

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ФАКУЛТЕТ  
ПРИМЕЊЕНИХ УМЕТНОСТИ



Иван Јеремић

# **Човек у ери трансхуманизма и нових медија**

Докторски уметнички пројекат

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF APPLIED ARTS



Ivan Jeremić

**The man in the era of transhumanism and new  
media**

Doctoral art project

Belgrade, 2017.

Ментор: Марко Лађушић, ред. проф. Факултета примењених уметности у Београду

Коментор: Др Дивна Вуксановић, ред. проф. Факултета драмских уметности у Београду

Чланови Комисије за оцену и одбрану докторског уметничког пројекта:

Горан Чпајак, ред. проф. Факултета примењених уметности

Зоран Булајић, ред. проф. у пензији Факултета примењених уметности

Радош Антонијевић, ред. проф. Факултета ликовних уметности

## Садржај

САЖЕТАК.....	1
APSTRACT.....	2
1. УВОД.....	3
1.1. Тема.....	3
1.2. Предмет рада.....	3
1.3. Хипотеза.....	4
1.4. Методолошки оквир истраживања.....	4
2. МЕДИЈИ И РЕАЛНОСТ.....	5
2.1. Репродукција и њене последице- Бењамин.....	20
2.2. Индустијализација.....	30
3. ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У МЕДИЈСКОЈ КУЛТУРИ.....	33
3.1. Фантомски свет телевизије Гинтера Андерса.....	35
3.2. Пофилистарење и отуђење.....	42
4. ТРАНСХУМАНИЗАМ.....	46
5. ЊИ У СКУЛПТУРИ.....	58
6. ЗАКЉУЧАК.....	66
7. ПРИЛОГ.....	69
ЛИТЕРАТУРА.....	71
БИОГРАФИЈА АУТОРА.....	75

## САЖЕТАК

Нужност бављења овом темом сматрамо хуманистичким активизмом чија неопходност присуства постаје све акутнија. У раду ћемо се, кроз естетичке теорије, дотицати битних тачака за нашу тезу. Она се заснива на нужности увођења медијске писмености у јавни простор, а нарочито у образовни систем. Последице које примећујемо недостатком медијске писмености подсећају нас на кугу XXI века. Перфидним поступком или последично, медији код већине реципијената изазивају стање неверице због таквог посматрања ствари. Наиме, задирање медија у људско несвесно, стереотиповање несвесног, појава масовног стереотипа у лику „глобалног човека” отвара битне онтолошке теме. *Слобода* као основно људско право, а сада такође и медијски стереотип у интересу новца, је ни мање ни више, по нашем мишљењу, у историјској позицији. *Слобода* као циљ медијског образовања никада за изазов није имала посредовану реалност или привид. Овакав производ „слике” пребацује тему у поље уметности, са циљем промишљања могућих алтернативних решења. Медиј скулптуре ће нам помоћи да промишљамо људско несвесно. Виталистичким поступком, градимо везу између медија и колективно несвесног. Преводећи традиционални поступак у алтернативно значење.

Оптимизација човека трансхуманим поступком отвара еру пост-постмодерне у којој промишљамо алтернативне, субверзивне поступке (традиционалне-скулпторске), у циљу покретања дијалога тема: негативан утицај мас медија, новац у медијима, трансхуманизам, као круцијално питање данашњице које стоји између човека и слободе мишљења.

**Кључне речи:** скулптура, *Би*, нови медији, филозофија медија, хуманизам, трансхуманизам, медијско образовање, слобода, човек.

УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Примењене уметности и дизајн

УЖА УМЕТНИЧКА ОБЛАСТ: Примењено вајарство

## APSTRACT

We consider the topic of this paper as increasingly acute, and dealing with it a humanist activism *par excellence*. In our thesis we will, through aesthetic theories, find and explain some important points for our dissertation and claims. Our thesis is based on the necessity of introducing media literacy to the public sphere, and especially to the educational system. The consequences that the lack of media literacy produces remind us of the plague of the 21<sup>st</sup> century. The media and most of their recipients cause a state of disbelief for such an observation of things by a perfidious process. Actually, the interference of the media into the human unconscious, the stereotyped unconscious, the emergence of a massive stereotype in the image of a "Global man" initiates the important ontological topics. Freedom as one of the fundamental human rights, now also a media stereotype in the interest of money, is no more, no less, in our opinion, in a historical position. Freedom as the goal of media education has never had the challenge such as *mediated reality* or *illusion*. This "image" product puts the topic into the field of art, with a goal to consider possible alternative solutions. A medium of sculpture will help us to deliberate about the human unconscious. With the Vitalist method, we make a connection between the media and collective unconscious. We do that by translating the traditional process into an alternative meaning.

The optimization of a man through a transhuman process opens the post-postmodern era in which we explore the alternative, subversive procedures (traditional-sculptural) in order to initiate a dialogue of topics: the negative influence of mass media, money in the media, transhumanism, as the crucial issue of today's that stands between a man and freedom of thought.

**Key words:** sculpture, Qi, the new media, philosophy of the media, humanism, transhumanism, media education, freedom, man.

ARTISTIC FIELD: Applied Arts and Design

NARROW ARTISTIC FIELD: Applied Sculpture

# 1. УВОД

## 1.1. Тема

У докторском уметничком пројекту – *Човек у ери трансхуманизма и нових медија*, бавићемо се темом животне енергије или *Ћија* (Qi), као инспирације за елемент скулптуре у технолошки посредованом друштву. Истовремено ћемо испитивати утицај медија на човека, то јест на његову животну енергију. Наиме, омасовљени утицај медија на западноевропског човека дигиталне културе оставља последице по његове когнитивне способности. Човек тако доспева у ново окружење, а сложено питање стварности провучено је кроз призму технолошких могућности нових медија.

## 1.2. Предмет рада

Стереотип као човек данашњице, јесте индустријски медијски *производ*, и он је предмет нашег рада. Сам поступак је технолошки отишао толико далеко да се и „седећи у фотељи може бити радник”, и производити нова раса, религија *глобалног човека*.

Оптимизацијом то јест хибридизацијом људског тела, човек се ставља у функцију технологије. Овог пута она човека претвара у оруђе. Да ли тиме научна сазнања из области трансхуманизма битно и пресудно утичу на оно што смо до сада означавали као човека? Треба ли подржати трансхуманистичке тежње да промене природни поредак, и да ли је то уопште могуће?

Чуло вида и слуха подвргнути су технолошким екстензијама, а свет виртуелног и неиндентичног формира ново појмање стваралаштва. Шта то уметност јесте или би требало да буде данас? Какав је положај виталистичког концепта данас, чијим ревидирањем можемо пратити за овај рад најбитнији елемент скулптуре овог периода, а то је животна енергија или *Ћи*, онако како је она препозната на Истоку. Ако је технолошка репродукција поништила ауру уметничког дела, да ли су медији и технологија уништили људски *Ћи*?

Тезу о репродуковању уметничког дела Валтера Бењамина (Walter Benjamin), разматрамо у контексту утицаја медија на *репродукцију човека* или *масовног човека* како га филозофија медија види.

### **1.3. Хипотеза**

*Глобални човек* је производ масовних медија. Репродукујући га индустријски, медији утичу на његову животну енергију негативно. Уметничко дело губи ауру репродукцијом; глобални човек губи свој *Ти* у медијски посредованом друштву.

Традиционалним вајарским поступком клесања, директним радом у материјалу(камен), трагамо за људским несвесним. Полазимо од претпоставке да је људско несвесно хибридизовано медијским поступком. Реципијента сматрамо *медијским производом*, као и његово несвесно. Методом израде скулптуре у материјалу преводимо скулптуру витализма у скулптуру пост-постмодерне. Мишљења смо да самим овим поступком фаворизујемо критику друштва, као и одбрану хуманистичких вредности, чиме отварамо простор медијском образовању као нужности данашњице.

### **1.4. Методолошки оквир истраживања**

Метода којом ћемо се користити је интердисциплинарна. Користићемо се методологијом различитих научних дисциплина: естетике, историје и теорије уметности, теорије медија. Од општих метода користићемо историографску, компаративну методу, те методу интерпретације. Од логичких метода, које су укључене у општу методологију, користићу анализу, синтезу, индукцију и дедукцију. Ове теоријске методе предходиће практичном истраживачком раду у медију скулптуре.



## 2. МЕДИЈИ И РЕАЛНОСТ

Субјективност доживљаја стварности намеће питање да ли се и медијска слика може субјективно доживети? Крај чулности на какву смо навикли и поимали је у традиционалном смислу речи ограничава је на технолошку репродукцију, филтрирајући доживљај стварности. Једина преостала субјективност је условљена медијском писменошћу која хуманије тумачи репродуковану реалност.

Тако, колективна свест (или самосвест) уступа место деловању једне врсте умрежене телесне (само)свести, која настаје у новој коцептуалној синтагми „интелигентне гомиле“ коју овај покрет користи као своју имплицитну, перформативну идеологију. Колективитет тиме губи самосвест, али задобија „интелигенцију“ као одређено телесно својство, иманентно свету медија. Ово би, уједно, могао да буде и одговор/побуна данашњег времена у односу на свет интерактивних догађаја и технологија, субверзивним коришћењем њиховог властитог потенцијала за тактичко деловање, односно пружање отпора савременом корпорацијском ропству и већ увелико успостављеној мас-медијској контроли (несвесног). Међутим, у тренутку када о овоме говоримо, ми већ увелико јесмо с оне стране „хуманих“ вредности, које су, како тврди Пол Вирилио (Paul Virilio), у потпуности уништене приликом огромних етничких и еколошких катастрофа које су са собом донела искуства Аушвица и Хирошима.<sup>1</sup>

„Медијско просветитељство“ створило је стереотип доживљавања стварности. Такав производ медија је специфична врста *радника* коју ћемо у даљем тексту звати Глобални човек, обухвата добар део западноевропске хемисфере планете Земље.

На трагу врхунца симбиозе органског и неорганског у трансхуманим експериментима, медијски уобличен просвећен глобални човек, реалност доживљава као хибридную појаву где звук не долази из природе, а слика не мора бити последица метеоролошких услова или препрека удаљености простора који превазилазимо. Добијеном израженом сликом ствара се осећај присуства на незамисливим

---

<sup>1</sup> Вид. Пол Вирилио, *Сајберсвет*, политика на најлошото: разговор са Филип Пети, Алеф, Скопје, 2003.

раздаљинама. Екстензија хибридује чула у ново стање. Слика као прастаро средство комуникације посредовала је искуство живота пренесено руком уметника у цртеж, а затим у знак. Вредност таквих пиктографских записа, рецимо античких, не огледа се само у фонетском тумачењу већ и у томе како смо га дефинисали од барока наовамо у естетском значењу. Филозофија времена ствараоца чини вишеслојним и она у себи крије далеко већи број података о периоду у којем настаје. Другачији филозофски погледи на тумачење слике нуде могућности алтернативних употреба визуелне комуникације и у дигиталној слици.

Античка визуелна заоставштина је свакако у већој мери била под утицајем природних него технолошких сила. Доживљај тадашње технологије као „примитивне”, такође бисмо могли подвести под субјективност.

Специфичност времена које бележи утицај нових медија, као и трансхуманих експеримената, ставља човека XXI века у положај жртве војно технолошког отпада, који се користи у сврхе перфидног поробљавања човечанства у нову форму Хакслијевог *Врлог новог света*, преображавајући човека у роба, тј. Глобалног човека.

Несагледиви потенцијал нових медија у масовној комуникацији је инструментализован искључиво у функцији новца и политичке моћи.

У том смислу, занимљиво је истаћи да је филмска индустрија, примера ради, деценијама уназад систематски контролисала медијске стереотипије (и аутостереотипије) тзв. „добрих“ и „лоших“ момака, везујући их за читаве народе, одређена географска подручја и културе, при чему је актуелна подела извршена не више на темељу раздвајања доминантних „вредности“ које се реализују испред и иза тзв. „гвоздене завесе“, већ на основу поларизовања света на тзв. „цивилизоване“, „демократске“ и „правичне“ снаге на једној, и „фундаменталисте“, „верске фанатике“, „терористе“ и „примитивце“, на другој страни. Некадашње, хладноратовске идеолошке поделе данас су превазиђене, односно супституисане оним репрезентацијама Другог које се више, у начелу, не успостављају политичким, већ медијским средствима, о чему сведоче многобројне савремене идеолошке студије: данас је, наиме, све чешће реч о асиметричним представама о злу, транспонованим у релацију с агресивним, активним и „примитивним“ Другим, које су, према мишљењу Лаша Свенсена (Svendson), проузроковале „више зла него било

шта друго. Настојање да се победе измишљена и стварна зла изазвало је далеко више зла него тежња да се чини зло“.<sup>2</sup>

*Релативност* као најпласиранији и најприхваћенији појам о времену западноевропског човека итекако кореспондира са последицама нових медија који у свом посредовању слике и бесомучних репризирања сцена релативизују време, као и остале елементе реалности, рецимо простор, време, морал, рат... преносећи га у медијско поље.

„Пошто свако присуство није присуство на даљину“, како своју основну онтолошку хипотезу елаборира Вирилио, „ТЕЛЕПРИСУСТВО ере мондијализације размене могло би да се уведе само на огромној удаљености. Удаљености која сеже до антипода на земљиној кугли, с једне на другу страну постојеће реалности, али метафизичке реалности која строго уређује телеконтиненте виртуелне реалности, која присваја главне садржаје економских активности нација и, према томе, дезинтегрише културе које су прецизно смештене у простору физике глобуса.“<sup>3</sup>



1.Изложба „Негатив“

<sup>2</sup>Лаш Фр.Х.Свенсен, *Филозофија зла*, Геопоетика, Београд, 2006, стр.123.

<sup>3</sup>Пол Вирилио, *Информатичка бомба*, Светови, Нови Сад, 2000, стр.14.

Инверзност медијске слике асоцира на рефлексију, *негатив*, привид, који испуњава сликовну меморију реципијента из којег несвесно делује. Маклуан (McLuhan) је у овом контексту разматрања, које се тиче питања саме могућности медијске етике, незаобилазан као мислилац, а посебно када је реч о хипотези да медији, попут образовања или религиозних убеђења, формулишу једну врсту друштвеног „фолклора“, формирајући тиме његова веровања, обичаје и вредности.<sup>4</sup>

Овакви појмови у претходним цивилизацијама срећу се кроз митологију, уобразиљу и др.

Људско око није савршен орган. Оно је на неком еволутивном ступњу и последица је разних утицаја. Ипак, количина пиксела људског ока, како су то успели да измере научници, далеко је већа од количине пиксела коју данас користимо путем дигиталне камере. Камера опскура мутира у хибридну технолошку имагинацију неслућених размера.

Меморија бива допуњена новим сликама које нису својствене очном апарату, а ипак се складишти у људском мозгу као искуство. Овакве слике морају имати предзнак са којим их људски мозак може прихватити без последица.



2. Изложба „Негатив“

---

<sup>4</sup>Philip B. Meggs, „Introduction to the Fiftieth Anniversary Edition“, u: Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride, Folklore of Industrijal Man*, Gingko Press, 2002., str.x.

Симулакрум оваквих информација ствара виртуелно искуство уз помоћ технологије, измештајући човека из природног станишта и стављајући га у позицију елемената машине за умрежавање највећег села икада виђеног у историји цивилизација „глобалног села”, а становник тог села је „глобални човек”.

