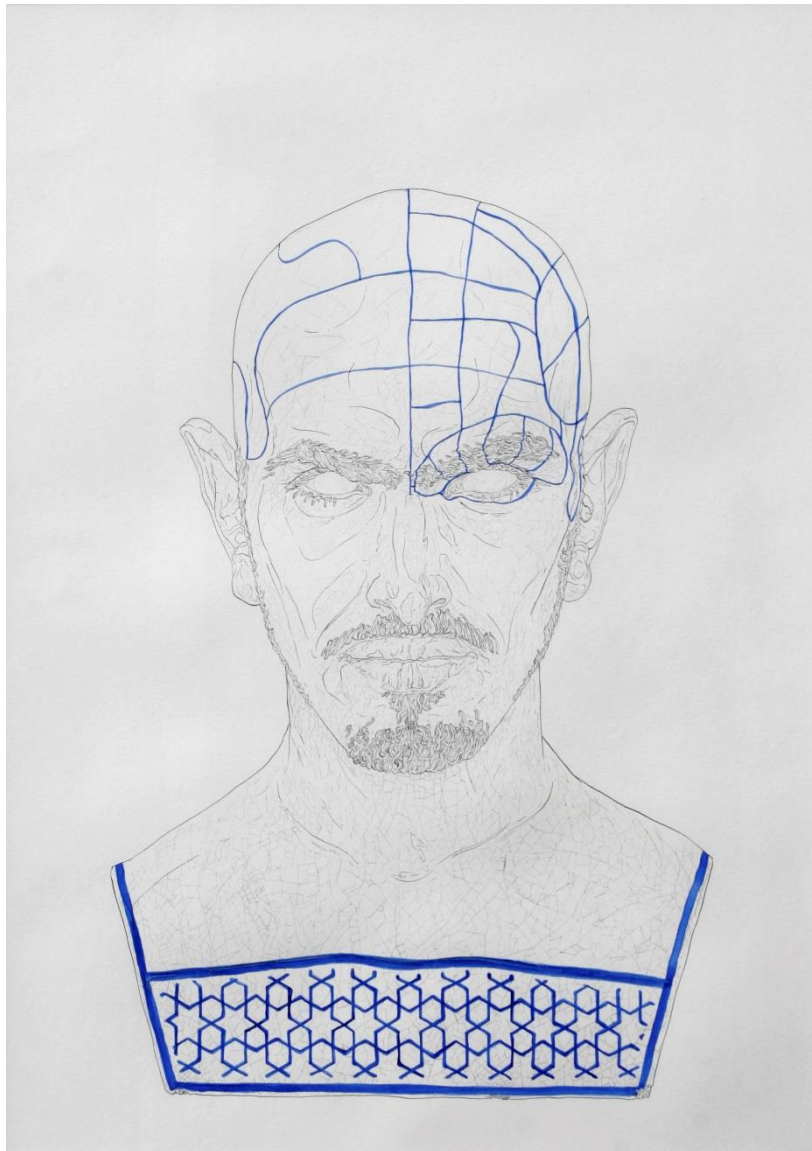
¹⁶⁹ Едвард Саид, нав. дело, стр. 76

¹⁷⁰ Исто, стр. 257

¹⁷¹ Јомкипурски, Рамазански или Октобарски рат, вођен између Израела и коалиције арапских земаља под вођством Египта и Сирије, од 6. до 26. октобра 1973. године.

мистериозно преплашену сенку, Арапина Оријенталца“.¹⁷² На филму и телевизији Арапин је представљен као: „претерано сексуализовани, дегенерик, способан – истина је – за промућурну, подмуклу интригу, али у основи садиста, лажов, подлац“.¹⁷³

Поменута „преобука“ илустрована је цртежом „Арапска биста“ (сл. 50) која је обликована тако да покаже оно што је описано као „семитске карактеристике“. Намера није била да оне буду пренаглашене или карикатуралне, па су у моделацији само благо наговештене. Оне су „окамењене“ у порцеланској френолошкој бисти, која је, као учило, намењена квантификацији људских квалитета. На делу попрсја бисте – на коме обично пише *PHRENOLOGY by...*, па име аутора – исцртана је једноставна арабескна шара.



¹⁷² Едвард Саид, нав. дело, стр. 379

¹⁷³ Едвард Саид, нав. дело, стр. 380

Саид сумира главне догме Оријентализма које се данас јављају у најчистијој форми у проучавањима Арапа и ислама: „једна догма састоји се у наглашавању апсолутне и систематске разлике између Запада који је рационалан, развијен, хуман, надмоћан, и Оријента који је аберантан, неразвијен, инфериоран. Друга догма је да апстракције о Оријенту, посебно оне засноване на текстовима који приказују „класичну“ оријенталну цивилизацију, увек имају предност у односу на директну евиденцију изведену из модерне реалности Оријента. Трећа догма је да је Оријент вечан, једнообразан и неспособан да сам себе дефинише; зато се претпоставља да је веома успешан и систематичан речник за описивање Оријента са западног становишта неизбежан и чак нужно *објективан*. Четврта догма је да је Оријент нешто чега се треба или плашити (жута опасност, монголске хорде, доминација мрких), или га треба контролисати (пацификацијом, истраживањем и развојем, директном окупацијом кад год је могуће)“.¹⁷⁴ Он, такође, изражава и своје чуђење што ове, изузетно једностране квалификације, не налазе ни на какво значајно оспоравање у академском и владином проучавању модерног Блиског истока.¹⁷⁵

Мојси објашњава „културом страха“ у „оба западна региона“, мислећи на САД и Европу присутну стрепњу „...од странаца који долазе да освајају нашу земљу, угрожавају наш идентитет и отимају наша радна места“. Ова бојазан је појачана страхом од „тероризма и оружја за масовно уништење“.¹⁷⁶ Као симболичну прекретницу за појаву страха, он види 11. септембар. Мада не једино због овог догађаја, сматра да га је он додатно потврдио и ојачао. Овом датуму даје огроман симболички значај, који он несумњиво има, али се не креће ка дубљим разлозима који су довели до овог очајног и драстичног чина. На сличан начин значај даје и другим, симболичком бременитим, преломним, историјским догађајима, који су пресудно утицали на уобличавање негативне слике о Другом. У поглављу „Европљани и други“ наводи да је пад берлинског зида 9. новембра 1989. године био победа његове генерације, што је симболично представљало „врхунац европске културе наде“.¹⁷⁷ Насупрот, 12. јун 2008., када су Ирци, а након

¹⁷⁴ Исто, стр. 399

¹⁷⁵ Исто, стр. 399

¹⁷⁶ Доминик Мојси, нав. дело, стр. 115

¹⁷⁷ Исто, стр. 116

Француза 2005. године, гласали против усвајања европског устава, то је означило „крај наших снова“¹⁷⁸, и знак појаве „културе страха“. Одједном се чинило да су Европљани за дизање зидова, како би се сачували од спољног света – „милиона конкурената, хиљада имиграната, стотина терориста“.¹⁷⁹ Даље, Мојси наводи: „Прво се јавља страх од *других* – конкретно, од оних најсиромашнијих на нашој планети који углавном потичу из земаља на југу. По мишљењу многих Европљана, варвари нису више само на капијама већ су увелико прескочили зидове и темељно мењају наше друштво“.¹⁸⁰

Бадју разлоге нарастајућег анимозитета према Другом тумачи посве трезвеније: „Средња класа је углавном концентрисана у такозваним напредним земљама. Дакле, то је углавном западна класа. Она је ослонац масе локалне демократске моћи, парламентарне моћи. Мислим да можемо истаћи, не желећи да увредимо њено постојање – јер у њој сви више или мање учествујемо, зар не? – да је веома важан циљ ове групе, која иако има прилично слаб удео у светским ресурсима, тек 14%, да не буде сврстана, поистовећена с огромном масом сиромашних. То је оно што је сасвим разумљиво.

Ето због чега је ова класа, узета у целини, склона расизму, ксенофобији, презиру према сиромашнима. То су претећа субјективна одређења ове средње масе која дефинише Запад у ширем смислу, или представа која сама по себи садржи одређења која хране осећај супериорности. Веома добро знамо да је западна средња класа мера уверења да је Запад, најзад, место цивилизованих“.¹⁸¹

Мојси, и даље не наводећи разлоге, само констатује шта је директан узрок страха: „У првој половини двадесетог века, успон комунизма, радикализма, анархизма, као и бомбашки напади, штрајкови, насиље и незадовољство радника, изазвали су свеprisутни страх од имиграната које су многи Американци сматрали претњом друштвеној и политичкој стабилности земље. Та хистерија против странаца достигла је врхунац у периоду Црвене панике 1919 – 1920, као и у време касније генерације у мрачној разуларености Макартијевог доба током педесетих година“.¹⁸²

¹⁷⁸ Исто, стр. 122

¹⁷⁹ Исто, стр. 116

¹⁸⁰ Исто, стр. 122

¹⁸¹ Ален Бадју, нав. дело, стр. 34–35

¹⁸² Доминик Мојси, нав. дело, стр. 132

Они који се налазе „са друге стране“ често боље и јасније од оних „на правој страни“ – који ове разлике и производе – разумеју симулакрумски карактер Другог. Након хладног рата, у периоду отопљавања односа између два блока, Александар Јаковљев, блиски сарадник тадашњег председника Михаила Горбачова, управо је то јасно дијагностификовао: „Учинићемо вам нешто страшно; нећемо више бити претња. Нестаће оно што вас је спајало и одржавало ваше јединство“.¹⁸³ Далековидост ове изјаве потврђује актуелна ситуација све интензивнијег трења између „новохладноратовских“ блокова, чији разлози остају замагљени, док као једина константна остаје потреба за сукобом – као таквим. Све ово усмерава пажњу, не ка томе шта чини „наш“ идентитет, већ ка разлозима због којих онај који поставља такво питање, то, заправо, чини.

Структура слике

На вертикално постављеној слици представљена је исто тако оријенисана форма брода. Исликана је према аутентичној фотографији пловила (из птичије перспективе) које – пренатрпано избеглицама – плови Средоземљем из Африке, ка обећаној земљи – Европи.

Са једне стране „уласком у карактер“ индивидуа, колико је то могуће и сврсисходно – с обзиром на величину фигура – а са друге сâмим бројем насликаних људи, намера је била да се неутрална нумеричка информација преведе у поље афективног. Оно што је познато као број људи – жена, мушкараца и деце остаје искључиво апстрактна информација, која се може емпатички разумети само уколико постане и чулима доступан стимуланс. Ови људи ступањем у Европу задобијају субјективитет – дојучерашњи статистички податак постаје особа од крви и меса, са истим потребама, жељама, стрепњама, које има и сваки Европљанин. Исликавањем свих фигура, и сваког лица понаособ, са, што је могуће више, засебних карактерних црта, уписан је – као траг

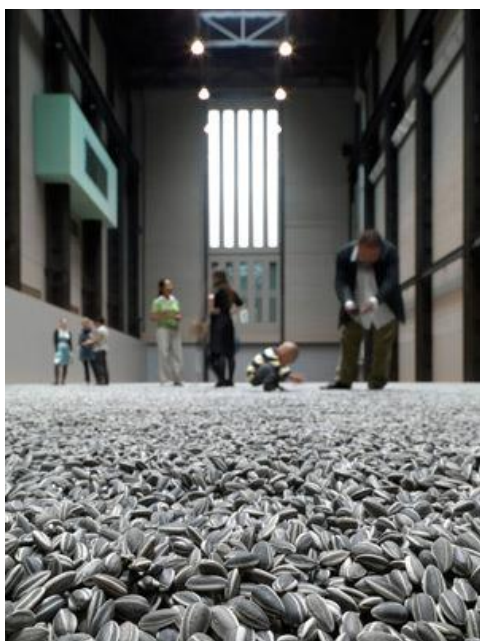
¹⁸³ Цитирано у: Доминик Мојси, нав. дело, стр. 141

на платну – и проток времена потребан за тај посао – који самим својим обимом указује на значај сваке појединачне судбине у маси (сл. 51).



(сл. 51) Стефан Тасић, *Арка*, 2018, уље на платну, детаљ: лица у маси

Слична намера, додуше у другом медијуму, може се наћи на инсталацији/скулптури „Семенке сунцокрета“ Ај Вејвеја (пин. Ài Wèiwèi, рођен 1957), кинеског уметника и активисте. Изведена је 2010. године у Тејт Модерн (енгл. Tate Modern) галерији и састоји се од сто милиона – наизглед идентичних – семенки сунцокрета природне величине, расутих по правоугаоном поду галерије (сл. 52). Свака семенка је овде ручно обликована и осликана, а посао су извеле сторине мајстора из кинеског града Ђингдецен, у својим малим радионицама. Порцелан се готово поистовећује са Кином, а Вејвеј је симулирао познати традиционални поступак производње овог, историјски највреднијег, кинеског извозног производа.¹⁸⁴ Он је, дакле, устаљеном праксом – мануелном производњом неколико милиона појединачних зрна сунцокрета – желео да упише у материјалне објекте рад, који се, кретањем кроз семенке сунцокрета, може осетити чулима. Тиме је указао на начин геополитичког функционисања економије и робне размене, за чије постојање су неопходне непрегледне масе радника-произвођача који никада нису видљиви. Њихово постојање је за потрошача робе апстрактно.



(сл. 52) Ај Вејвеј, *Семенке сунцокрета*, 2010, Тејт Модерн, Лондон, УК

(сл. 53) Албрехт Алтдорфер, *Александрова победа*, 1529, уље на дасци, 158,4 cm x 120,3 cm, Alte Pinakothek, Минхен, Немачка

¹⁸⁴ TATE MODERN EXHIBITION, THE UNILEVER SERIES: AI WEIWEI: SUNFLOWER SEEDS, 12 OCTOBER 2010 – 2 MAY 2011, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>, приступљено 24. 4. 2018.