*Глобалног човека* у Србији карактерише чињеница да добар део дана, од 5 сати и 17 минута, проведе уз неки од нових медија.<sup>5</sup> Његова сазнања о свету ограничена су медијском сликом. Он подржава нове хибридне форме ратовања и саучествује у њима гледајући одабране сцене рата, постајући један од нових облика „војника”. Доживљај западноевропског човека који види себе као човечанство или глобално село или свет, мора се довести у питање. Овакво наметање мишљења кроз „објектив као цео свет”, више је него ограничено. Штавише, изражавамо бојазан да садржи елементе фашизма управо у идеји да је технолошка форма, која је доминантна у овом делу планете, виши облик цивилизације. Технолошки развој може се тумачити као степен цивилизације, али само уколико је технолошка сврха хумана, а не војни отпад. У сталној, наметнутој трци са хладноратовским амбијентом, потрошачка култура плива у тежњи за још једним гигабајтом РАМ меморије која ће им покренути виртуелни свет бекства од стварности. Осећај надмоћи због кретања кроз виртуелно као виши ступањ цивилизације нема у себи ничег хуманог, па самим тим и није виши ступањ. Он је сигурно нематеријалан, а и уколико је посредован технологијом, она сигурно није производ војне индустрије.

---

<sup>5</sup>Nielson Audience Measurment Serbia

Просечна дневна задржавања уз телевизију бележи константно висок ниво последњих година, стављајући Србију у сам врх европског и светског просека. У 2016. години просечно дневно задржавање уз ТВ бележи другу годину за редом раст. У 2016. је остварено рекордно дневно задржавање од 5 сати и 17 минута уз ТВ од када се мери гледаност у Србији.



3. Изложба „Негатив“

Подсећамо, теорија и научничка имагинација, дале су, у данашњем времену, подстицај за невероватан замах технолошког раста и развоја, и то у готово свим областима истраживања: биологија, физика, медицина, телекомуникације, и др. Несумњиво, имагинарно се испрва помаљало у идеји или у појму, а потом се материјализовало кроз различита технолошка достигнућа како би се, евентуално, вратило у спекулацију: „Савез науке и технике помагао је истраживање материјалног света, али је помогао и настанак, науке без материјала“<sup>6</sup>.

Слика као основно средство технолошке апокалипсе хипнотише милионе медијски неписмених људи.

Већ поменути војни отпад у рукама капиталистичког корпоративног пословања јесте АЛАРМ за одбрану хуманистичких вредности.

Однос телевизије и реалности, који се успоставља преко појма савремености, који укључује и „стилску“ карактеристику реализма популарних ТВ жанрова, третира

---

<sup>6</sup>Бранислава Милијић, „Природно и техничко“, *Уметност-природа-техника*, Оп.цит.стр.29.

се у електронским медијима кроз такве визуелне форме, које одају утисак једноставне разумљивости.<sup>7</sup>

Глобално село, допинговано посредованом медијском сликом, производи емотивна стања. Глобални човек је бесан, тужан, срећан у оном тренутку кад његов мозак добије довољно изрежираних сцена, рецимо насиља, док у реципијенту не настане стање угрожености као жељени циљ креатора медијске слике.

Угроженост, као један од производа глобалног медијског апарата, ставља нас у позицију могуће жртве било кад и било где, те нам је за то психичко стање опет медијски понуђен и одговор, односно кривац. Лов на кривца такође оправдава жртве, чак и дечје, у циљу борбе за нови свет у форми *спектакла*.

Уколико бисмо узели у обзир неке друге податке, нпр. колико људи дневно убије дуванска индустрија, колико убистава се деси у глобалном селу у току једног дана због пљачке, или једноставно криминала то јест криминалаца и тиме испунимо медијски простор, схватили бисмо да грип убија више људи.

„Модерни тероризам је“, тврде аутори књиге *Амнезија јавности*, „ипак скројен тако да буде прилагођен медијима и савременим средствима комуникације.“<sup>8</sup>

Глобализам као концепт западноевропског човека има своју историјску паралелу на азијском тлу. Наиме, у Кини се то одавно и десило; са историјског гледишта, тај „посао“ обједињавања писма и самих народа никако се не може доживети као хуман. У питању су огромне људске жртве у циљу уједињења идентитета, тј. грађења истог.

Осећај угрожености, а у циљу обједињавања милитаризованих акција у формату спектакла – „глобалну медијску слику“, користе као средство ратовања. Медијска слика у наведеним случајевима кореспондира са страхом од смрти, а касније и тугом, затим бесом и мржњом након поентирања медијског концепта сценама чији су елементи жртве. Равнодушност према оваквим сликама је немогућа.

Порно индустрија на мрежи, махнито делује на млађу популацију пружајући им жанровски спектар снимака односа. Доступност оваквих сцена у

---

<sup>7</sup>Jon Fiske, *Television Culture*, Routledge, London and New York, 1987. (repr. 1999.) str.21.

<sup>8</sup>Саша Барбуловић, Зоран Јевтовић, Миодраг Поповић, Радан Лакићевић, „Тероризам је позориште“, у: *Амнезија јавности: Од пропаганде до тероризма*, Издавач: аутори, Београд, 2004., стр.232.

двадесетчетворочасовном термину глобалног човека ставља у позицију могуће жртве зависности или задовољења нагона медијском сликом. Девијантност таквих последица увелико примећујемо у окружењу где се доминантна популарна модна индустрија ослања на порно медијски садржај као сигурни окидач формиране везе између реципијента и медијске слике.

Како пише Милан Ранковић у књизи *Сексуалност на филму и порнографија*, „Однос према задовољству био је у европској цивилизацији увек тесно повезан са односом између индивидуалног и друштвеног интереса, који се на различите начине успостављао у различитим друштвеним контекстима. Задовољство се увек појављивало као интерес појединца. Нема неког општедруштвеног задовољства.“<sup>9</sup>



4. Изложба „Негатив“

Неретко можемо приметити да смелије особе користе директну порно иконографију како би покренуле све већи поремећај у комуникацији ка једноставном људском контакту. На недавно одржаном Фестивалу пива у Београду, посетиоци су имали прилику да буду анкетирани и буду изложени активизму промотера, то јест

---

<sup>9</sup>Милан Ранковић, *Сексуалност на филму и порнографија*, Просвета-Институт за филм, Београд, 1982., стр.42.



промотерки које су носиле костиме порно иконографије. Костим је жанровски припадао љубитељима фудбала, а корисници су се могли наћи у директном утицају корпорацијског интереса на њихове нагоне. Циљна група је таргетирана, а бренд – да га не именујемо – појавио се у стварности као сан сваког тинејџера, адолесцента, љубитеља фудбала, пива и несвесно исконтролисаног нагона у сврху згртања новца. Аутизам изазван медијском сликом.

„Порнографија је“, како тврди бивша порно-глумица, стриптизета и проститутка Шели Лубен (Lubben), описујући „тајне порно индустрије“ у књизи *Истина иза порнографске бајке — највећа илузија на земљи*, „ропство модерног доба за хиљаде жена и милионе зависника који не могу да престану да је гледају“.<sup>10</sup>

Индустријске форме медијске слике порно индустрије незајажљиво галопирају ка трансхуманим елементима који оживљавају у виртуелном пољу као усмерени нагон ка хибридном облицима сајбер секса.

Тешко је не приметити да је једини посао глобалног човека да седи испред ТВ-а, или буде онлајн, бивајући задовољен у свим својим нагонским потребама.

Развој принтера хране као и сличних технолошких идеја доводе жртву у апсолутни положај зависника од софтверског посредовања реалности.

У оваквом поступку деловања на друштвене појаве у којима су елементи:

- новац,
- капитализам,
- медији,
- рат,

има довољно елемената да се закључи да је у питању хибридни облик фашизма. Дисперзија логора на ћелије са глобалним становником што негде и јесте премиса корена проблема – и дотицање спреге фашизма и новца попут хидре која кроз своје медијске пипке делује у интересу оплодње себе, што се може подвести, протумачити као врхунски облик инцеста, где рефлексија мрачне људске стране општи кроз свој одраз у медијској слици.

---

<sup>10</sup>Вид. текст „Порнографија-ропство модерног доба за хиљаде жена и милионе зависника (видео)“, на страници: [www.Srbel.net/2013/02/10pornografija-ropstvo-modernog-doba-za-hiljade-zena-i-milione-zavisnika-video/](http://www.Srbel.net/2013/02/10pornografija-ropstvo-modernog-doba-za-hiljade-zena-i-milione-zavisnika-video/).

Глобални човек као производ део је медијског рата.

Антиглобалистички покрети делују како у сфери медија, тако и у реалности. На мрежи какву ми познајемо у 2017. години има још увек слободног простора за активистичко деловање. Овакво присуство на мрежи видимо као елемент *Тија* који рефлексно покушава да делује конструктивно. Могуће је уочити га на примеру издвојеном из прегршт сличних, рецимо Нато самиту. Активизам преточен у протест на улици врло лако плане у сукобе који завршавају прогањањем, ловом демонстраната по улицама.<sup>11</sup> Полиција у шакалским формацијама гони и пребија на стотине углавном млађих људи. Снимке који су сведочења ових реалних догађаја можемо доживети као борбу животне енергије са технолошком ратном моћи. Нуклеуси енергије покушали су да стану на пут војној формацији која већ деценијама у разним политичким дејствима трага за пленом углавном у форми ресурса претежно нафте.

Како тврди Зоран Јевтовић, у књизи *Геополитика и медији*: „Цивилизација се неочекивано нашла пред новим изазовом: политички, економски, друштвени и идеолошки преврати постали су део свакодневнице, док су структурне идеје уткане у образац убеђивања којим се свест масовне публике усмерава ка пожељним правцима. Човеков ум је постао циљ бројних креативних индустрија, пропагирање политичких порука задатак медијских мандарина, а управљање јавним простором стратешко питање.“<sup>12</sup>

Медијски створен утисак да је Земља пренасељена, да је решење за гладне ГМО-храна такође су области које константно добијају медијску пажњу, те се може наслутити да се ради о медијском конструкту са генезом која нас враћа у доба Валтера Бењамина, идентификујући фашистичке елементе који постају део социолошких промена. Идеја о ГМО храни је фашистички конструкт.

Слобода грађана, људи зависи од озбиљног рада – активизма превасходно базираног на стратегији о медијском описмењавању, које ће предупредити овакве контроверзне појаве прикривеног фашизма.

---

<sup>11</sup> <https://rs-lat.sputniknews.com/vesti/201506062374886/>

<sup>12</sup> Зоран Јевтовић, „Геополитика и медиократија на путу псеудополиса“, у: Љубиша Деспотовић, Зоран Јевтовић, *Геополитика и медији*, Култура Полиса, Нови Сад, „2010, стр.147.



5. Изложба „Негатив“

Негативни су кораци у формулисању, односно преформулисању, појмова *писменост* и *образовање*. Ове речи прошириле су се на тумачење слике као основног средства комуникације у XX и XXI веку.

Предзнање везано за тумачење слике се углавном крије у материји теорије форме, историје уметности, естетици, филозофији.

Да узмемо за пример Кину и њен успех у томе да „глобализује“ на стотине народа у једну идеју звану „Кина“. Такође, кинеско писмо и његова реформа однела је много жртава. Постоје мишљења у прилог томе да је писмо прва дигитализација. Ако узмемо у обзир да је то тачно, она у протеклим вековима није имала електронски карактер, те је била хуманија, иако јој је претходила политичка борба која свакако није била хумана.

Код западноропског човека или Глобалног човека можемо такође издвојити социолошко-религијски феномен који има дуг континуитет и који још увек траје. То је хришћанство. Прва идеја конструисана за свет робова је идеја о загробном животу која је анимирала добар део робовске популације у Римском царству. Повући паралелу тако једноставно је немогуће, али можемо издвојити један културолошки феномен везан за

источну Србију. Наиме, у тој области забележене су породичне гробнице које као елемент садрже ТВ мониторе. Загробна телевизија намеће питање – да ли западноевропски човек већ јесте у некој врсти гробнице коју му је нудила хришћанска религија пре две хиљаде година. Пристао је и борио се за њу да би у перверзном односу машине, капитализма и човека постао зомби – глобални човек у загробном животу.

Где се цивилизација налази?

Глобални човек је суштински мртав. Његова животна енергија-ћи формално трепери одајући последње знаке живота. Његови нагони су каналисани у свет потрошачког друштва капитализма. Његова спознаја света је посредована монитором. Глобални човек постоји у вертикалној смрти. Отупелих чула, глобални човек нема више потребу да помогне у невољи већ да је сними. Андроидна протеза усмрћује, унесрећује, компромитује, скандализује, медијски сахрањује персоне као своје жртве, хранећи мрежу света медија поплавом фотографија, снимака, медијском сликом истргнутом из контекста реалног и премештеном у посредовани, виртуелни свет машине за продужавање, оплодњу новца.

Притисак који медији праве над својим главним радницима „познатим личностима” од њих у реалности углавном прави личности које не могу бити социјализоване због медијске неписмености, хистеричних реакција Глобалног човека. Чести су случајеви оваквих медијских радника да обољевају од болести зависности.

„Селфи култура” и друштвене мреже су прошириле поље могућности да свака личност постане јавна. Оваква појава је посебно место и изазов у медијској писмености за психологе. Неретки су случајеви јавног насиља на мрежи са трагичним исходима обично у пубертетском периоду.

Медијски посредован догађај, па чак и онај који иде „уживо”, *директно* како се у Србији устоличило, отвара питање тумачења, али и лоцирања проблема као етичког или морално проблема – екстензије чула.



6. Изложба „Негатив“

Како мозак доживљава посредовану слику уколико тело није присутно на утакмици. Такође, све углове које покрива камера, успорени снимци, детаљи, гримасе спортиста, зној, повреде, крв, хибридује оно на шта је мозак навикао као природну могућност. Когнитивни део мозга је због тога у сукобу са новим медијима.

Екстензија као привид у кадровима ратних сукоба или терористичких напада недвосмислено дели нашу пажњу, поистовећујући нас са жртвом, док у истом тренутку тело зна да се налази у безбедној фотељи. Након бесомучних репризирања, тело осећа последице узнемирености, а и даље се налази у безбедној фотељи. На крају схватимо да фотеља више није безбедна.

Могућност да се посредством медија „сретнемо“ са снимком убиства на мрежи или информативном програму, рецимо убиство руског амбасадора у Турској уз повике „Алаху екбер“, је јако чест.<sup>13</sup> Овакви политичко-екстремистички потези у медијској арени представљају „више од убиства“. Мада постоје и они који мисле да је све инсценирано, последице оваквих кадрова су трилерске и сви чекају нову епизоду у којој би одмазда била задовољење. И тако дан за даном.

---

<sup>13</sup> <http://www.blic.rs/vesti/svet/atentat-ruski-ambasador-u-turskoj-ubijen-na-izlozbi-napadac-policajac/lz2xkqw>

Поплаву оваквих деловања социо-културних дешавања немогуће је зауставити.

Глобални човек – Химера, не мисли сама, она се храни медијском сликом. Она га окупира, она је део ње. Сви нагони едипалне културе се рефлектују у њој. Она је нафта, ресурс нове ере. Виртуелно, она се измешта из оквира екрана и постаје део виртуелног поља, фикције као људске подсвести. Без присуства реалног искуства она делује на органско, имплементирајући слике које у виду искуства остају трајне последице у меморији Химера.

Изазоване реакције попут панике или зависности, као и девијантности сексуалних потреба као прегршт хибридних појава могу се сматрати производом медија.

Борбу *Ћија* са овако неравноправним непријатељем можемо приметити и по гледаности ТВ емисије „Слагалица”, на првом програму РТС-а. Анализа дељења линка бележи убедљиво највећу гледаност у том термину ове „традиционално забавно образовне емисије” са елементима ријалитија. Очигледно да појмови опште културе, а пре свега хуманији концепт телевизијске емисије који је преживео неким уређивачким чудом, представљају потребу аудиторијума. У емисији се углавном појављују високообразовани људи – како смо то на једном клипу и великом узорку сазнали, незапослени!<sup>14</sup>

Да ли је едипални конструкт у спрези са машином могао другачије да кулминира, или је схизофренија колективно несвесног у форми капитализма, рата, крви неопходна да би колективно несвесно дошло у хуманије стање од оног у коме се данас налази и чији смо ми сведоци.