Гледа ли се из даљине – тако да се цела слика може обухватити погледом – доминантна је агресивна, фалусоидна, форма брода, на коме се тек разазнају детаљи структуре коју твори маса људи. Брод „крчи себи пут“ кроз цртеже изведене према деветнаестовековним оријенталистичким уљима на платну. „Арка“ смисао задобија укрштањем два ликовна слоја/плана. Супротно томе – из близине – разазнају се појединачне физиономије путника и детаљи на цртежима, који се могу читати попут текста. Најпознатија слика немачког сликара Албрехта Алтдорфера (нем. Albrecht Altdorfer, 1480–1538) „Александрова победа“ (нем. „Alexanderschlacht“), из 1529. године – где је дат уситњен и детаљан приказ битке – чита се на сличан начин (сл. 53).

Фантазам о другом, који је, амбивалентно, и привлачан и одбојан – о чему је већ било речи – илуструје лик „Арапина“, коме се даје на значају само као биолошком бићу: „институционално, политички, културно Арапи не постоје, или безмало не постоје. Актуелни су нумерички и као произвођачи породице“.¹⁸⁵ Перцепција Оријента као пасивног места добила је свој израз на пољу еротских фантазија. Јавља се јасна аналогија: Оријент има феминине карактеристике – пасиван је – наспрам маскулиног Запада, који је активан, потентан и снажан. Ово је рефлектовано и на сферу интелекта, у корист супериорног интелекта западног мушкарца: „Способни су *само* за сексуално узбуђење, а не за олимпски (западни, модерни) разум“.¹⁸⁶ Интеракција Истока и Запада добија, дакле, сексуалну конотацију: „Средњи Исток пружа отпор, као што би га пружала свака девица, али мушки научник осваја награду снажно растварајући, продирући кроз Гордијев чвор, упркос *тежини задатка*“.¹⁸⁷ Тако је Кромер убеђен да британско присуство у источним колонијама има дубоко дејство на свест и ум источњака: „Земља преко које је једном прешао дах Запада, отежао од научне мисли, и прелазећи оставио трајан белег, не може никада бити као пре“.¹⁸⁸ Овакво разумевање је, како Саид наводи, само по себи „радикална антитеза“, будући да је главна карактеристика приписана Арапину „недиференцирани сексуални нагон“¹⁸⁹, што се никако не уклапа у, једнако присутно, убеђење о њиховој урођеној пасивности.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Едвард Саид, нав. дело, стр. 415

¹⁸⁶ Исто, стр. 417

¹⁸⁷ Исто, стр. 410

¹⁸⁸ Исто, стр. 285

¹⁸⁹ Исто, стр. 414

¹⁹⁰ Исто, стр. 415

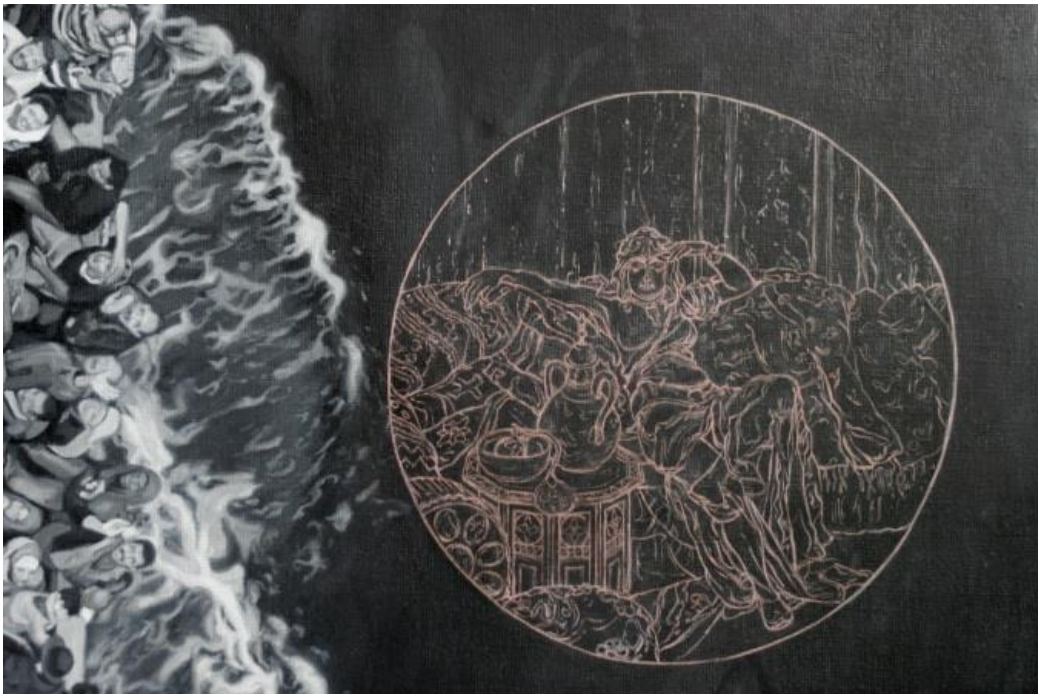
Цртежи (сл. 54 – 59) су инспирисани сликама које, евидентно, материјализују фантазам о другој – привлачној, страни сексуализованог Оријента. Не треба, ипак, заборавити да у очима стваралаца ових дела, као и оних чијем погледу су намењена, представљено: „... *bizarre jouissances* (чудно уживање) Оријенталаца служи да нагласи трезвеност и рационалност западних обичаја.“¹⁹¹

Линијски цртежи (сл. 54 – 59) су изведени као слободна интерпретација и делимично произвољна адаптација следећих слика:

- „Трговина робља“ (фр. „Le Marché d'esclaves“), 1866. година, француског сликара Жан-Леон Жерома (фр. Jean-Léon Gérôme)
- „Лепотица из харема“, 1889. година, каталонског сликара Франциска Масриере (шп. Francisco Masriera)
- „Султанова миљеница“, непозната година, француског сликара Анриа Адриена Тануа (фр. Henri Adrien Tanoux)
- „Саламбо“ (фр. „Salammbô“), 1921. година, Анриа Адриена Тануа
- „Одалиска“ (фр. „L'Odalisque“), 1920. година, Анриа Адриена Тануа
- „Одалиска“ (фр. „L'Odalisque“), непозната година, Анриа Адриена Тануа

¹⁹¹ Исто, стр. 118







(сл. 54 – 59) Стефан Тасић, *Арка*, 2008, уље на платну, детаљи: цртежи према оријенталистичким уљима на платну

Цртежи – тањери

Мотиви и теме тањера и цртежа на папиру уклапају се и допуњују са онима на сликама, тако да неће бити понављане (цртежи: „Арапска биста“ (сл. 50) и „Serbe. Constantin Jacić. 24 J. Rauber & Mörder“ (сл. 27), тањир „Френологија“ (сл. 22)), већ ће само бити назначене специфичне разлике.

Разлог одабира тањера, као носиоца, је жеља да се искористи асоцијативни потенцијал који имају на спокојан живот европске средње класе. Мисли се, пре свега, на вишу средњу класу најмоћнијих колонијалних држава, попут Велике Британије. Управо је Веџвуд (енгл. Wedgwood) керамика са својим неокласичним дизајном била креирана како би задовољила очекивања ове, као и више класе.¹⁹² Бадју, о чему је већ било речи, указује на данашњи „карактер“ средње класе, која сама себе представља „као острвце цивилизације у средишту света“.¹⁹³ Када јој прети несигурност од ње ће се најпре чути позив на „одбрану вредности“: „Заштитимо своје вредности. У ствари заштитити своје вредности значи заштитити начин западног живота средње класе то јест цивилизовану поделу 14% светских ресурса између 40% средњих“.¹⁹⁴

Источњачка керамика је постепено постајала све популарнија, да би, у осамнаестом веку, богате европске фамилије често и саме директно из Кине увозиле порцелан. У следећем столећу он постаје препознатљив и широко распрострањен статусни симбол средње класе. Ово је пратило и појефтињење процеса производње, које није толко умањило квалитет, колико је процесом мас-производње поништила „живост“ и свежину ранијих, осамнаестовековних комада, креираних првенствено за аристократију.¹⁹⁵ До овог периода су превасходно увожени предмети декоративног

¹⁹² *Eighteenth-century English Porcelain in the Collection of the Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, Bloomington – Indiana, 1987., стр. 15

¹⁹³ Ален Бадју, нав. дело, стр. 36

¹⁹⁴ Исто, стр. 35–36

¹⁹⁵ Catherine Beth Lippert, нав. дело, стр. 15

карактера, док је уметничка вредност аутентичних кинеских оригинала, из ранијих епоха, тек касније постала предмет интересовања колекционара.¹⁹⁶

Везе са Оријентом, иначе, сежу до путовања Марка Пола на двор Кублај Кана, пре кога нема поузданих података о присуству источњачке керамике на Западу. У периоду између седмог и десетог века Арапи су посредовали у трговини између Кине и Византије. И Венеција је свој просперитет једним делом дуговала трговини са Оријентом, међутим, падом Византије под Отоманску власт трговачки путеви остају затворени и за њу. Крајем шеснаестог века Холанђани, због исцрпљујућег рата са Шпанијом, те потребе за новцем, пљачкају, на отвореном мору, шпанске и португалске лађе које плове са Истока. Заплењени порцелан, и осталу луксузну робу продају француском краљу Лују XIII и енглеском Џејмсу I. Долази до оснивања холандске Источноиндијске компаније – 1602. године, а недуго затим и енглеске. Већ средином седамнаестог столећа Холанђани су имали монопол у трговини са Јапаном, који су задржали дуги низ година. Средином овог века долази до раста опште популарности порцелана, о чему сведоче и забелешке да се у Паризу, поред разних егзотичних предмета, продавао и кинески порцелан. О атрактивности ових рукотворина сведочи и податак да је Луј XIV наручио грађевине у кругу Версаја обложене плаво осликаним плочицама од фајанса (фр. „Trianon de porcelaine“, 1670), као и занимљивост да је Луј XV постао једини власник мануфактуре у Севру. Током седамнаестог века, и поред увоза од неколико стотина хиљада предмета, холандски трговци нису били у стању да засите потребе тржишта. Паралелно су и знања о Кини почела да се усложњавају, иако писци углавном нису сами посећивали ову земљу, већ су уобличавали приче „из друге руке“, које су преносили језуитски мисионари, запосленици Источноиндијске компаније.

Први увезени кинески порцелан био је украшен једноставним мотивима исликаним кобалт-плавим пигментом, након чега је предмет глазиран. Због атрактивног изгледа ове комаде су холандски грнчари увелико копирали већ средином седамнаестог века. Занимљиво је, међутим, да су најлепши примерци шинозерије настали у Мајсену у Саксонији – месту које је најудаљеније од тачке приспећа керамичких рукотворина. Израђивани су двадесетих година седамнаестог века према цртежима дворског, уједно и главног, сликара ове радионице – Јохана Грегориуса Хуролда (нем. Johann Gregorius

¹⁹⁶ George Savage, *Унутрашња декорација – кратак историјски преглед*, Југославија, Београд, 1969., стр. 163

Höroldt, 1696–1775). Највише под утицајем мајсенког порцелана, као и француског двора, Европом се ширила мода шиноазерије.¹⁹⁷

Прикази на тањирима са изложбе, исликаним кобалт плавом бојом, изведени су према оригиналима са приказом питорескних пејзажа или жанр-сцена. Оне најчешће нуде изрежирани фантазам о другом, попут имагинарних сцена са далеког истока – Кине, Јапана, или су то патетичне жанр-сцене са девојком и младићем, и слично. Идеалан пример овог симулакрума је типичан шиноаски предложак – „шаблон врбе“ („Willow Patern“) (сл. 60). Постоје хиљаде његових варијација, али прави мора да садржи приказ: жалосне врбе, мостића, птица, три човека, пагоде, острва, брода, ограде, дрвета поморанце и обруб са унутрашње и спољашње стране издигнутог обода. Легенда, коју овај сценски аранжман илуструје, говори о прелепој Кунг-Ше, ћерки богатог мандарина, која је са оцем живела у раскошном павиљону. Она се заљубила у сиромашног, али племенитог, очевог секретара Ченга, са којим се састајала испод дрвета жалосне врбе. Отац је, међутим, имао другачије намере – да је уда за старијег племића, па је непослушну ћерку заточио у кући. Љубавници су, међутим, успели да побегну носећи са собом корпу пуну драгуља, коју је добила као мираз од времешног Та-Џина. Изневерени племић је у гневу послао војнике, који су љубавнике сустигли на мостићу и убили Ченга. Кунг-Ше се, не могавши да издржи бол, запалила у својој кући, из чијег пепела су се уздигле две заљубљене птичице, које живе изнад жалосне врбе.

Ова легенда, међутим, нема баш никакве веза са Кином. Како би дали смисао приказаним елементима, осамнаестовековни енглески керамичари су у потпуности измислили причу о безвременој љубави и трагичним љубавницима. И сам „шаблон врбе“ је настао 1780. године, када су британски керамичар Томас Тарнер (енгл. Thomas Turner, 1749–1809) и гравер Томас Минтон (енгл. Thomas Minton, 1765–1836) искомпилирали већи број, тада популарних, оригиналних кинеских мотива и шаблона (сл. 60, 61).¹⁹⁸

¹⁹⁷ Исто, стр. 147–163

¹⁹⁸ Mary Daniels (Tribune Staff Writer), Blue Willow Legend Turns Dinnerware Into Hot Collectible, *Chicago Tribune*, March 27, 1994, http://articles.chicagotribune.com/1994-03-27/news/9403270414_1_willow-tree-blue-willow-willow-pattern?utm_medium=google, приступљено 3. 6. 2018.