Људска виталност бива угушена у медијској слици, нафти, рату...

Нафтна ера је неповратно уништила многе афричке културе. Гаси их и даље свуда по свету. Тренутно у ишчекивању Трампове победе у Северној Дакоти нафтовод уништава и последње резерватске облике живота индијанских племена на реци Мисури.

Зашто је то тако?

---

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=iqbwscTuhWI>

Појављују се слике униформисаних бранитеља нафтног интереса који врше егзекуцију репресије са дресираним псима, сузавцем, гуменим мецима, дугим палицама и борбеним возилима.

Да поменем фразе које људи изговарају о рату: „Ништа није вредно суза детета, а камоли људског живота.” Ми данас, путем медијске слике, гледамо кланицу хуманистичких вредности. Овакве медијске слике пливају делићем слободног простора углавном као активизам на друштвеним мрежама.

Овај простор је такође поред активизма погодан и за политичко поткусуривање као и компромитовање политичких противника. Некада се овакав облик активизма на мрежи преточи у активизам на улицама али ретко добија судски епилог.

Двосмисленост ТВ формата у којима се емисије које спадају у забаву користе у политичке сврхе са одговорношћу која је везана за забавни формат медијског програма. У формату забавног програма, можемо да изнесемо неистине, са идејом да будемо забавни и да за то не носимо никакву законску последицу. Можемо причати и о политици, култури, уметности, јако битним друштвеним питањима.

Шта значи чувена новинарска синтагма „привлачи пажњу публике”? Она данас има и опис „запалила друштвене мреже”. То може бити петиција која је пробила критичну границу лајкова и прерасла у активизам, а може бити и снимак специфичног догађаја, снимак рецимо палог дрвета. Тог дана на планети Земљи пало је на хиљаде стабала, зашто је ово посебно? Зато што је оно имало „среће” да тај чин падања буде снимљен, што више и није срећа у односу на количину андроида на планети. Овај снимак је унет у медијско ништавило негативног простора које задовољава потребне стандарде држања пажње на забаван начин. Попуњавање медијског простора се претворило у колективно несвесно. Градећи фикцију сви ми крајње непромишљено комуницирамо и задовољавамо своју потребу за имагинацијом, другачијим доживљајем простора и комуникацијом на неком другом нивоу. Софтверска ограничења, технолошки услови формата, схизоизују потребу у неки облик могућности.



7. Изложба „Негатив“

Технолошки гето се, у ствари, не разликује од форме гета као безизлазног простора у којем могу да успевају само насиље, дрога, проституција и круна свега, јефтина телевизијска забава.

У исто време, међутим, у потрази за својим аутентичним изразом (који обично дефинишемо као „језик телевизије“), овај медиј је осим финансијских погодности које са собом доноси „ријалити-модел“, а што се показало врло профитабилно, представљао и поље експерименталног израза; то га је, надаље, потенцијално препоручивало као уметничку форму<sup>15</sup> схваћену тако што би, по њој, савремена телевизија требало да буде препознатљива са становишта остварења дугорочних животних промена.<sup>16</sup>

### ***2.1. Репродукција и њене последице- Бењамин***

У излагању „Уметност у времену репродуковане стварности“, Драган Ћаловић износи став да је аура „нешто што обавија уметничко дело, што чини његову срж, и што га као такво одређује. Не сам приказ, не уметнички текст, већ аура, постаје

<sup>15</sup> О историјату спорова у вези питања- да ли је телевизија уметност или не, детаљније видети у чланку: Dieter Daniels, „Television-Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s“, видети на страници:

[www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/massmedia/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/).

<sup>16</sup>Упор. исто.



поуздан услов његове идентификације као таквог. Будући да се аура не може репродуковати (Бењамин), једно уметничко дело увек је оригинал.“<sup>17</sup>

Паралела између оног што је Бењамин дефинисао као *ауру*, уметничког дела и оног чиме ћемо се бавити у наредним поглављима је утицај репродукције на *Ти* у скулптури. У овом поглављу би га требало најавити као нужност у поступку и као основни проблем посредоване реалности, то јест технолошке ограничености.

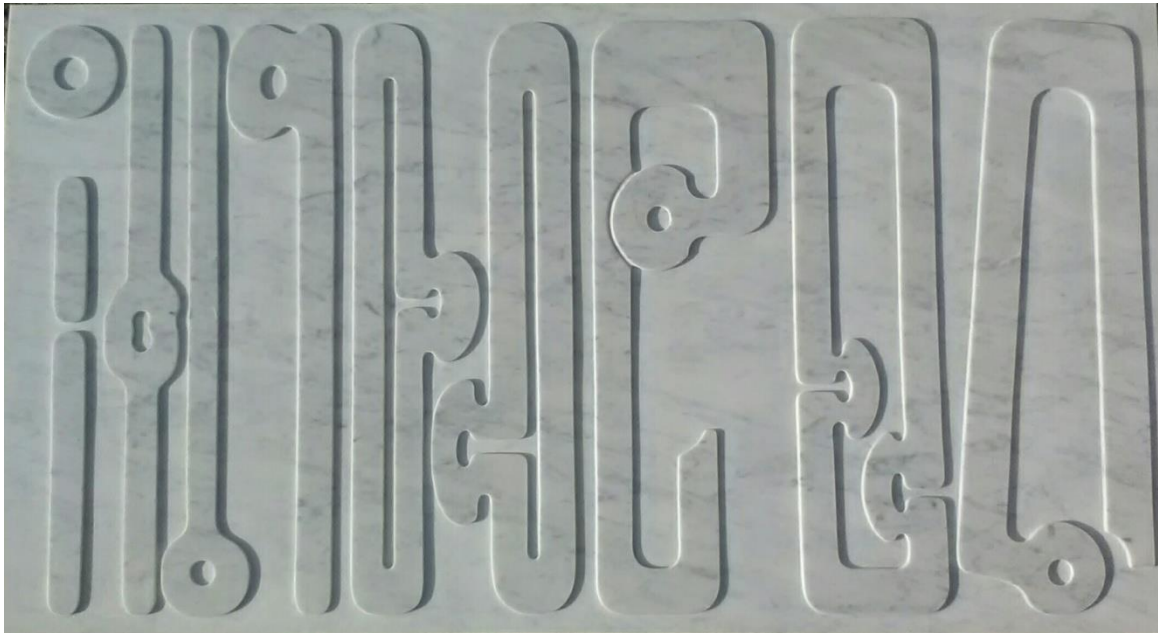
Уметничко дело је увек било подложно репродуковању, сматра Бењамин. Оно се увек могло подражавати, из више разлога: за учење у уметности, за ширење сопствених дела и наравно ради материјалне користи. Техничка репродукција је новина која у историјским интервалима узима маха у све већем интензитету. Грци бележе два поступка – ливење и ковање (бронза, теракота, новац), остало су уникати. Током средњег века, имамо појаву дрвореза, бакрореза и гравира, а у 19. веку литографије.

Литографска репродукција по, мишљењу Бењамина, у многоме мења положај репродукције и отвара могућност појаве на тржишту. Графика литографски успева да илуструје свакидашњицу. Убрзо литографију замењује фотографија која, како је по први пут примећено, ослобађа руке, тако да преостаје око, као одговорно за тумачење слике. Репродукција се убрзава до те мере да може пратити говор. П. Валери (Paul Valéry) тај период описује реченицом: „Као што нам вода, гас и електрична струја издалека, на скоро неприметан покрет наше руке, долази у станове, да би нам служили, тако ћемо бити снабдевени сликом или низом тонова који ће се на наш слаб покрет, скоро на знак, јављати или скоро исто тако опет напуштати“<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Ћаловић, Д.(2009). „Уметност у времену репродуктивне стварности” у: *Уметност и истина*, Зборник радова Естетичког друштва Србије, Естетичко друштво Србије, Београд, стр. 196, 197.

<sup>18</sup> Paul Valéry: *Pieces sur l'art*, Paris: La conquete de l'ubiquite (Paul Valéry: *Fragments o umetnosti: Osvajanje sveprisutnosti*).



8. Изложба „Негатив“

Године 1900, механичка репродукција постиже стандард и чини уметничко дело својим објектом; дејство дела излаже променама и заузима посебно место у уметничким поступцима. Стандард се највише манифестује у репродукцији уметничког дела и филмској уметности.

Међутим, репродукција не садржи временску и просторну одредницу. Затим, физичко-хемијске промене могу се уочити само на оригиналу. Постоји и становиште – традиције које полази од оригинала. Оригинал чува ауторитет у односу на мануелну репродукцију, али у односу на техничку репродукцију то није тако.

Техничка репродукција је самосталнија од мануелне. Променљива оштрина сочива може истаћи аспекте оригинала. Техничка репродукција може копију оригинала довести у, пре свега, доступност која је неограничена.

Услед наведеног, долази до обезвређивања, поништавања одреднице *овде и сада*. Ипак, долази до додиривања језгра, а то је аутентичност – укупност свега. Управо тај ауторитет почиње да се колеба, тако да се закључује да је извођење неког рецимо позоришног дела мањег квалитета далеко боље од техничке репродукције у извођењу бољег ансамбла.

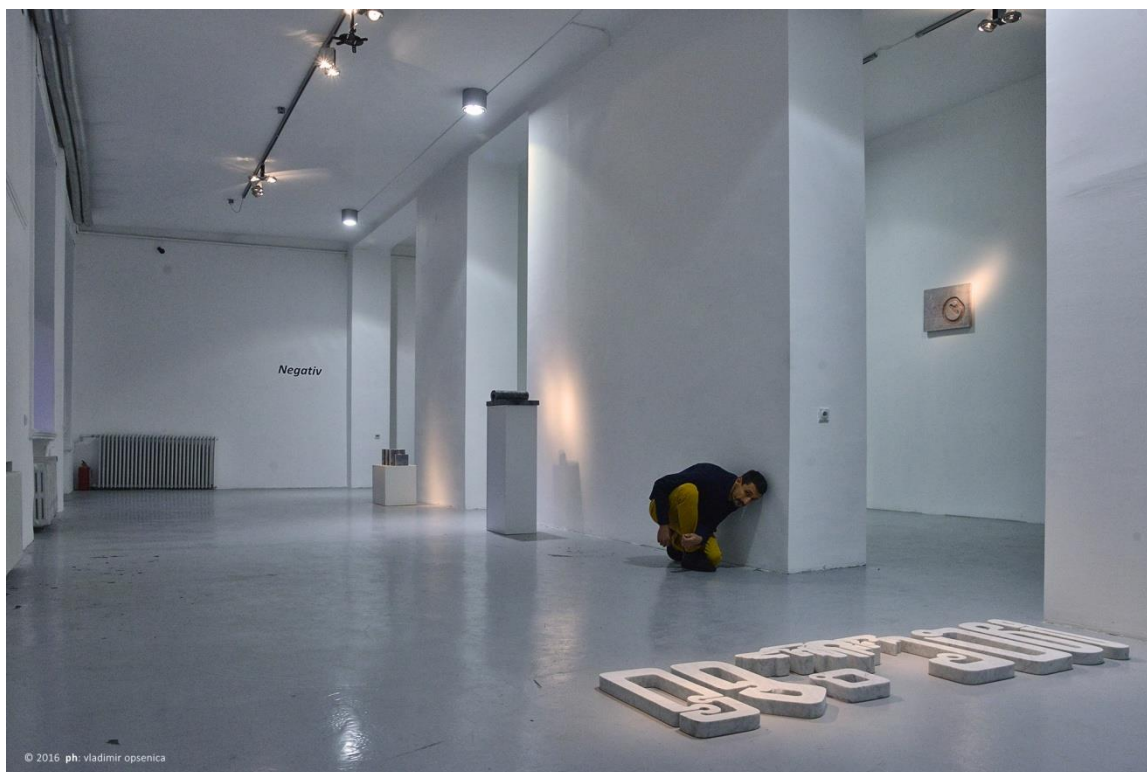
Елементи *овде и сада* чине нераскидиве везе са уметничким делом. Скулптура у својој тактилној апсолутно губи још једну димензију чулног. То јест, бива

хибридизована, посредством софтвера. Овакав дијалог глобалног човека с привидом оставља га духовно гладног, то јест лишеног *Ђија* човека и природе.

Бењамин закључује да, у веку техничке репродукције, у уметничком делу закржљава његова аура. Јединствена појава уметничког дела бива замењена масовном; техника на тај начин актуализује репродуковано. Тиме се уздрмава традиција и запада у кризу. Деструктивну страну филма не можемо избећи. Бењамин сматра да оријентација реалности на масе, и масе на њу, јесте догађај неограничене далекосежности како за мишљење, тако и за визуелно посматрање.

У контексту традиције, Венера је код Грка култ, а код средњовековних клерика опасан идол. Заједничко им је присуство њене ауре. Најстарија уметничка дела настају у служби ритуала, магије, религије. Уметничка вредност паразитира у ритуалној функцији, али профано издвајање се увек може препознати у секуларизованој намени. Бењамин сматра да уметничко дело по први пут бива еманциповано од његовог паразитског постојања у ритуалу.

Доживљај уметничког дела је биполаран, један почива на култној вредности, а други на изложбеној.

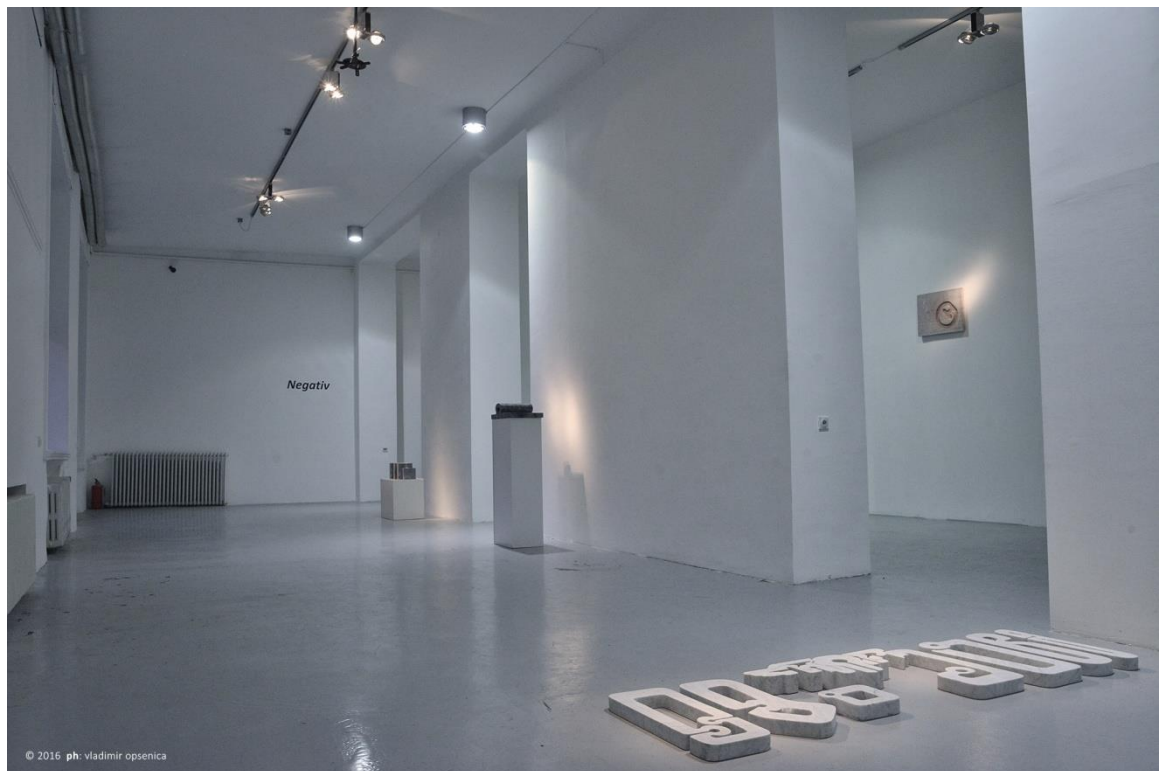


9. Изложба „Негатив“

Хегел наговештава проблем. „Ми сви смо се издигли изнад тога да творевине уметности можемо сматрати нечим божанским и да их можемо обожавати, утисак који оне чине јесте по свој природи трезвенији и ономе што оне у нама изазивају потребно је неко више мерило”.<sup>19</sup>

Уметничко дело захваљујући његовој изложбеној, а не култној вредности, добија нову функцију. Фотографија и филм представљају најбоље оружје за такво схватање.