(сл. 60) *Blue Willow (Older)*, произвођач: Wood & Sons

(сл. 61) извозни кинески оригинал са сродним мотивима, који, заправо, није „шаблон врбе“, око 1760

На тањиру са симболом смрти – лобањом са укрштеним бутним костима – испод које се налази натпис „**Zyklon B**“ (сл. 62), изведен писаним словима, графичко решење је преузето са аутентичне конзерве у којој се налазио овај пестицид. Једино је уместо оригиналног – техничког фонта, овде употребљено деветнаестовеково писмо. Пестицид, комерцијалног назива „Циклон Б“ (нем. „Zyklon B“), на бази цијанида, синтетисан је двадесетих година, а нешто касније је коришћен као најефикасније средство за убијање затвореника у Аушвицу, Мајданеку и другим логорима смрти. „Производња“ смрти била је „педантно“ и детаљно испланирана: групи затвореника је било речено да иду на купање, међутим, тушеви у купаоницама су били нефункционални, а кроз отвор у плафону – коме је могло да се приступи са крова – убациван је смртоносни отров. Принципи „рационалне“ организације концентрационог логора идентични су онима код сваке ефикасне инустријске производње – у овом случају производње смрти. У којој су мери, у профитом мотивисаном друштву, присутне исте премисе када се људи третирају као ресурс – било као конзументи/потрошачи, било произвођачи добити, језгровито даје Бадју: „Ваш идентитет у очима доминантног светског кретања данашњице је двоструки идентитет, који чине новац, плата и потрошња“.¹⁹⁹ Исцртавањем флоралних мотива на тањирима

¹⁹⁹ Ален Бадју, нав. дело, стр. 37

намера је била да се укаже на „нормализацију“ дискурса који је отворио монструозну могућности да се једнаком – хладном, логиком управља људским судбинама.



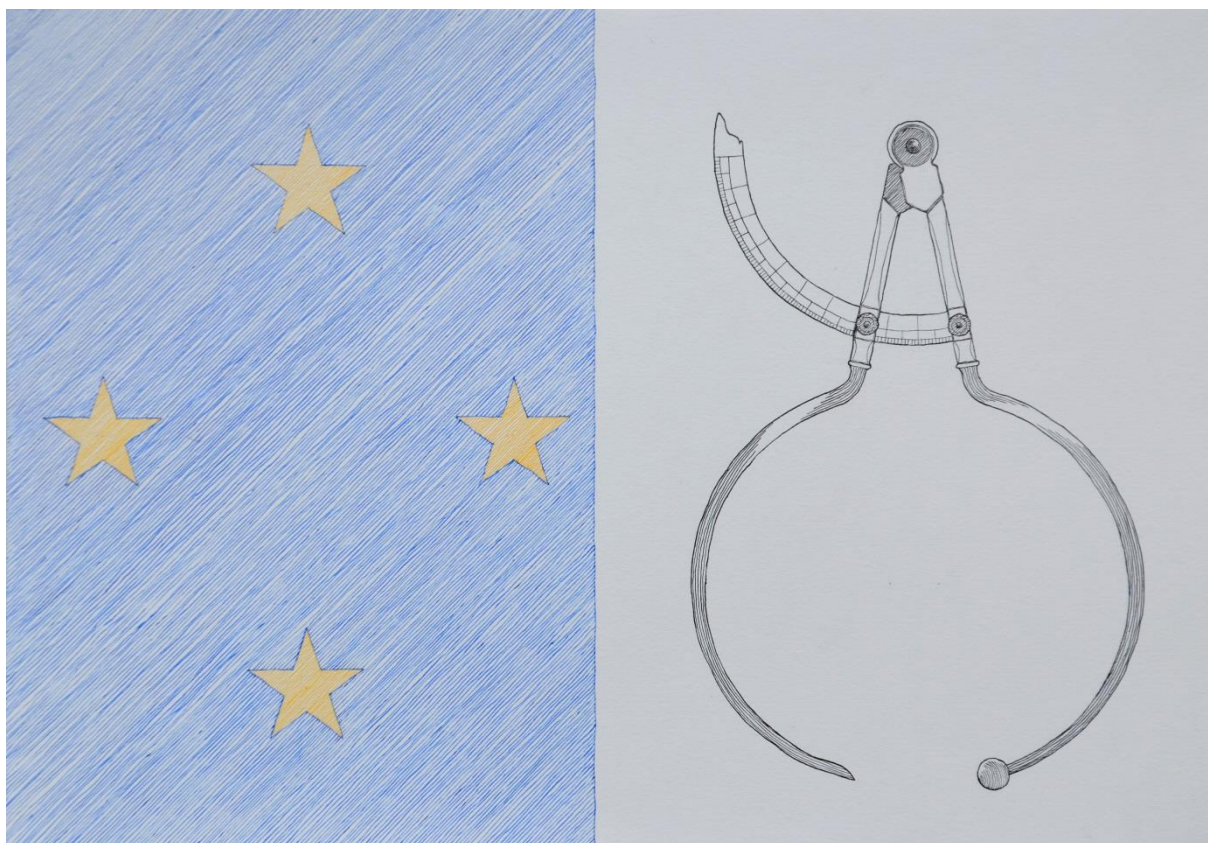
(сл. 62) Стефан Тасић, *Zyklon B*, 2018, глазирани керамички тањир, пречник 24,2 cm

(сл. 63) Џаспер Џонс, *Flag*, 1967, енкаустика и колаж на платну, 85,1 cm x 142,9 cm

Сам начин употребе симбола и знакова, попут државних – какав је застава – близак је пракси уметника амблематске уметности²⁰⁰. Амерички сликар и графичар Џаспер Џонс (енгл. Jasper Johns, рођен 1930) препознатљив је управо по сликама са мотивом заставе Сједињених држава (сл. 63).

²⁰⁰ Мишко Шуваковић, *Појмовник ...*, нав. дело, стр. 64

На старијем цртежу на папиру „Френолошка нација“ (сл. 64) приказана је псеудо-застава са прекомбинованим симболима, и бојама, које се могу наћи на застави ЕУ, наспрам које је нацртан френолошки шестар.



(сл. 64) Стефан Тасић, *Френолошка нација*, 2015, туш и перо, 35 cm x 50 cm

И на старијем цртежу на папиру „Weiss“ (сл. 65) веза са заставом ЕУ је наговештена бојама – жутим петокраким звездама на плавој позадини, док је њихов распоред исти као онај на америчкој застави (поређане су у редовима, тако да је сваки следећи повучен за половину размака између горње и доње две звезде). О значењима које носи обличје људске лобање, затворене кружницом у средишту цртежа, већ је било речи. Готски алфабет је одабран због везе са Нацистичком Немачком, где је – у почетку – стимулисана његова употреба, као „најаутентичнијег“ немачког писма. Грубо је наговештена и веза са заставом ове творевине – централним позиционирањем круга у коме се, уместо злокобног знака, налази приказ лобање са речи „бело“. Реч и симбол стварају спрегу значења која нуди сијасет наговштаја, али је, чини се, тешко одупрети се асоцијацијама које упућују на неславно наслеђе у коме је бела „раса“ устоличавана као хегемона.



(сл. 65) Стефан Тасић, *Weiss*, 2015, туш и перо, 50 cm x 70 cm

Исти репертоар симбола се налазе и на тањиру са приказом лобање, испод које је готским алфабетом исписано „Weiss“ (сл. 66), са том разликом што је овде, по ободу, поређано дванаест звезда.



(сл. 66) Стефан Тасић, *Weiss*, 2018, глазирани керамички тањир, пречник 25,2 cm

Алудирање на заставу ЕУ употребљено је и на тањиру са звездама „Ваза“ (сл. 67), код којих је свака друга замењена приказом одсечене шаке (по шест звезда и шака). Овај мотив подсећа на праксу одсецања шака, као казне, у Слободној Држави Конго, којим је из Брисела – сада седиштем Европске Уније – управљао Леополд II. Застава ове државе, случајно, има идентичан однос боја и симболе као и застava Европске уније – плаве је боје са централно постављеном жутом петокраком звездом. У средишту тањира се налази стилизована ваза са цвећем, која дочарава спокој средње класе, лежерно незаинтересоване за „ројалистичке послове“ у Слободној Држави Конго.



(сл. 67) Стефан Тасић, *Ваза*, 2018, глазирани керамички тањир, пречник 25,2 cm

Иста је тема и старијег цртежа на папиру „Европски круг“ (сл. 68) – такође са приказом одсечених шака, у кружном поретку и на плавој позадини – али овај пут без звезда. Уместо њих су исцртани пиктограми дијаманата, који симболишу минерале исисане из афричког континента, док шаке подсећају на цену која је за ову добробит плаћена.



(сл. 68) Стефан Тасић, *Еврпски круг*, 2015, туш и перо, акварел и дрвене бојице, 70 cm x 100 cm

5. ЗАКЉУЧНИ КОМЕНТАР

Сазнања произашла из психоанализе – њени закони и инструментаријум, могу да послуже како би се илустровно описале неке од теза изнетих у тексту. Оваква интерпретација је потпуно субјективна и у потпуности је без претензија на научну валидност.

Према фројдијанском психоаналитичком учењу, механизми одбране имају улогу да из свести отклоне непријатне садржаје – неподношљиве свесном делу личности. Што је овај садржај неприхватљивији, то они морају бити репресивнији. Потиснути садржај – будући нестишљив – одушак налази у трансформисаном облику – омашкама у говору или ритуалним радњама, које својом репетитивношћу дају илузију реда, па тиме одлажу суочавање са извором проблема. Трауму може да иницира неки спољни окидач – када механизми одбране попусте, а потиснути садржај нахрупи у свест – што, у идеалном случају води ка, свакако болном, увиду – катарзи. По оцу психоанализе, Сигмунду Фројду: „Стварање симптома замена је за нешто друго, што је изостало. Нормално су се извесни душевни процеси имали развити дотле да свест сазна за њих. То се није догодило, и место тога је из прекинутих, на неки начин поремећених процеса, који су морали остати несвесни, произишао симптом.

Тврђење да симптоми ишчезавају кад смо њихове несвесне предуслове учинили свесним потврђено је целим даљим истраживањем, иако наилазимо на најчудније и најнеочекиваније компликације, кад учинимо покушај његовог практичног спровођења. Наша терапија дејствује тиме што несвесно претвара у свесно и дејствује само утолико уколико је у стању да спроведе то претварање²⁰¹. Чини се да слични механизми функционишу и на нивоу колектива, чији идентитет конституише веровање у неки виши наротив. Конституент националног, европског или још шире – „Западног“ идентитета, по правилу, одређује и однос према „Другом“ – суседном народу, другачијој култури, или другачијим суграђанима (најекстремнији пример је, засигурно,

²⁰¹ Сигмунд Фројд, *Увод у психоанализу*, Издавачко предузеће Матице српске, Нови Сад, 1969., стр. 262

однос према Јевријима у Нацистичкој Немачкој). Саид даје анализу есеја из 1972. године, пензионисаног члана Обавештајне и истраживачке службе при Стејт Департменту САД-а, Харолда В. Глидена (енгл. Harold W. Glidden), под називом „Арапски свет“, где наводи да из текста произилази врло једностран закључак: „На једној страни су Западњаци, на другој Арапи-Оријенталци; први су (редоследом који није битан) рационални, мирољубиви, либерални, логични, способни да се придржавају истинских вредности, лишени природне сумњичавости; ови други нису ништа од свега тога“.²⁰²

Један од начина „извлачења“ потиснутог садржаја у свест је намерно суочавање са симболом – сликом која се избегава као окидач страха/трауме. Према Фројду: „сваки пут кад наиђемо на један симптом смемо закључити да код болесника постоје извесни несвесни душевни процеси који управо садрже смисао симптома. Али је такође потребно да тај смисао буде несвестан, да би се симптом појавио. Из свесних процеса не стварају се симптоми; чим су дотични несвесни процеси постали свесни, симптом мора ишчезнути“.²⁰³

Слике и цртежи „Сентименталне повести“ настали су са намером да послуже као тихи окидачи који пуни смисао добијају ако успеју да отворе простор катарзи.



²⁰² Едвард Саид, нав. дело, стр. 69

²⁰³ Сигмунд Фројд, нав. дело, стр. 262









(сл. 69 – 76) поставка изложбе, фотографије (сл. 70 – 75): Милан Краљ

БИБЛИОГРАФИЈА

Avery, John Scales, *Information Theory and Evolution*, World Scientific, Singapore, 2012.

Арган, Ђулио Карло, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000; I*, Clio, Београд, 2004.

Арган, Ђулио Карло, Акиле Бонито Олива, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000; II*, Clio, Београд, 2005.

Бадју, Ален, *Наша невоља долази издалека – наше зло допире надалеко*, Академска књига, Нови Сад, 2016.

Бенјамин, Валтер, Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности, у: *Изабрана дела I*, Службени гласник, Београд, 2011.

Lippert, Catherine Beth, *Eighteenth-century English Porcelain in the Collection of the Indianapolis Museum of Art*, Indianapolis Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, Bloomington – Indiana, 1987.

Garlick, Dennis, Ph.D., *Intelligence and the Brain : Solving the Mystery of Why People Differ in IQ and How a Child Can Be a Genius*, Aesop Press, Burbank – California, 2010.

Grim, Patrick, Editor, *Philosophy of Science and the Occult*, State University of New York Press, New York, 1982.

Eysenck, Hans J., *A New Look Intelligence*, Transaction Publishers, New Bruswick (U.S.A) – London (U.K.), 2000.

Кецмановић, Душан, проф. др (уред.), *Психијатрија*, Медицинска књига, Београд – Загреб, 1985.

Конрад, Џозеф, *Срце таме*, Stylos, Нови Сад, 2002.