У фотографији, изложбена вредност потискује култну. Култ преживљава у облику људског лица и улоге се замењују. Бењамин региструје повлачење човека из фотографије и супротстављање култној вредности. Атгет даје први значај 1900. године. снимивши париске улице лишене људског присуства. Снимци постају докази о историјском процесу (које скрива политичко значење). Потпис први пут постаје обавезан. Директиве испод слике постају још већи императив у филму где је разумевање слике прописано текстом свих претходних слика.



10. Изложба „Негатив“

<sup>19</sup>Georg Vilhelm Fridrih Hegel: *Estetika*, knj. I, Kultura, Beograd 1969, str.59.

Џон Тег описао је развој фотографије као „модел успона капитализма у 19. веку” (Тег 1988:37). Успон потрошачке културе у 19. веку имао је кључни утицај на развитак ове технологије и њену практичну примену. Капитализам је утицао на развој фотографских жанрова, што Тег у свом есеју објашњава већом потражњом фотографских портрета међу припадницима растуће, средње и ниже средње класе у 19. веку, односно потребом да поседују предмете који симболизују виши друштвени положај. Фотографски портрети били су доступни, мада су и даље подсећали на друштвену надмоћ аристократије, чији су припадници до тада били једини наручиоци сопствених портрета.<sup>20</sup>

Бењамин истиче да је спор у 19. веку између сликарства и фотографије, у ствари, светско историјски преокрет. Одвајање уметности од култа истовремено гаси и њену аутономију, али је промена функције уметности која је тиме била постигнута нестала из видокруга века.

Да ли је фотографија уметност и да ли се проналаском фотографије није изменио карактер уметности. Тако Абел Жен (Abel Gene) нпр. упоређује филм са хијероглифима: „Тако смо, дакле, захваљујући изваредно значајном враћању у прошлост, опет дошли до изражајног нивоа Египћана. Сливковни језик још није сазрео, јер му још нису дорасле наше очи. Још нема довољно поштовања, још нема довољно култа за оно што се њиме казује”. Арно (Alexandre Arnoux), са своје стране закључује једну фантазију о немом филму управо питањем: „Зар се сви смели описи којима смо се користили не своде на дефиницију молитве?”

---

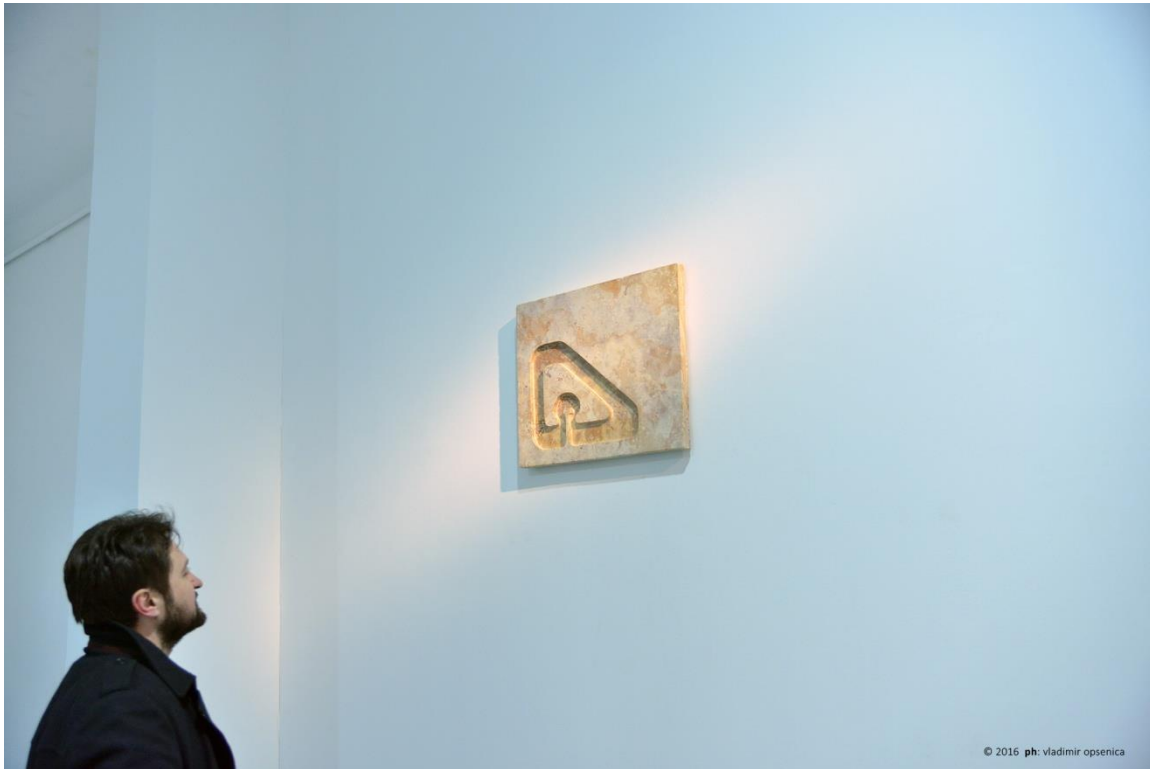
<sup>20</sup>Велс, Лиз: *Фотографија*, Београд, Клио, 2006.



11. Изложба „Негатив“

Позоришни глумац презентира уметничко дело публици, а уметничко дело филмског глумца бива репродуковано преко апаратуре. Такав приступ повлачи последице, сматра Бењамин. Тоталитет филмске верзије бива нарушен субјективизмом сниматеља, монтажера. Друга могућност позоришног глумца је да дело прилагођава публици.

Аура која се на позорници ствара око *Магбета* не може се заменити за живу публику, која постоји око глумца који игра Магбета. Филмска апаратура глумца претвара у реквизит. Позоришни глумац улази у улогу, док је филмском то најчешће ускраћено. Изненађење глумца пред апаратуром, као што то приказује Пирандело (Luidji Pirandelo), у основи је истоврсно са ликом човека у огледалу, али сада је тај одраз преносив. Пренет пред публику.



12. Изложба „Негатив“

Овако констатовану промену понашања изазвану техничком репродукцијом примећујемо и у политици.

Филмски глумац зна да се гледалац претворио у тржиште. Филм одговара на губљење ауре вештачким грађењем личности ван атељеа. Култ звезда конзервира чар личности, али овог пута робног карактера.

У овом прекретном тренутку неповратног губљења ауре и њене трансформације у робу, медијски необразован човек креће у правцу глобализације стереотипа. Овакво губљење ауре онога што је тадашњи човек навикао да доживљава као уметност, коструише уметничко дело у робу. Злоупотреба уметничког поступка у нову медијску форму, баш у овом тренутку за последицу има удаљавање једног поступка духовног грађења од суштине.

Међутим филмски журнал сваком даје шансу да од пролазника постане филмски статиста. Тај смер кулминира, нпр. у руском филму појавом глумца који приказују себе на свом радном месту. У западној Европи, капиталистичка експлоатација филма забрањује да се поведе рачуна о законитом праву које данашњи човек има на репродуковање. Под тим околностима, филмска индустрија има највећи

интерес да учешће маса подстиче илузионистичким представама и двосмисленим спекулацијама.

Техничка репродуктивност уметничког дела мења однос маса према уметности: од најзаосталијег, какав је према Пикасу (Pablo Picasso), до најнапреднијег, какав је према Чаплину (Charli Chaplin). Слика је увек изразито захтевала да буде посматрана од стране појединца, или малог броја људи. Симултано посматрање слике од стране многобројне публике, какаво се јавља у деветнаестом веку, рани је симптом кризе сликарства коју никако није изазвала само фотографија, већ ју је изазвао, релативно независно од фотографије, захтев уметничког дела да се обраћа масама. Ако се то променило, онда је ту посредни посебан конфликт у који је сликарство уплетено техничком репродуктивношћу слике. Отуда, иста она публика која реагује пред гротескним филмом мора постати назадна пред надреализмом, сматра Бењамин.

Карактеристика филма је да не нуди само начин на који се човек приказује камери, већ и начин на који он (човек), уз помоћ камере, приказује себи околину. Психопатологија свакодневног живота, сматра Бењамин, доводи до рашчлањивања ствари које до тада непримећено промичу човеку, а сам филм је довео до сличног продубљивања аперцепције у читавом опсегу оптичког опажаја света. Филмска остварења омогућавају рашчлањавање на више становишта, за разлику од слике и сцене. Тако постаје опипљиво да је природа која се обраћа камери различита од оне коју сагледава око. Различита пре свега зато што, уместо простора прожетог човековом свешћу, овде имамо простор прожет нечим чега нисмо свесни. О политичко-несвесном први пут сазнајемо управо захваљујући камери, као што захваљујући психоанализи први пут сазнајемо о нагонско-несвесном.





13. Изложба „Негатив“, вођење кроз изложбу

Одвајкада уметност жуди за потражњом. „Уметничко дело”, каже Андре Бретон (André Breton) „вредно је само уколико га прожимају рефлекси будућности...”<sup>21</sup>, а у циљу одбране хуманистичких вредности. У том смислу, треба повући паралелу око вредности утицаја нових медија и последица, посебно кад је у питању оно што смо дефинисали као „глобални човек”. У даљој хипотези наслућујемо да се Глобални човек трансформише у киборга, те је, дакле, борба елемента Ћија са софтвером унапред осуђена на пораз.

Историја сваке уметничке форме, тврди Бењамин, има своја критична времена, када ова форма тежи ефектима који се без напора могу постићи тек промењеним техничким стандардом, што значи у новој уметничкој форми. Тако постигнуте екстраваганције и сировости уметности, нарочито у такозваним временима декаденције, произлазе, у ствари, из њеног најбогатијег центра сила. Такве варваризме је обимно приказао дадаизам, чији импулс тек сада постаје схватљив. Дадаизам је покушао да ефекте које публика данас тражи у филму оствари сликарским средствима

<sup>21</sup> Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, 1935., стр. 142 (фуснота 17), <https://sr.scribd.com/document/344175998/Valter-Benjamin-Umetni%C4%8Dko-Delo-u-Veku-Svoje-Tehni%C4%8Dke-Reprodukcije>

(односно књижевним). Доиста, дадаистичке манифестације остваривале су веома већементно скретање пажње, пошто су уметничка дела учинила средиштем скандала.

Код дадаиста је уметничко дело од примамљивог привида, или убедљиве звучне творевине, постало „метак” који погађа посматрача. Захваљујући својој техничкој структури, филм је физичко деловање шока, које је дадаизам још увек држао запакованог, ослободио те амбалаже.

Духамел: „Не могу више мислити оно што хоћу да мислим. Покретне слике заузеле су место мојих мисли”<sup>22</sup>. Маса је материца из које данас излази препорођен целокупни традиционални однос према уметничким делима. Квантитет је прешао у квалитет: много шире масе уметника створиле су промењен начин учествовања. Духамел филм назива доколицом за подјармљивање необразованих, који не буди никакву другу наду сем да се једног дана може бити звезда у Лос Анђелесу. Уметност захтева од посматрача усредсређеност и промишљање. Расејана маса уноси дело у себе.

Најчистији пример су грађевине. Архитектура, тврди Бењамин, представља прототип уметничког дела које се конзумира у расејаности. Грађевина се прима двоструко: употребом и опажањем путем навике. Уметност напада и мобилише масе у филму. Примање кроз забаву, што се све више опажа на свим подручјима уметности и представља симптом далекосежних промена примања, у филму проналази свој прави инструмент за вежбу. Филм излази у сусрет том облику примања својим шокирајућим дејством. Бењамин сматра да филм не потискује културну вредност само тиме што публику доводи до тога да заузима оцењивачки став, већ тиме што заузимање става у филму не укључује пажњу. Публика је испитивач иако расејан.

## **2.2. Индустијализација**

Експериментално ТВ емитовање започело је двадесетих година 20. века. Скоро истовремено је дошло до првих емитовања у Мађарској, Совјетском Савезу,

---

<sup>22</sup> Валтер Бењамин, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*, 1935, стр. 144, <https://sr.scribd.com/document/344175998/Valter-Benjamin-Umetni%C4%8Dko-Delo-u-Veku-Svoje-Tehni%C4%8Dke-Reprodukcije>

Сједињеним Америчким Државама и Немачкој. Телевизија као феномен, је са индустријализацијом и порастом животног стандарда препливала читав свет<sup>23</sup>.

Телевизија у добром делу обликује начин на који друштво данас функционише. Гледање телевизије и даље је најпопуларнија забава на свету. Крајем 20. века у САД, како пише Мек Квин, установљено је да просечан гледалац проведе више од пет сати дневно испред телевизора. Процењено је да је сахрану принцезе Дајане септембра 1997. године, која је из Лондона емитована широм света, гледало око две и по милијарде људи, што довољно говори о масовности и утицају који телевизија поседује. На другој страни, већ на први поглед је јасно да синтагма „креативне индустрије“ представља контрадикцију у појму. Јер, како је уште могуће стандардизирати „креативност“, и свести је на вредност индустријског производа робног карактера, и то за масовну потрошњу. Историја ове парадоксалне ситуације у сфери културе и уметности, али и науци и новијих комуникацијских технологија, подвргнут је критици још у раном периоду његовог настанка, у познатој студији Адорна и Хоркхеимера о дијалектици Просвјетитељства, где је, у оштром тону, критиковано инаугурирање културне индустрије, као једног од начина стицања профита и акумулирања капитала. Спрегу културе и уметности с медијима масовних комуникација, ови истраживачи марксистичке оријентације означили су, такође, и као опасност за унифицирање (само)свести, која данас, како видимо, у све већој мјери задобија фетишистички, тј. робни карактер.<sup>24</sup>

Повећана пролетаризација данашњег човека и повећано стварање маса, закључује Бењамин, две су стране истог збивања. Фашизам следствено иде за естетизацијом политичког живота. Терорисање маса, које фашизам угњетава култом вође, одговара терорисању апаратуре, коју он ставља у службу успостављања културних вредности.

Сви покушаји за естетизацијом политике имају врхунац у једној тачки. Та тачка је рат. Рат који својим разарањима доказује да друштво није било довољно зрело да технику учини својим органом, и да техника није била довољно развијена да савлада друштвене елементарне снаге. Уместо да регулише реке, техника баца људску руку у

---

<sup>23</sup> Др Владислав Шћепановић, *Медијски спектакли деструкција: естетика деструкције и спектакуларизације стварности*: 11. септембар као медијски феномен, Универзитет уметности, Службени гласник, Београд, 2010, стр.36

<sup>24</sup> Вуксановић, Д. *Креативност и медији: креативне индустрије као пројект ад абсурдум*, In *Medias Res*, вол. 5, бр. 9., 2016.

корито стрелјачких ровова; уместо да из авиона сеје њиве, она сеје запаљиве бомбе над градовима, а у гасном рату проналази нов начин за укинућа ауре.



14. Изложба „Негатив“

Бењамин закључује да је самотуђење достигло ступањ који на коме се властито уништење доживљава као естетско задовољство првог реда. Тако стоји са естетизацијом политике коју спроводи фашизам. Комунизам му одговара политизацијом уметности.

### 3. ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У МЕДИЈСКОЈ КУЛТУРИ

Позиција реципијента, сада у јавном простору, измешта га у ново неприродно окружење. Могућност излагања себе кроз медије у јавни простор отвара прегршт питања. Испуњавање медијског простора, садржајима који диктирају популарну културу као општу прихваћеност није ништа више од тржишне утакмице чији је циљ згртања новца. Идеја да се „препознамо” по сваку цену, или будемо део медијског простора, доводи до уплитања нашег *приватног у јавно*, то јест, до Глобалног човека. Сматрамо да овим поступком *Ти* губи на својој суштини. Заменом реалног и фиктивног, реципијент фикцију прихвата као реалност, а реалност остаје ускраћена за истинско искуство.

Слика, путем телевизије, допире до реципијента окупирајући га.

Културна историја друге половине XX века обележена је доласком телевизије и њеним брзим ширењем. Прелазак из Гутенбергове (Gutenberg) ере у електронску довео је до далекосежних промена у друштвеном и индивидуалном понашању и ставио нов акценат на улогу слике која све више постаје примарно средство комуникације, чиме се мења и сам однос између телевизије и визуалних уметности.

О телевизији се сасвим поуздано може говорити као о моћној економској институцији, естетској форми, врховном арбитру „life-style“, детерминантном параметру савремене политике, високо индивидуализованом демократском ритуалу, симболу знакова итд. Осим тога, телевизија садржи филозофске, антрополошке, социолошке, психолошке, естетичке, политичке и еколошке импликације и конотације.<sup>25</sup>

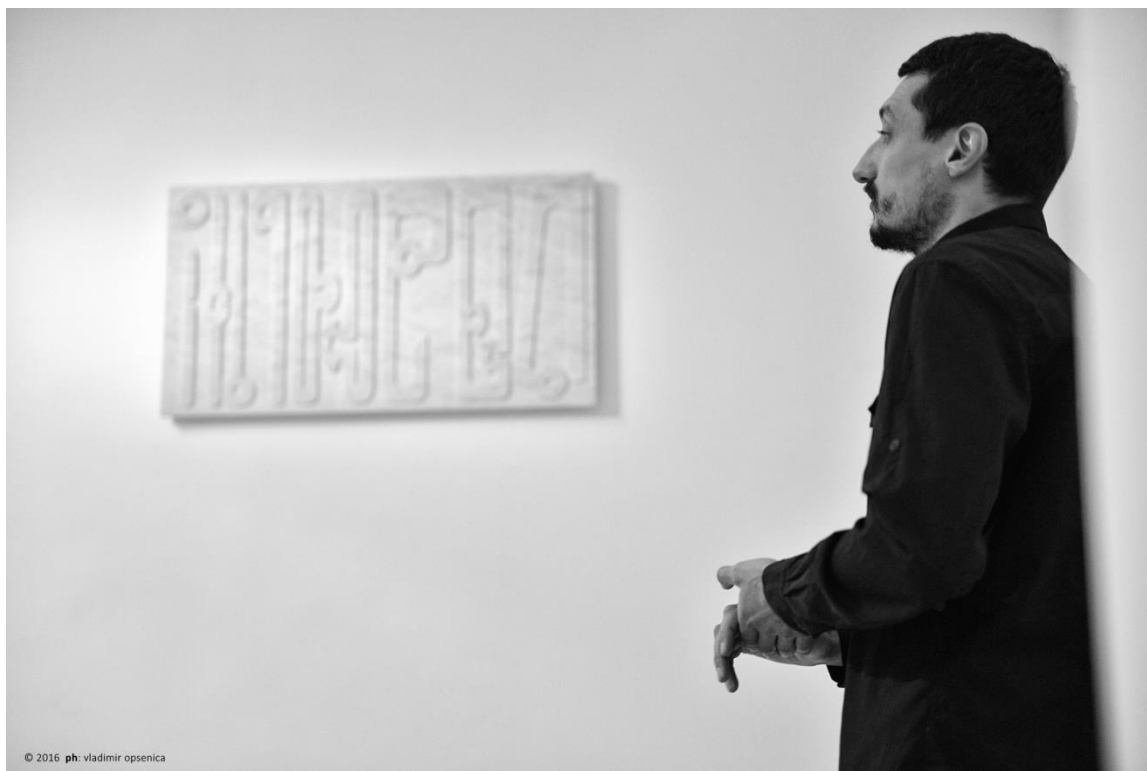
Фудбал као једна од омиљених забава у ТВ свету свакако има јак утицај и на реалност, и то је приметно највише код деце. Деца су, услед утицаја медија, стекла још једну навику да симултано, док играју фудбал, изговарају и текст углавном водитељско-репортерског садржаја, објашњавајући саму реалност са фантомом на леђима, углавном обучени у дресове њихових омиљених фудбалера, са којима су пак у већини случајева имали контакт само преко медија. Одакле потреба за бављењем спортом на такав начин? Несвесно већ формиран доживљај, интерпретиран из угла

---

<sup>25</sup> Гинтер, Андерс, *Свет као фантом и матрица*, Нови Сад, Прометеј, 1996., стр. 5

телевизије, ствара потребу код малог фудбалера да ово и сада буде део телевизијске стварности као највишег мерила истине. Покушавајући да креира, то јест опише слику вербалним путем како је навикнут, мали фудбалер упада у фантомски свет телевизије.

У новој ери говорне комуникације, линеарни дискурзивни начин мишљења замењује слика усмереног типа перцепције и мишљења. У супротности између говорних и писаних средстава комуникације огледа се, по Данијелу Читрому (Daniel Czitrom), парадигма која решава кључна питања цивилизације.<sup>26</sup>



15. Вођење кроз изложбу „Негатив“

Човек стално живи у страху да види премало, превише или погрешно. Фантомски свет телевизије као апаратура духовног клиширања, мења свест и осећање, онемогућава човеку да дише и мисли. Да ли је стање екстремне отуђености производ фантомског света телевизије?

Отуђени Глобални човек, заробљен у медијском привиду губи свој Ти, у нестварном технолошком посредовању живота, губи се веза са природом. Овакви недостаци сигурно одвајају искуство природе од искуства технологије као новог

---

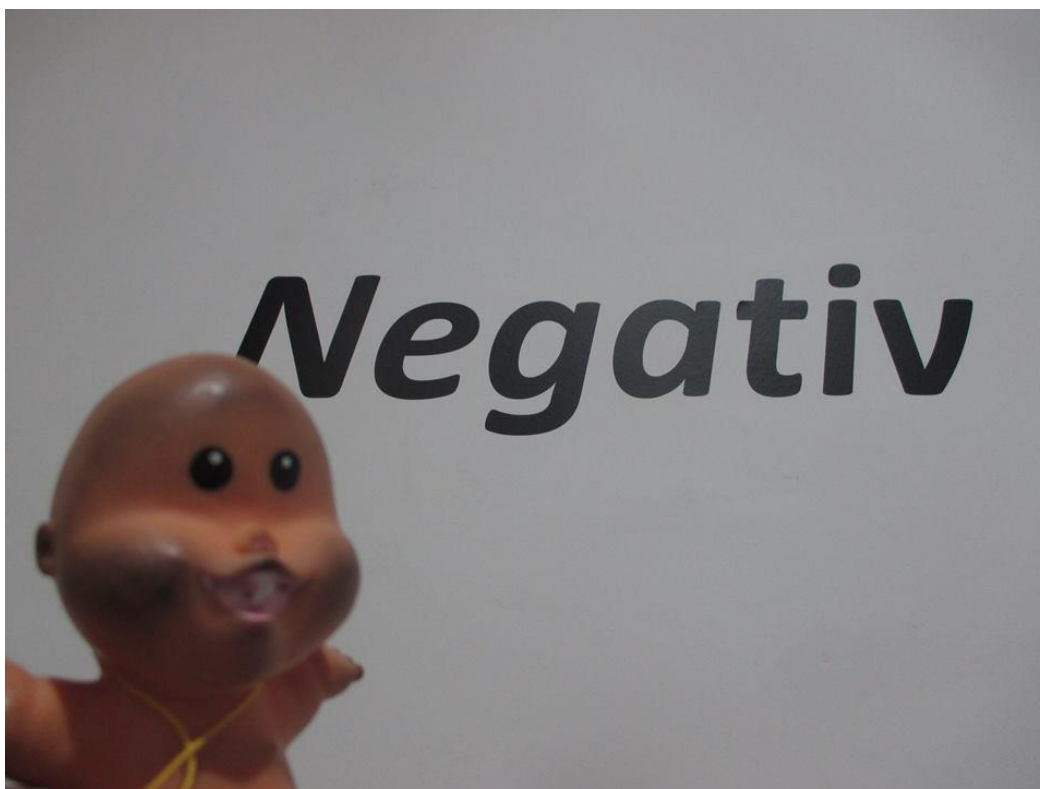
<sup>26</sup> Исто, стр. 6

посредника филтера између реалности и реципијента. Грађењем нових релација човек губи своју суштину претварајући се у Глобалног човека.

### 3.1. Фантомски свет телевизије Гинтера Андерса

Андерс сматра да прво реаговање на критику којој су овде изложени радио и телевизија гласи: такво уопштавање је забрањено; све се, коначно, своди на то шта „чинимо” од тих направа; како се њима служимо; у које их сврхе, као средства, ангажујемо: добре или рђаве, хумане или нехумане, друштвене или антидруштве. Тај оптимистички аргумент који потиче из епохе прве индустријске револуције – ако се начин изражавања тако може назвати – је познат; и у свим таборима и даље живи без икаквог двоумљења.

Његова вредност је највише сумњива сматра Андерс. Слобода располагања техником којој је потчињен, његово веровање да постоје комади нашега света који нису ништа друго него „средства” којима, *ad libitum*, могу бити прикачени „добри циљеви”, је чиста илузија. Саме направе су факта; и то таква да нам ударају свој печат. И та чињеница да нам она, без обзира на то у коју сврху их ми употребљавали, „ударају печат”, не може се пренебрегнути тиме што их ми вербално деградирамо на „средства” и „сврхе”, што, као што се потврђује у овом аргументу, нема никакве везе са стварношћу.



16. Лутка са профилем на друштвеној мрежи <https://www.facebook.com/zubadin.sreckovic?fref=ts>, на вођењу кроз изложбу „Негатив“

Андерс се, у ствари, не обраћа свим потрошачима, него само онима којима се већ једном догодило да се за време и после неке емисије запрепасте и упитају: „Па, шта ја то радим? Да, шта ми то, у ствари чине?“ Ономе ко се тако запрепастио Андерс пружа у даљем тексту неколико разјашњења.

Пре него што су у сваком вашем стану биле инсталиране културне славине радија, Шмитови и Милери су одлазили у биоскопе да би у маси конзумирали и стереотипно произведену робу, сматра Андерс. Ништа не противуречи намерама масовне производње више него конзумна ситуација, у којој један те исти примерак (или једну те исту репродукцију) неке робе истовремено троши више потрошача, или чак многобројни потрошачи. Оно до чега им је стало није „масовна маса“ као таква, већ маса разбијена у што већи број купаца; не шанса да сви троше исто, већ да свако на основу исте потребе (за чију се производњу такође треба старати) купује исто. У



безбројним индустријама је тај идеал у потпуности, или пак приближно, достигнут.



17. Изложба „Негатив“, елемент.

Филмска индустрија, сматра Андерс, наставља позоришну традицију: своју робу сервира још као представу за многе истовремено. То без сумње представља старински остатак.

Ситуација која се сама по себи разуме у биоскопу: потрошња масовне робе од стране маса, се овде дакле укида појавом направа чија индустријска производња итекако напредује, што не значи смањење масовне производње за масовног човека и самог масовног човека. Само колективна потрошња постаје сувишна. И у милионима примерака седе они сада, сваки од сваког одсечен, а ипак сваки другоме једнак, усамљенички у љуштури – не да би се одрекли света, већ, да не би пропустили ни мрвицу света *in effigie*.

Потрошач масовне робе се својом потрошњом претвара у сарадника у производњи масовног човека, сматра Андерс (односно у сарадника у преобликовању

самога себе у масовног човека). То чини путем доколице. Он, уместо да буде плаћен за ту сарадњу, мора сам за то да плаћа.<sup>27</sup>



18. Изложба „Негатив“, елемент.

Ако се процедура „conditioning”-а обавља код сваког посебно: у љуштури појединца у усамљености, у милионима усамљености успева двоструко добро. Заблуда приватности, сматра Андерс, жртву оставља дискретном. Огњиште постаје „злата вредно”, али за испоручиоца робе.

Андерс наводи да је „француска породица открила”, (како пише у бечком листу *Presse* од 24.12.1954.) „колико је телевизија изванредно средство да се млади одврате од скупе разоноде, да се деца привезу за кућу... и да се породичним окупљањима подари нова драж”. Шанса коју та врста потрошње у стварности садржи састоји се, обратно, у томе да се породица у потпуности растури, тако да то растурање

<sup>27</sup> Гинтер, Андерс, *Свет као фантом и матрица*, Нови Сад, Прометеј, 1996.

садржи или чак преузима изглед присног породичног живота. Телевизор улази у породицу, појављује се, и већ је победио! Зидови се круне, постају провидни; везе између чланова породице почињу да се урушавају, а заједничка приватност се распада. Оно што телевизијски апарат осликава јесте децентрализација породице, њен ексцентрик. Он постаје негативан породични сто. Чланови породице више не седе један наспрам другог. Породица је преструктурирана у публику *en miniature*, дневна соба у гледалиште *en miniature*, а биоскоп је постао узор дома. Несвесни циљ јесте, дакле, њен нестанак.<sup>28</sup>

Рекосмо, сматра Андерс: они који седе пред екраном разговарају, уколико то још уопште желе или умеју, само случајно.

Речи, сматра Андерс, више нису за вас нешто што се говори, већ нешто што се чује. Говор више није за вас нешто што се чини, већ нешто што се прима. Сасвим је очевидно да тиме логос „имате” у једном сасвим другачијем смислу, него што је Аристотел сматрао у својој дефиницији; и исто тако да тиме постајете, у етимолошком смислу речи инфантилно, управо малолетно, „неговореће” биће. Човек је производ свог говора, укратко: пошто је човек онако артикулисан како сам артикулише и постаје неартикулисан како не артикулише.

Лични идентитет може да буде превазиђен, или сувишан, или да изгуби друштвену вредност. На тај начин, особа може да доживи аномију, западне у стање екстремне отуђености, кроз осећање да више не припада овом свету.

---

<sup>28</sup> Гинтер, Андерс, *Свет као фантом и матрица*, Нови Сад, Прометеј, 1996, стр.



19. Изложба „Негатив“

Насупрот томе, идентитет особе може се тако искристалисати и учврстити да наступе монотонија и досада. Човек постаје уморан од свог живота, од сопствене личности.<sup>29</sup>

Обрада човека, сматра Андерс, врши се као испорука у кући, и она се ни по чему не разликује од испоруке гаса или струје. Оно што се доставља нису само уметнички производи, не само музика или радио драме, већ стварни догађаји, управо они који су изабрани за нас, као „стварност”, или уместо стварности, хемијски очишћени и репарирани. Ко хоће да „буде у слици”, ко хоће да зна чега има напољу, тај треба да крене кући где чекају догађаји „постројени за гледање”, да попут водоводне воде, они за њега потеку из цеви. Тек када се врата за нама затворе, постаје нам видљиво оно што је споља, сматра Андерс. Посећују нас догађаји – они сáми, а не вести о њима – фудбалске утакмице, богослужења, атомске експлозије; то што брег

---

<sup>29</sup>Daglas, Kelner, *Медијска култура*, Београд, КЛИО, 2004, str.384.