Lippard, Lucy R., Lawrence Alloway, Nicolas Cales, Nancy Marmer, *Поп-арт*, Југославија, Београд, 1967.

Lucie-Smith, Edward, *Super Realism*, Phaidon – Oxford, New York, 1979.

Miles, Robert, Malcolm Brown, *Racism*, Routledge, London – New York, 2003.

Мојси, Доминик, *Геополитика емоција*, Клио, Београд, 2012.

Морић-Петровић, Славка (уред.), *Психијатрија – уџбеник за студенте медицине*, Медицинска књига, Београд – Загреб, 1987.

McWhorter, Ladelle, *Racism and sexual oppression in Anglo-America : a genealogy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2009.

Ниче, Фридрих, *Антихрист – Проклето хришћанство*, Рад, Београд, 1996.

Nott, J[osiah]. C[lark]., M.D., Geo[rge]. R[obbins]. Gliddon, *Types of Mankind : or, Ethnological Researches based upon the Ancient Monuments, Paintings, Sculptures and Crania of Races, and upon their Natural, Geographical, Philological, and Biblical History : illustrated by Selections from the inedited papers of Samuel George Morton, M. D., and by Additional Contributions from Prof. L. Agassiz, LL. D.; W. Usher, M. D.; and Prof. H. S. Patterson, M. D.*, J. B. Lippincott & Co., Philadelphia – Trübner & Co., London, 1860.

Олива, Акиле Бонито, Ђулио Карло Арган, *Модерна уметност: 1770 – 1970 – 2000; III*, Клио, Београд, 2006.

Pucher, John, Ralph Buehler (Eds.), *City Cycling*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, 2012.

Richter, Gerhard, *Panorama*, Tate Publishing, London, 2012.

Savage, George, *Унутрашња декорација – кратак историјски преглед*, Југославија, Београд, 1969.

Саид, Едвард, *Оријентализам, XX век*, Београд, 2008.

Sontag, Susan, *Фасцинантни фашизам, у: Болест као метафора*, Рад, Београд 1983.

Сретеновић, Дејан, *Уметност присвајања*, Orion Art, Београд, 2013.

Shanes, Eric, *Pop Art*, Parkstone International, New York, 2009.

Swartz, Bill, *Memories of Empire, Volume I: The White Man's World*, Oxford University Press, New York, 2011.

Тодоров, Цветан, *Страх од варвара: с оне стране судара цивилизација*, Карпос, Лозница, 2010.

Totten, Samuel, Paul R. Bartrop, *Dictionary of Genocide*, Greenwood Press, Westport – Connecticut, 2008.

Tully, John A., *The Devil's Milk : A Social Study of Rubber*, Monthly Review Press, New York, 2011.

Фројд, Сигмунд, *Увод у психоанализу*, Издавачко предузеће Матице српске, Нови Сад, 1969.

Хантингтон, Семјуел, *Сукоб цивилизација и преобликовање свјетског поретка*, ЦИД, Подгорица – Романов, Бања Лука, 2000.

Holliday, Peter J., *American Arcadia : California and the Classical Tradition*, Oxford University Press, New York, 2016.

Cohen, William B., *The French Encounter with Africans : White Response to Blacks, 1530-1880*, Indiana University Press, Bloomington – Indiana, 2003.

Џенкс, Чарлс, *Модерни покрети у архитектури*, ИРО „Грађевинска књига“, Београд, 1986.

Шуваковић, Мишко, *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2005.

Шуваковић, Мишко, *Појмовник теорије уметности*, Orion Art, Београд, 2011.

Waldman, Diane, *Roy Lichtenstein*, Editions du Chêne, Paris, 1971.

Wilson, Simon, *Pop*, Thames and Hudson, London, 1974.

Wrobel, Arthur (Editor), *Pseudo-Science and Society in Nineteenth Century America*, The University Press of Kentucky, Lexington – Kentucky, 1987.

Чланци, часописи и интернет извори

Арендт, Хана, Ајхман у Јерусалиму (превод Ранко Мاستиловић), *Часопис за културу и књижевност, и друштвена питања*, стр. 44; преузето из: Hanna Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, Penguin Books, 1992., стр. 280–298, https://kupdf.com/download/hana-arent-ajhman-u-jerusalimu_58fba33cdc0d60bc2e959e82_pdf#, приступљено 12. 5. 2018.

Gould, Stephen Jay, Morton's Ranking of Races by Cranial Capacity, *Science, New series*, Vol. 200, No 4341 (May 5, 1978), pp. 503–509; published by American Association for the Advancement of Science

Gros, Elizabet, Preoblikovanje tela, *Ženske studije – časopis za feminističku teoriju*, 14/15, Beograd

Daniels, Mary (Tribune Staff Writer), Blue Willow Legend Turns Dinnerware Into Hot Collectible, *Chicago Tribune*, March 27, 1994, http://articles.chicagotribune.com/1994-03-27/news/9403270414_1_willow-tree-blue-willow-willow-pattern?utm_medium=google, приступљено 3. 6. 2018.

MAN AND MONKEY SHOW DISAPPROVED BY CLERGY; The Rev. Dr. MacArthur Thinks the Exhibition Degrading. COLORED MINISTERS TO ACT The Pygmy Has an Orang-Outang as a Companion Now and Their Antics Delight the Bronx Crowds., *The New York Times*, SEPT. 10, 1906, <https://www.nytimes.com/1906/09/10/archives/man-and-monkey-show-disapproved-by-clergy-the-rev-dr-macarthur.html>, прочитано 25. 5. 2018.

ON THIS DAY, 1945: Atom bomb hits Nagasaki, *BBC Home*, 9 August 2008, http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/august/9/newsid_3580000/3580143.stm, приступљено 2. 5. 2018.

Room 7 : Genre painting and early squeegee abstracts, *TATE*, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/gerhard-richter-panorama/gerhard-richter-room-guide/gerhard-5>, приступљено 13. 5. 2018.

Sanderson, Henry, Chloe Cornish, Amnesty warns on use of child labour in cobalt mining, *FINANCIAL TIMES*, <https://www.ft.com/content/bec64762-c923-11e7-ab18-7a9fb7d6163e>, приступљено 13. 5. 2018.

Staff, Rovi (Description by), Edgard Varèse : Poème électronique, for tape, *ALLMUSIC*, <https://www.allmusic.com/composition/po%C3%A8me-%C3%A9lectronique-for-tape-mc0002362855>, приступљено 21. 5. 2018.

Stephens, Michael, Migrant crisis: Why the Gulf states are not letting Syrians, *BBC News*, 7 September 2015, <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-34173139>, приступљено 9. 9. 2017.

Swenson, G. R., What Is Pop-Art? Answers from 8 Painters, Part I, *Art News* 62, no. 7, 1963., стр. 26

Tarnoff, Ben, How the internet was invented, *The Guardian*, 15 Jul 2016, <https://www.theguardian.com/technology/2016/jul/15/how-the-internet-was-invented-1976-arpa-kahn-cerf>, приступљено 12. 5. 2018.