долази пророку, свет човеку, уместо човек свету, јесте, у ствари, поред производње масовних пустињака и претварања породице у минијатурну публику, превратнички учинак радија и телевизије.

Без обзира на то колико апарати радија и телевизије отварају прозоре у свет, они истовремено претварају потрошача света у „идеалисту”.

Будући да живимо у свету који нама долази, те да немамо потребу да му сами прилазимо, оно што смо до јуче називали „искуством”, постало је излишно.

Ако погледамо истраживања Меклауна (McLuhan), узрок за толику распрострањеност телевизије нашли бисмо у његовој тврдњи да је телевизија продужетак наших ушију и очију. Међутим, овде уочавамо да је тако поједностављена Меклаунова теза тешко одржива. Такав репродуктивни свет не појављује се као спољни свет у коме јесмо, већ као премештени, „идеалистички” свет. Свет се тако претворио у личну представу, свет за мене. Овде термин „идеалистички” користимо у контексту у којем га је користио Гинтер Андерс, дакле, не само да спекулативно идеализам утврђује моје биће, већ он треба да означи једну ситуацију у којој је стварно спроведена метаморфоза света, технички гледано, у нешто чиме располажемо. Самим тим, теза о „продужетку ушију и очију“ није одржива, јер идеалистичка представа даје изокренуту, деструктивну слику света. Тај идеалистички свет мора бити по нашој мери, то јест наше власништво.<sup>30</sup>

Изрази „доћи на свет” и „искусити” давали су до скороа филозофској антропологији необично плодне метафоре. Као биће сиромашно инстинктом, човек је, да би био на свету, накнадно, то јест *a posteriori*, морао да му приђе, да га искуси и упозна, док се не учврсти и постане искусан; живот се састојао у путовању ради открића и с правом – велики васпитни романи нису ништа друго приказивали сем путева, странпутица и пустоловина у њима, које је човек морао да претури преко главе да би, мада одавно на свету, коначно до њега доспео, сматра Андерс.

Иако ми, у ствари, живимо у једном отуђеном свету, свет нам се пружа као да је за нас „овде”, као да је наш и нама раван. Као таквог га „узимамо” и прихватамо, иако код куће седимо у фотелји; с друге стране, ми га не можемо присвојити, барем не

---

<sup>30</sup> Владислав, Шћепановић, *Медијски спектакл и деструкција*, Београд, Службени гласник, 2010., стр. 37.

ми – просечни потрошачи радија и телевизије, јер нам сервиран у облику слика. Тиме постајемо воајерски господари светских фантома.

### 3.2. Пофилистарење и отуђење

Порекло, етимологију и симптоматику отуђења је, наравно, у овом тренутку немогуће обрађивати, сматра Андерс. Литература је непрегледна, а поступак се може само претпоставити. Иако живимо у једном отуђеном свету, чини се да смо, као потрошачи филма, радија и телевизије, управо с њима у најприснијим односима. Експлозија водоничне бомбе 7. марта 1955. догодила се под доброћудним називом „*грандна*”, односно „дека”. Такав поступак псеудофамилиризације (из разлогâ који ће постати јасни у следећем параграфу) нема никакво име; ми га називамо „пофилистарењем света”, а не „уфилистарењем”, јер оно што се одиграва не састоји се у томе да себи доводимо туђинца, већ да нам се испоручују туђи људи, ствари, догађаји и ситуације као да су нам блиски; дакле, већ у „пофилистареном стању”.

Андерс илуструје ово стање тако што износи два произвољна примера отуђења. На пример, док нас с једне стране наш комшија из суседног стана, поред чијих улазних врата на спрату пролазимо сваки дан годинама, обично не познаје, при чему се та дистанца у већини случајева никад ни не премошћава, истовремено нам се представљају филмске звезде, туђе девојке које *in persona* никада не срећемо, нити ћемо их срести, али које смо ипак безброј пута видели, те чије физичке и духовне карактеристике боље познајемо него што познајемо особине наших колегиница и старих познаница.

Волшебна моћ пофилистарења је у тој мери неодољива, а распон могућности њених преображавања толико широк, сматра Андерс, да јој ништа не може измаћи. Било да се ради о стварима, местима, догађајима или ситуацијама, све се обликује како би нам приспело уз саучеснички осмех. Чак и са звездама на небу постајемо блиски као са звездама на филмском небу.



20. Изложба „Негатив“, вођење кроз изложбу.

Оно што важи за друштвено најотуђенијег, просторно најудаљенијег, важи и за временски најудаљенијег, за *прошлост*; и она се претвара у другара. О историјским филмовима у којима важи то правило, не бих жело да говорим, каже Андерс. Стављање Сократа у раван читаоца у америчкој академској књизи са „*quite a guy*”, дакле у категорију која временски далеког „великог човека” наизглед приближава читаоцу: јер „*quite a guy*” је наравно и он, читалац.

Што се тиче овог случаја „*Socrates, the guy*”, Андерс сматра да је у њему очевидан велики политички принцип из *Декларације људских права*: „*All men are born equal*”, који је сада симптоматично проширен у: „*Equality of all citizens of the commonwealth of times past and present*”, дакле, у прокламовану једнакост свих суграђана историје. Потпуно је јасно, сматра Андерс, да такво необично проширење принципа равноправности не завања само лажном историјском близином, већ и погрешном оценом заједничког именуатеља свих људи – јер битно у Сократа је баш оно што нама недостаје. Ефекат методе која тобоже приближава предмет своди се, дакле, на то да се предмет прикрије: да се отуђи или управо поништи. Јер, историја је поништена прошлост, сматра Андерс, пројектована на један једини ниво „подругарења”. А тада и сам свет, када нам подједнако блиски постану сви његови различити и удаљени региони, бива доведен до нестанка.

Шта, заправо, стоји иза тог „пофилистарења”? Као свака историјска појава такве ширине, она је прекомерно предетерминисана, то јест и она је захвална за свој постанак изворима различите провенијенце који су морали да се приближавају и уједине да би је претворили у историјску стварност.

„Демократизација универзума” – Ако ми је све и свако близак, био он далеко или близу; ако све и свако може да захтева исто право, да подиже свој глас и да га прихватим с подједнаком блискошћу, када је сваком повлађивању већ прикачен одијум привилегије, онда је тиме, свакако несвесно, постављено једно структурно демократско Све, универзум на који се примењују (важећи морално-политички) принципи равноправности и трпељивости свих. Историјски гледано, такво проширење моралних принципа у космичко није нешто неуобичајно. Дакле, уопште није изненађујуће што у Сједињеним Америчким Државама, са њиховом моћном демократском традицијом, постоји традиција за проширењем тог њиховог принципа. А тамо је чак постојала једна академска филозофија која би спроведена до краја, са својим плурализмом који тече паралелно са демократијом, значила стварно одбијање монистичких и дуалистичких принципа класичне филозофије: филозофија Вилијема Џејмса (William James).

Очевидно је да је пофилистарење, пошто све доводи у исту или привидну близину, *појава неутрализације*; дакле, такође је очевидно да онај ко прати њене корене, мора да се обазире и на фундаменталне неутрализирајуће силе света. И демократија (односно њено бесмислено проширење на неполитичке хоризонте) је неутрализирајућа сила.

Данашњи основни неутрализатор наравно није политичке, већ економске природе: то је робни карактер свих појава. Да ли је он корен пофилистарења? Свака израда је сматра Андерс нека врста „пофилистарења”. С друге стране не можемо замерити једном столару на пример што нам не испоручује дрво као дрво, већ из дрвета израђене столове, који су нам неупоредиво прикладнији. У томе, заиста нема ничег варљивог. Прикладност постаје варљива тек тиме што нешто направљено нуди као оно из чега је прављено. А то је случај пофилистареног света: јер он је продукт који се, на основу свог робног карактера, у циљу „продајности”, нуди по мери купца и то тако да му удобно одговара. Дакле, управо износи такве тобоже светске особине које – јер је свет оно неудобно – свет уопште нема; и ипак има храбрости или наивности да тврди да је он – *свет*.



Последњи корен пофилистарења за које је све подједнако близу, проналазимо у *држању научника*. Данас се сваки читалац, слушалац радија, потрошач телевизије, гледалац културних филмова претвара у вулгарни дубл научника; и од њега се очекује да му сада све буде подједнако близу и подједнако далеко – што већином, наравно, не значи да он сада свакој појави треба да пружи исто право да буде призната.

Но, овим упућивањима још увек нисмо указали на главни корен пофилистарења; а разлог за особиту чињеницу да толико многоструки и различито описивани поступак нема своје сопствено име, није учињен веродостојним. Али, зар је, заиста, пофилистарење антагониста отуђења?

Оно није ништа мање од тога, чиме долазимо до његовог главног корена, до оног корена који чини разумљивим и његову досадашњу безбедност. Главни корен пофилистарења је, наиме – без обзира на то колико то парадоксално звучало – *самоотуђење*.

Ко, наиме, пофилистарењу поклања филистерску веру; ко у њему види праву супротну силу против отуђења, тај постаје жртва оне преваре која се њоме желела постићи.

У једној молусијској бајци помиње се вештица која лечи слепога. Она га не лечи тако што му отклања мрену, већ тако што га погађа додатним слепилом; наиме, она га чини слепим за чињеницу слепила, чини да заборави како је стварност стварно изгледала. А то постиже тако што му без престанка шаље снове.

Та вештица је исто што и отуђење у руку пофилистарења. И она циља на то да човека лишеног његовог света уљуљка сликама у илузију да он има свој свет, и не само њега, већ и универзум који је у сваком свом комаду познат и њему сличан; и тако постиже да он заборавља како уопште изгледају неотуђени живот и неотуђени свет. Положај у којем се налазимо је, наравно, још нешто више замађијан него положај слепога из бајке: јер, у нашем случају, вештица која нас против нашег сопственог слепила потуљује јесте управо она која нас је једном потуљила, наводи Андерс.

Андерс се сећа како се за време његовог живота у Њујорку један осмогодишњи Порториканац унезверен стуштио у стан њихове заједничке газдарице. Његов радио је из ко зна ког разлога престао да ради, што је дечак доживео као крај света – да би потом на газдарицином апарату ухватио вољени глас свог фантомског пријатеља из

Лос Анђелеса. Био је то глас који ни у ком случају није смео да пропусти и који је пронашао само једним окретом дугмета на апарату – јер, не само да је знао праву таласну дужину, већ је фреквенцију носио природно, у окрету руке, наслепо. Сада спасен, он почиње да јеца, попут бродоломника који је срећан што поново осећа тло под ногама, при том, не примећујући ни газдарицу ни мене.

Можда нас наша упућеност на „уфилистарене пријатеље” и на уфилистарени свет самоотуђује, и указује на то да нешто није у реду. Зар се већ не налазимо у стању у којем заправо више нисмо „ми сами”, већ смо оно што нам се свакодневно у сурогатима даје да кусамо? Може ли се опљачкани опљачкати? Свучени свући? Масовни човек још више од себе самога отуђити? *Зар је отуђење још увек неко збивање? Или није ли оно, напротив, свршен чин?*

Зар психолози, пита се Андерс, већ нису били психолози фалсификованог човека? Зар као роботи нису имали легитимитет да предају роботску науку уместо психологије? Као и за своје неистине, јер је човек којим су се бавили био, у ствари, човек у својој неистини?

Сведоци смо да се током претходних година, у нашој земљи прешло са аналогног на дигитални пријем ТВ слике, путем сет–топ бокса који наравно у прелазном периоду није баш функционисао најбоље, што због одашиљача што због збуњености глобалног човека из Србије и неприхватања да остане без својих фантома, или пропусти слику политичког света из сопственог окружења; другим речима, да ни на тренутак не остане „отуђени”. Напади панике били су присутни свуда. Глобални човек је на тренутак био шокиран, присиљен да протрља своје очи и суочи се с реалношћу у којој је брзо схватио да се не сналази без својих фантомских упутстава.

Глобални човек је стереотиповао приватност и живи у својој неистини!

#### **4. ТРАНСХУМАНИЗАМ**

Технолошки утицај никада није допирао до људског несвесног на начин како то данас филозофија медија бележи, а поготово не физички какве резултате даје трансхуманизам.

Можда је управо рефлексија инспирисала трансхумане елементе, кибергологију, мултипликовање сопства са још непотпуним информацијама о бити самог бића. Негатив овакве укалупљене, стереотипне индустријске производње, оваплоћен је у облику медијске слике.

Могућност хибридизовања доживљаја робе митолошким карактеристикама кореспондира са још једним архетипом који живи у хомосапијенсу. Митолшки конструкт архетипова које реципијент препознаје у обрисима медијски посредоване реалности.

„Заговорници информационог друштва као и нове историјске реалности“, како тврди Мирко Милетић у књизи *Ресетовање стварности*, „углавном се, унутар функционалистичко-системског или техно-центрично оријентисаног кибернетског-информатичког научног оквира, не баве вредновањем практичних резултата научно-технолошке револуције, него их констатују као датост у социјалном животу и настоје да предвиде шта се у будућности може очекивати.“<sup>31</sup>



21. Изложба „Негатив“

---

<sup>31</sup>Мирко Милетић, *Ресетовање стварности*, Протокол, Нови Сад, стр. 27.

Ћи – Qi, енергија која усмерава, каналише, спроводи токове природних кретања годишњих доба, животиња видљиви је део ње саме за већину човечанства. На мистичном нивоу може се пратити кроз елементе митологије, као и веровања „старих цивилизација”, које кроз своје ритуале приповедају о несвесним искуствима, колективном, индивидуалном протоку Ћија кроз њихово животно искуство.

*Технолошки продужеци сјајно користе нераскидивост биолошког и комуникациошког, јер у свету подераних друштвених тканина моћ је у директној зависности од количине и квалитета симбола којима појединци и заједнице располажу. Коперниканским преображајима руше се претходне персоналне баријере, медијским представама бежи од стварности, док се интензивним комуникационим сигнаlima надокнађује жудња за изворним дружењем, љубављу и бивствовањем. Креативне индустрије нуде имагинарни идентитет, али право питање је: има ли у њему места за људску душу.<sup>32</sup>*

Шта бива са Ћијем који се срео са машином или кроз машину, софтвер који посредује између задовољења људских потреба и реалности? Да ли софтверска решења само производе осећај задовољења потреба, остављајући нагон негде у виртуелном етру гушећи га у океану медијских слика?



22.Изложба „Негатив“, елемент.

<sup>32</sup>Зоран Јевтовић, „Комуницирам-значи постојим!“, у: *Култура полиса*, часопис за неговање демократске политичке културе, посебно издање: Обичан дан: Истраживање дневне економије времена, Удружење за политичке науке Србије- Огранак у Новом Саду, Година VI, Нови Сад, 2009, стр.71.

Синтетизовање машине и *Тија* је немогуће. *Ти* може да варира у зависности од духовног стања човека у симбиози с природом. Ампутирањем, разменом и технолошком посредованошћу *Тија* са *Тијем* планете, настаје зомби *глобални човек*. Технолошки посредована реалност, то јест технологија, омета везу између *Тија* и *Даоа*<sup>33</sup>, атакујући на људске нагоне, пре свега несвесно, претварајући их у програмирану функцију.

Продуховљеност кроз историју бележи углавном религијске технике као предуслов вишег духовног стања за које верујемо да је једно од могућих решења тренутној ситуацији. Стање духа неупитно је производ унутарњих мисли, каналисаних кроз филозофију базирану на хуманистичким идејама као и моралним нормама које су углавном уграђене у религијске оквире.

Не кради, не убиј... затим одолевање као учење, духовности произведене културом тела.

Данашњи доживљај медијске слике о спорту углавном је везан за мрежу кладионица дајући спортском телу форму спектакла умреженог глобалним коцкарским системом, што додатно појачава доживљај посредоване медијске слике спорта.

Тако замењена теза „у здравом телу, здрав дух”, тезом „бави се спортом ради новца”, митологизира спортисте у фикцију елемента медијске слике или стереотипа. Спортистима се не нуди *дух*, већ новац, моћ (лако постају политичари), и све оно што чини медијски стереотип као мерило вредности данашњице.

Тешко је прихватити овакву употребу технологије као цивилизацијски максимум. Медијска слика садржи лажне фиктивне моралне вредности.

---

<sup>33</sup> Дао: извор лепог

Без *Даоа* не можемо разумети смисао највише лепоте. На основу учења Лао Циа, он је неухватљив, прикрива се, склања, а упркос свему га има. Узима се као незахватљива, флуидна основа стварности која не улази, тек тако, у саму стварност... Свеобухватност његове природе, као и његова очигледна, стваралачка моћ, нужно упућује на његову делатну страну. Он је тај који покреће, сабира у себе, креће се у свим правцима, меша се у свим бићима, нема га, а има. Уколико овако описан *Дао* узмемо за исходишта, темељ, мајку свих ствари, Неба (космоса) и Земље (природе), за нас остаје нејасно и прикривено не како је свет овакав или онакав, него да тај свет уопште јесте. Управо из тог разлога ће се свако постајање и узети као лепо, јер оно на најпотпунији начин показује тај „пролаз“ између вечног (оног што је увек ту) и коначног (онога што је тренутно ту али га после одређеног времена нема) аспекта реалности. Човек, као део феноменалног света, у дубинама свог бића носи ову исконску противуречност вечног и пролазног, коначног и бесконачног, и ту се, у крајњем случају, потврђује сва лепота и трагичност његове судбине.

преузето Пушић, Радослав, *Космичка шара*, Плато, Београд, 2001. г.

Едипална култура живи свој крах у колективно несвесној схизофренији, покушавајући да на што бржи и ефикаснији начин оконча наше постојање, или бар, његов добар део. Нагон ка смрти колективно несвесног незајежљиво хрли ка апокалиптичној технолошкој оргији – рату, како то Дона Харавеј формулише у свом *Манифесту киборга*.

Киборг је кибернетички организам, хибрид машине и организма, друштвених односа, наша најважнија политичка конструкција, фикција која мења свет. Интернационални женски покрети образовали су „женско искуство” које треба да разоткрије или да открије овај круцијални колективни објект. Ово искуство је фикција и чињеница најважније политичке врсте. Ослобађање почива на образовању свесности, имагинативном захватању, на опресији, и дакле, на могућности. Киборг је ствар фикције и живог искуства које мења оно што се крајем двадесетог века, схвата као „женско искуство”. То је борба на живот и смрт, али граница између научне фантастике и друштвене стварности је оптичка варка, тврди Харавејева.<sup>34</sup> Узрок оптичке варке је управо перцепција *глобалног човека*, као творевине мас медија. Човек не може да претпостави шта се све у њему крије. Милиони рецепијената комбинују системе алгоритамских бројева покушавајући да дођу до комбинације која ће им надокнадити *сада*. И секунда закашњења нас физички раздваја од догађаја. Конзумирање снимака складишти у нашој меморији искуство подељеног присуства. Физичко присуство бива замењено посредованом екстензијом чула као и мрежном тактилношћу која од конзумента ствара химеру. Химера не региструје наведену оптичку варку, јер њено несвесно има као искуство које је медијски формирано. Када племенском човеку пустите снимак на неком монитору, рецимо пилета које пролази кроз кадар, у тренутку када пиле излази из кадра, он ће инстинктивно вођен ловачким духом кренути иза монитора да потражи пиле. У том тренутку схвата да је доживљено искуство за њега била само илузија, оптичка варка, циркуска тачка, арт, привид, *негатив*. Схвативши да пилета није ни било, а поготово да глад неће бити утољена.

---

<sup>34</sup>[http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)  
[Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature, Routledge, New York 1991.](#)  
(превела са енглеског Бранка Арсић)



23. Изложба „Негатив“, елемент.

Киборг истрчава из екрана у својој пуној реалности, у форми лутке за секс, куvara, војника... и углавном са циљем задовољавања нагона.

До касног двадесетог века, нашег доба, митског доба, ми смо сви постали химере, истеоретизовани и исфабриковани хибриди машине и организма; укратко, ми смо киборзи, тврди Харавејева. Киборг је наша онтологија; он нам даје нашу политику. Киборг је кондензована слика и имагинације и материјалне стварности, та два повезана центра која структурирају сваку могућност историјске трансформације. У традицији „западне“ науке и политике – традицији расистичког, мушког капитализма; традицији прогреса; традицији апропријације природе као ресурса за производњу културе; традицији репродукције сопства путем рефлексије другог – однос између организма и машине био је гранични рат. Улог у овом граничном рату биле су територије продукције, репродукције и имагинације. Харавејина аргументација иде у прилог уживању у мешању тих граница, и одговорности у њиховом стварању. Инкарнација киборга је изван повести спаса. Она, такође, не означава период на неком едипалном календару који покушава да залечи ужасан расцеп родова неком оралном симбиотичком утопијом или пост-едипалном апокалипсом. Као што то Зое Софулис (Zoe Sofoulis) показује у свом спису о Жаку Лакану (Jacques Lacan), Мелани Клајн (Melanie Klein) и нуклеарној култури, најужаснија чудовишта и вероватно чудовишта од којих се у свету киборга највише очекује, отеловљена су у не-едипалним причама са

другачијом логиком репресије, коју треба да разумемо да бисмо уопште опстали.<sup>35</sup> Ова апокалиптична мисао у себи садржи вишеслојну моралну дилему. Наиме, могућности вештачке интелигенције су још увек само фикција, те смо мишљења: да ли човечанство жели опстанак?. Наравно да *да*, и то не сматрамо питањем разумевања онтологије киборга, већ као ствар одабира. Да ли човечанство може да бира, или је заробљено у вољи едипалних слабости несвесног, које узгред Харавејева користи као оправдање за киборгизацију човека. Ако човек не може да бира, значи ли то да се налазимо у атмосфери репресије? Штавише, да ли се појам *фашизам* може употребити у овом контексту. Мишљења смо да је у питању манипулација знањем око које се, у ствари, и окрећу трансхумани поступци, који као и њихов старији брат у виртуелној стварности нових медија само врши оплодњу *новца*.

Киборг је одлучно посвећен иронији, интимности и перверзији, тврди Харавејева. Он је опозицион, утопичан, и потпуно лишен невиности. Више неструктуриран поларитетом јавног и приватног, киборг дефинише технолошки полис делимично заснован на револуцији друштвених односа у кућанству. Природа и култура су наново начињене; више нико не може да буде средство апропријације или инкорпорације другог. У свету киборга, владају односи којима се целина обликује из делова, укључујући и односе поларитета и хијерархијске доминације. За разлику од Франкенштајновог чудовишта, киборг не очекује да ће га спасити отац поновним стварањем врта; тј. успоставом хетеросексуалног парења које се обавља у довршеној целини, граду или космосу. Киборг не сања о заједници заснованој на моделу органске породице, само без едипалног пројекта. Киборг не би препознао Еден; он није начињен од блата и не може да сања о повратку у прашину. Можда зато ишчекујем да видим да ли ће киборзи моћи да субвертују апокалипсу повратка у нуклеарну прашину у маничној компулзији. Киборзи нису пуни поштовања; они не памте космос. Опрезни су према холизму, али потребне су им везе – чини се да имају природни осећај за уједињени политички фронт, али без лидерске партије. Главна невоља са киборзима је што су они нелегитимни потомци милитаризма и патријархалног капитализма, да не спомињемо државни социјализам. Али, нелегитимни потомци често су крајње неверни свом пореклу. Осим тога, њихови очеви ионако немају суштину.<sup>36</sup> У овом делу, Харавејева потврђује нашу тезу да је у питању војни отпад хладноратовске атмосфере, који је добио своју могућност цивилне употребе. Немање суштине је оно у чему се

---

<sup>35</sup>Исто.

<sup>36</sup>Исто



слажемо са Харавејевом, у потрази за хронологијом нестанка *Ћија* у форми глобалног човека, дошли смо до трансхумане замисли као врхунца научне злоупотребе.

Протетичка помагала, силиконски чипови, телом кроз мрежу киборгују човека сукобљавајући могућности животне енергије *Ћија*, са посредованим доживљајем реалности.

Друга пољуљана дистинкција тврди Харавејева, је она између животињског-људског (организма) и машине. Пре-кибернетичке машине могле су се прогонити; у машини се увек налазио читав спектар утвара. Овај дуализам структурирао је дијалог између материјализма и идеализма кога је успоставио потомак дијалектике, назван дух или повест, већ према укусу. Али, у основи, машине нису биле само-покрећуће, само-значавајуће, аутономне. Нису могле да остваре сан мушкарца, само су могле да му се наругају. Оне нису биле мушкарац, творац самог себе, него тек карикатуре овог маскулинистичког репродуктивног сна. Било је параноидно мислити да са њима ствари стоје другачије. Данас више нисмо тако сигурни. Машине касног двадесетог века учиниле су сасвим нејасном границу између природног и вештачког, духа и тела, само-развијања и спољашњег обликовања, као и многе друге разлике које су се обично примењивале на организме и машине. Наше машине су узнемирујуће живе, а ми сами смо застрашујуће инертни.<sup>37</sup>

Могућности киборголошких форми су микроелектронске невидљиве, етарски састојак, тј. елемент уз ватру, воду, ваздух и земљу.

Да ли трансгресија природних граница идејом *киборга* има хуман карактер?

Након овако импресивног доживљаја био-технолошке могућности, ипак не можемо одагнати чињеницу да је у питању још један војно-технолошки производ, да не кажемо отпад.

Први светски рат је однео 15 милиона жртава, 22 милиона рањених.

Други светски рат је однео 55 милиона жртава.

Приметан технолошки напредак у коначном збиру.

---

<sup>37</sup>Исто



24. Изложба „Негатив“, елемент.

Да ли постоје разлози за забринутост да рат у својој хибридној форми користи кибернетичке организме, нове медије као средство? Медије видимо као претходницу у поступку ратовања који меком дипломатијом чине прихватљивим војне акције, које тренутно гледамо у Сирији. Овај поступак спекулише са цивилним жртвама као полигоном за преимућство кривице. У зависности коју телевизију пратимо циљеви за бомбардовање се мењају. Овакав ријалити формат нас наводи да се сетимо гасне коморе као врхунца индустријског поступка. Да ли гледањем бомбардовања људи било где на планети учествујемо у дигиталном холокаусту нових медија? Да ли је дугме на даљинском исто што и дугме у гасној комори? Да ли се камера претворила у чудовиште које у реалности оставља крвави траг?

У даљем тексту Харавејева каже: „...граница између физичког и нефизичког за нас је веома непрецизна. Популарни приручници из физике који разматрају квантну теорију и начело немогућности предодређивања су нека врста популарног научног еквивалента Харлекиновој романи која означава радикалну промену у америчкој белој

хетеросексуалности: они све схватају погрешно, али су увек на правој страни. Модерне машине су суштински микроелектроничне справе: оне су свуда, и оне су невидљиве. Модерна машинерија је непоштовани скоројевићки Бог, који се подсмева Очевој јединствености и спиритуалности. Силиконски чип је површина за писање; уписује се у молекуларне скале које омета једино атомска бука, крајња интерференција нуклеарних бразди. Писање, моћ, технологија, то су стари партнери у западној причи о пореклу цивилизације, али је минијатуризација променила наше искуство о механизму. Испоставило се да је минијатуризација поступак повезан са моћи; *мало* није толико лепо колико је, пре свега, опасно, као што је то случај са крстарећим ракетама. Упоредимо телевизор из педесетих или новинарске камере из седамдесетих са телевизорима окаченим за зглоб, или видео камерама величине шаке које се сада рекламирају. Наше најбоље машине направљене су од сунчевог сјаја; оне су све светле и чисте јер нису ништа друго до сигнали, електромагнетски таласи, део спектра, и зато су ове машине надасве мале, покретне – ствар која је у Детроиту и Сингапуру узрок огромне људске патње. Људи нигде нису толико близу нечему тако флуидном и материјалном и непрозирном. Киборзи су етар, квинтесенција.<sup>38</sup> Управо изопштавање свести о томе да људи нису близу нечему тако флуидном, а сматрамо да јесу, а то је *Ти* и *Дао*, отвара простор за постављање питања зашто духовност није покретач *нове ере*, него једна од могућих форми технологије. Сазнања доступна човеку пренесена писмом претходних цивилизација су могући прихваћени облици. Ми се користимо њима и градимо даља сазнања у новој цивилизацији *дигиталне културе*. Као што сматрамо да се питање киборга мора довести пред јавну расправу, тако и знамо да се ова форма цивилизације не мора тумачити као еволутивни процес. И она је, као и киборг, ствар одабира на које човек тренутно нема право. Угроженост елементарних људских права, уметника регрутује у форму субверзије и активизма. Уметник је рефлекс етике човечанства. Животну енергију заменити новцем, литијумском батеријом чији настанак је угасио на хиљаде *Туја* у рудницима Африке. Да би настао кибернетички организам за уништење нових живота на земљи. Овакав поступак који у свом концепту има новац има све елементе фашизма као прикривене форме дигиталне културе.

Осим као индустријска последица, гасна комора је настала и као одговор на масовна психичка растројства у редовима фашистичке војске. Фашистички војници нису могли да поднесу метод стрелјања. Касније дефинисан као Вијетнамски синдром, посттрауматски период кога обично прате кошмарни снови, параноја... *Ти* оваквог

---

<sup>38</sup> Исто

војника као веза са добрим, то јест лепим напушта своју улогу доброг и постаје лоше, које тежи ка деструкцији, то јест смрти. Војни оператер *дрона*, такође нема директан контакт са својом жртвом. Користећи посредовану реалност војник свој учинак прати као и Глобални човек из фотеље.



25. Изложба „Негатив“

Киборг, као пре свега савршен војник, јесте хибридизовани организам који нема проблема са моралним последицама, нити било којим другим.

Овакви технолошки резултати у својој основи захтевају огромну количину новца, и резултат су енормног улагања и искоришћавања јефтине радне снаге XXI века, углавном из осиромашених земаља југоисточне Европе.

Овакав концепт који прати медијски проширена слика углавном на мрежи, допуњена виртуелним визибилитетом <sup>39</sup> генерације рецепијената која трчи за покемонима кроз реалност, приказујући сву своју немоћ одупирања, чини људску

---

<sup>39</sup> „Визибилно као појам у визуелној култури јесте све оно што је у визуелном искуству виђено и схваћено изван непосредног виђења. То значи да је визибилно један облик искуства пренесеног из света реалности у свет уобразиљиног виђења.“ Коста, Богдановић, *Поетика визибилног*, Завод за уџбенике Београд, 2007.

врсту не радницима, како то дефинишу Делез и Гатари (Gilles Deleuze, Félix Guattari) у књизи Анти-Едип, већ робовима.