TATE MODERN EXHIBITION, THE UNILEVER SERIES: AI WEIWEI: SUNFLOWER SEEDS, 12 OCTOBER 2010 – 2 MAY 2011, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>, приступљено 24. 4. 2018.

Tousignant, Nathalie, Geopolitics and Speciality at Expo 58, у Gonzague Pluvinage (уред.), *Expo 58: Between Utopia and Reality*, Éditions Racine, Brussels, 2008.

The Mütter Museum – Hyrtl Skull Collection, <http://muttermuseum.org/exhibitions/hyrtl-skull-collection/>, приступљено 2. 6. 2018.

Heyden, Tom, The 10 greatest controversies of Winston Churchill's career, *BBC News Magazine*, 26 January 2015, <http://www.bbc.com/news/magazine-29701767>, приступљено 10. 5. 2018.

Humans strip bare for zoo exhibit, *BBC News*, 25 August 2005, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/london/4184466.stm, приступљено 18. 5. 2018.

Coleman, Jasmine, Greek bailout talks: Are stereotypes of lazy Greeks true?, *BBC News*, 10 March 2015, <http://www.bbc.com/news/world-europe-31803814>, приступљено 11. 5. 2018.

Ward, Bob, President Trump's fake news about climate change, *The London School of Economics and Political Science*, 30 January, 2018, <http://www.lse.ac.uk/GranthamInstitute/news/president-trump-fake-news-climate-change/>, приступљено 12. 5. 2018.

<http://www.expositions-universelles.fr/1878-exposition-universelle-paris.html>, приступљено 15. 5. 2018.

Видео материјал

Machinism 58 > 16, <https://vimeo.com/165691303>, приступљено 7. 7. 2017.

Биографија

Стефан Тасић је рођен 4. 7. 1984. године у Београду. Основне академске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду завршио је 2007. године, са звањем – инжењер архитектуре. Основне академске студије на Факултету ликовних уметности Универзитета уметности у Београду уписује исте године, а мастер завршава 2012. године, у класи професора Слободана Роксандића, када уписује и докторске академске студије на истом факултету. Од марта 2013. године запослен је на матичном факултету у звању асистента за ужу уметничку област сликарство, предмет: Сликара технологија.

Самосталне изложбе:

- *Фрагменти* – цртежи, самостална изложба, Галерија Маржик, Краљево, април 2014.
- *Сувише људски* – цртежи, самостална изложба (са Луком Трипковићем), Галерија културног центра Рибница, Краљево, април 2015.
- *Људски фактор* – цртежи и слике, самостална изложба (са Луком Трипковићем), ДОБ галерија, Београд, септембар 2015.
- „*Сентиментална повест*“ – изложба слика и цртежа : докторски уметнички пројекат, самостална изложба, Галерија ФЛУ, Београд, јануар – фебруар 2018.
- *NOTHING AT ALL TO BE DONE ABOUT IT* – слике, самостална изложба (са Луком Трипковићем и Предрагом Благојевићем), Галерија Народног музеја Ваљево, фебруар – март 2018.

- *NOTHING AT ALL TO BE DONE ABOUT IT* – слике, самостална изложба (са Луком Трипковићем и Предрагом Благојевићем), Галерија савремене уметности у Смедереву (Музеј у Смедереву), јул – август 2018.

Групе изложбе:

- вајане макете, као сарадник тима *Пројекат Београд*, Венецијанско бијенале архитектуре, септембар – новембар 2006.

- цртеж/студија, награда ФЛУ за цртеж за прву и другу годину, групна изложба награђених радова ФЛУ за 2007/2008 годину

- интервенција у јавном простору, у оквиру манифестације *Програсивне наде 3*, Београд, јул 2008.

- *Маузолеј* – инсталација у простору силоса *Житомлина*, групна изложба, *Миксер фестивал*, Београд, мај 2011.

- слике и цртежи, групна изложба, Галерија ISA, Montecastello di Vibio, Умбрија – Италија, јул 2011.

- цртежи, групна изложба *цЗ*, Галерија ДКСГ, Београд, новембар 2011.

- слике и видео-инсталација *Мембрана*, групна изложба, Дом културе Ваљево, октобар 2011.

- *Она и они* – фото-документи, групна изложба *BUG 3/2*, Магацин у Краљевића Марка, Београд, мај 2012.

- *Made in Mostar* – инсталација/догађај у јавном простору, у оквиру радионице *BAUHAUS GOES SOUTH-EAST EUROPE CITY LAB – MOSTAR*, Мостар, мај – јун 2013.

- *Made in Mostar* – инсталација и фото-документи, групна изложба *Шта све о теби могу да не знам*, у организацији Универзитета Баухаус у Вајмару, галерија Јава, Сарајево, децембар 2013.

- *Нови* – цртежи, групна изложба, Галерија Излози ФЛУ, Београд, новембар 2015.
- *Цртеж и његова сенка* – цртеж, групна изложба, Галерија УЛУС, Београд, октобар, 2017.
- *I COULD SLEEP FOR A THOUSAND YEARS* – слике, групна изложба, Dogóol Platz, Београд, мај – јун 2018.

Остало:

- сарадник у „The International School of Painting, Drawing and Sculpture in Umbria, Italy, Montecastello di Vibio“, јула – август 2011.

Текстови у часописима:

- Тасић, Стефан, Специфичности односа према телу и телесном у раду Синди Шерман у Бојана Шкорц (гл. уред.), *Зборник Факултета ликовних уметности „УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА“*, година I, број 2, Београд, новембар 2015., стр. 118–127

Студентске изложбе:

- организација и одабир радова за годишњу изложбу ФЛУ, предмет Сликарска технологија – студенти прве и друге године о. а. с., галерија Излози ФЛУ, Београд, јун 2014.

Учешће у комисијама:

- комисија за избор слика (са Петром Ђорђевићем), ФЕСТИВАЛ 2017 – *Крени на време!*, заједничка изложба ФЛУ и ФПУ, Галерија СКЦ, Београд, мај – јун 2017.
- комисија за избор цртежа (са Светланом Волиц и Немањом Николићем), *47. ИЗЛОЖБА ЦРТЕЖА И СКУЛПТУРА МАЛОГ ФОРМАТА СТУДЕНАТА ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ*, ДОБ галерија, Београд, мај 2018.

Изјава о ауторству

Потписани **Стефан Тасић**

број индекса **4342/12**

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

„Сентиментална повест“ – изложба слика и цртежа

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 7. 2018.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Стефан Тасић**

Број индекса **4342/12**

Докторски студијски програм **докторске уметничке студије**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

„Сентиментална повест“ – изложба слика и цртежа

Ментор др ум. **Милета продановић**, редовни професор

Потписани (име и презиме аутора) **Стефан Тасић**

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 7. 2018.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

„Сентиментална повест“ – изложба слика и цртежа

који је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

Потпис докторанда

У Београду, 11. 7. 2018.