Мит о киборгу говори о трансгресији граница, закључује Харавејева, потентним фузијама и опасним могућностима које би прогресивни људи могли истражити као део неопходног политичког рада. Једна од њених премиса је да већина социјалистички и феминистички оријентисаних Американаца уочава продубљени дуализам између духа и тела, животиње и машине, идеализма и материјализма у друштвеним праксама, симболичким формулацијама и физичким артефактима повезаним са „високом технологијом” и научном културом. Од Човека једне димензије (Macuse) до Смрти природе (Merchant), аналитичка средства која су развили заступници прогреса инсистирала су на нужној доминацији технике и позивала нас на замишљено органско тело које би могло да интегрише наш отпор. Друга премиса је да потреба за уједињавањем људи који покушавају да се одупру светском интензивирању доминације технике никада није била акутнија. Па ипак, лаки перверзни окрет перспективе могао би нас боље припремити за задобијање значења као и других облика моћи и ужитка у технолошки посредованом друштву<sup>40</sup>. Глобални човек, у својој стереотипности има симптоме које Харавејева покушава да прикаже као потребу човека. Нажалост у праву је: Глобални човек није човек, то нису потребе човека, већ медијски конструисан масовни Глобални човек. Он живи технолошки посредован свет, сопствено искуство постојања није уочљиво за њега уколико није технолошки меморисано, конзумирано. Његови нагони не реагују на природне појаве уколико нису технолошки посредовани, он тражи упутства о времену у медијима без да погледа кроз прозор. Глобални човек је експеримент који виси о концу и купује време за технолошки напредак који вртоглаво жури да постане део самог организма и киборгује га, пре него се глобални човек неким чудом не отрезни.

---

<sup>40</sup> Исто

## 5. ЋИ У СКУЛПТУРИ

Херберт Рид (Herbert Read), историчар и теоретичар уметности, након страхаота Првог и Другог светског рата износи своју дилему. Као егзистенцијалиста, сагледава последице рата над којима они тада и ми сада стојимо; остајемо неми покушавајући да схватимо да ли све, сав труд уметника у протеклом периоду, и не само уметника, има смисла, како то Адорно и Хоркајмер примећују у својој *Дијалектици просветитељства*. Наравно мислимо на људске жртве „Холокауста“ као и последичне судбине везане за хемијско оружје и остале врхунце деструкције.

Многи уметници попут дадаиста у том периоду промишљају идеју о анти-уметности као реакцији на рат. Наравно да то није једини одговор рату.

За бављење темама попут *настанка живота*, то јест, чаролије космичког стваралаштва, источна култура користи појам – *Дао*. Он се најчешће преводи као *Пут*, али с обзиром на ширину која обухвата и чулност о којој је реч, прихватићемо тумачење професора Радосава Пушића, који у својој књизи о старокинеској филозофији *Космичка шара*, у неким контекстима, чини нам се користи најприкладнији превод за овај појам – *Јесте*. Енергија уиверзума као разлог свега створеног, необјашњиви разлог свега постојећег, то јест јестећег – јестајућег.



26. Скулптура изведена у традиционалном Виталистичком маниру

Идеји о имплементирању елемента *Ћи - Qi*, као везе између *Дао*-а и човека, или животне енергије, како је на Истоку зову, дајемо посебно место у овом раду.

Животну енергију поседује сваки организам, сматрају и даоисти и будисти. Она је веза између природе и човека, као и веровање да је она кључ за добро у човеку.

Као ликовни елемент, *Ѣи*, први је, како бележи Рид, употребио Пикасо. Као веома плодан уметник овај период Пикасовог стваралаштва је родоначелно место свих скуптуралних премордијалности модернистичких стваралаца витализма. Витализам или витална слика бивају тема препозната као нужност у атмосфери футуристичке апокалипсе која се десила након Првог светског рата.



27. Стилизација- превођење, виталистичке скулптуре у ново значење.

Пикасо имплементира *Ѣи* кроз магијско, обредно ослањајући се на афричку скулптуру, мексичке скулптуре до романичких поступака. Пикасо жели да представи душу, универзалну силу, коју Кинези зову *Ѣи* - 气 *Qi*, која струји кроз све и како Пикасо сматра, а Рид бележи, уметник је мора унети у своје дело, уколико жели да узбуди посматрача. Рид сматра да овај уметник има мало сличности са скулптуром модерног времена иако отвара Виталистичко поглавље<sup>41</sup>. Рид пре свега мисли на поступак конструисања хармоничних композиција које Пикасо доживљава са пуним правом, ауторски.

У овој фази витализма пратимо даљи ток *Ѣија* који се након претходног аутора може препознати у раду Хенри Мура (Henry Moore). Утицај Пикаса на Мура био је неминован, као и мексичке скулптуре изложене у Британском музеју затим и афричке скулптуре, као и утицај других аутора који се баве виталистичком темом, а то су Бранкуси (Constantin Brancusi) и Архипенко (Aleksandar Arhipenko).

<sup>41</sup>Херберт, Рид, *Модерна скулптура*, Издавачки завод „Југославија“, Београд, 1966.стр.76.

Муров поступак постизања животности скулптуре бележи се директним радом у материјалу, најчешће камену. Метод који углавном краси вајаре афричких скулптура и наведене мексичке од којих нам је једна од посебног значаја. Почетком 1926. Године, Мур је имао довољно поверења у своје изражајне снаге, па је могао да настави даље и ствара сопствени свет облика; ипак, једна ће композиција из прошлости остати доминантна у његовом стваралаштву – лежећа фигура Чак Мјула ( Час Мoola), духа кише код Маја, која ће бити исходиште најпостојаније форме у читавом његовом каснијем раду<sup>42</sup>.

Ова композиција мајанског непознатог скулптора у себи садржи оно што је западноевропско просветитељство карактерисало као примитивно, а у ствари из крајње хуманистичких побуда ми сматрамо да није. Зашто? Одговор је једноставан, скулптура у оличењу мушке лежеће фигуре синтетизује енергију природне појаве са енергијом човека, *Ти*. Ова веза је битна за наше истраживање у циљу трагања за хармоничним односима човека и природе, или хуманијим односима човека и човека и природе чији је главни везивни елемент *Ти*.

Аутори попут Мура трудили су се да на било који начин створе или задрже енергију материјала и тиме удахну *Ти* скулптури.

Муров развој у техничком смислу се првенствено заснива на његовој жељи да ради директно у камену. Чак и кад би вајао људску фигуру, желео је да посматрач осети чврстину камена, па су веома често биле једноставне и пуне снаге, као и сама стена, јер по мишљењу Гомбриха (Е. Н. Gombrih) „...не жели да начини жену од камена, већ камен који наговештава жену...“. Верујем да вајар Хенри Мур (рођен 1898.) жели да нас наведе да пред његовим остварењима (види слику<sup>43</sup>) имамо жестоко осећање јединствености ствари сазданих чаролијом људских руку. Он почиње тиме што посматра камен. Жели да из њега „начини нешто“. Не тако што би га разбио у комадиће, већ тако што би га осетио и схватио шта камен „жели“<sup>44</sup>. Тако доживимо „примитивизам“ који су препознали у његовој скулптури, а који се приписује утицају мексичке скулптуре, која у себи садржи култ као елемент моћи коришћен у обредима. Тадашњи вајари то раде с лакоћом, док модернистички пред собом имају заборављени поступак човека у односу са природом.

---

<sup>42</sup>Херберт, Рид, *Хенри Мур*, Издавачки завод „Југославија“. Београд, 1970.стр.58.

<sup>43</sup> Гомбрих, Е.Х. *Уметност и њена историја*, Нолит, Београд, 1980. стр. 546.

<sup>44</sup> Исто.



Мур успева да пренесе снагу својим скулптурма, превасходно захваљујући директним радом у материјалу. Овај метод Мур примењује до почетка Другог светског рата, када почиње да се користи поступком у глини и да реализује забелешке у виду модела - скица.

*Хенри Мур*: Виталност и снага израза. За мене дело прво треба да има своју сопствену виталност. Овде не мислим на одраз виталности живота покрета и физичке акције, немира, игре и тако даље, већ да дело у себи може да садржи набијену енергију, свој сопствени интензивни живот, независно од предмета који представља. Ако дело има ову снажну виталност ми за њега не везујемо појам лепоте. Лепота, у позно-грчком или ренесансном смислу није циљ моје скулптуре.

Између *лепоте израза* и *снаге израза* постоји разлика у функцији. Намена прве је да се допадне чулима, док друга има духовну виталност која је за мене узбудљивија и продире дубље од чула.

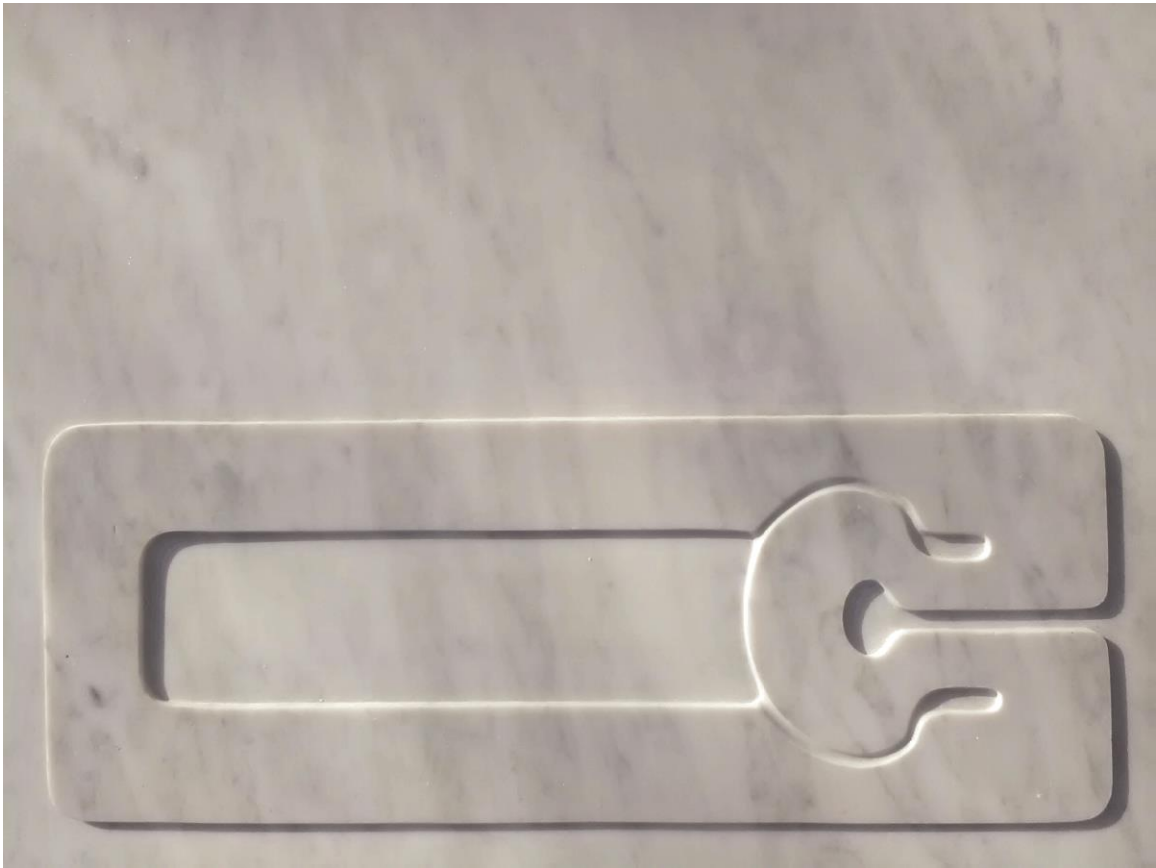
Пошто дело нема за циљ да репродукује природни изглед ствари, то онда није бекство од живота, већ можда продор у стварност... израз значења живота, подстрек за већи напор у живљењу.<sup>45</sup>

Ова Мурова реченица, мисао, дефинисала је читав један правац. Скулптура добија свој *Ти*. Аутономију, где аутор готово ритуалним постиже оно што Дух кише поседује, а то је његова унутарња енергија која је у вези, комуницира са енергијом природе у овом случају кишом и посматрачем. Продор у стварност. Тиме се затвара читав круг протока човека, његовог имагинарног отелотворења Скулптуре и енергије земље.

Управо у овој тачки се раздвајају цивилизације чија се едипалност претвара у цивилизације које настају... Господин Капитал, Госпођа Земља и њихово дете, Радник (како то Делез и Гатари дефинишу у својој књизи *Анти-Едип*)..... и цивилизације чије је колективно несвесно у току са енергијом природе или како их западни човек назива *примитивне културе*. Ове цивилизације се гасе под налетима *желећих машина* схизофрених едипалних фаза углавном западних култура.

---

<sup>45</sup>Херберт, Рид, *Модерна скулптура*, Издавачки завод „Југославија“, Београд, 1970. стр. 163



28. Изложба „Негатив“

Један од аргумената који иде овој тези у прилог јесу сцене, фотографије које смо могли да пратимо путем фоторепортера који бележе сударе цивилизација, с једне стране корпорацијски капитализам са рецимо сечом шума у Бразилу. Овај пројекат је требало да донесе приходе који су за последицу имали исељавање читавих култура које у свом вишевековном колективно несвесном памћењу немају такво искуство. Бизарност оваквих догађаја праве сцене у којима су Поглавице принуђене да прихвате игру Глобалног човека, и наравно сукоби у којима се користе копља и гумени меци.<sup>46</sup>

Неке од тих култура немају западни новац, а неке нису ни знале да другачији човек постоји. Па какав је то западни човек ако није Човек дубоке Амазоније. *Едипално*

---

<sup>46</sup><http://www.blic.rs/vesti/svet/protest-indijanaca-u-brazilu-zbog-zemlje/byefj0t>

Хаос у Бразилу: Индијанци са луком и стрелама протестовали испред Конгреса. Полиција на њих бацила сузавац, они узвратили копљима (ФОТО) (ВИДЕО). Индијанци у Бразилу почели су јуче протесте који ће трајати недељу дана, захтевајући демаркацију својих територија. Демонстранти су шетали, подигли шаторе и блокирали аутопутеве у градовима широм Бразила. У Бразилији је 500 људи подигло шаторе испред Конгреса у знак протеста због реформе устава, којом је предвиђено да посланици учествују у демаркацији територија. Индијанци и њихове присталице кажу да би усвајањем тог предлога било дозвољено онима који имају пољопривредне интересе да узурпирају њихову земљу. Преостало је више од 600 демаркационих планова. Прошле године је формирано само седам индијанских територија.

*капиталистички схизофрен*. Безобзиран на све што му се нађе на путу новца, капитала, моћи преточене у спектакл, који прави још моћи до краја света... и још мало. Једно овде раздваја Човека од фашисте: не постоје они и ми, живимо крај цивилизације која по оној религијској матрици у греховима призива потоп не одолевајући слабостима. Лако је разумети банкарски систем који је иоле математички успео, али тешко је разумети „Резерват“ као решење те једначине, алгорита вероватно. Када, желећа машина постаје слепа, ригидна? У ком тренутку човек губи своју елементарну хуманост? Како медијско зло у виду сцена рата добија јавну прихваћеност у виду политичке подршке, подршке глобалног човека? Ко је Глобални човек? Радник, који само гледа јер је то довољно, син Земље и капитала, како то закључују Делез и Гатари? Нажалост, сложили бисмо се са овом дијагнозом. *Ти* Глобалног човека налази се у батерији даљинског управљача и то је чист индустријски производ, као и мисли произведене покретним дигиталним сликама. Овај медијски, индустријски производ кога ћемо пратити као стереотип несвесног изазван медијима је следећи елемент који ћемо користити у нашој скулптури.

Мишљења смо да су напори уметника, са идејом давања елементу енергије као основном јестоћом живота, највише вредности, изузетно драгоцени. Незаобилазно је напоменути и дадаистичке поступке који такође у форми бунта разграничавају хуманизам од фашизма пре свега, што носи исту поруку овог истраживања.

Пре него што се упутимо ка ликовним елементима који су нам битни за даље истраживање, битно је напоменути због чега узор у поступку тражимо међу модернистима, а не међу постмодернистима. Разлог томе је што сматрамо да је постмодерна мртва! Све већа потреба аутора да стварају из Ероса, као и многе политичке конотације су посмодернистички поступак учиниле жртвом медија и тржишта. Пад Берлинског зида, 11. септембар, прекрајају период старих и уводе нове околности. Уметник мора имати одговор на нове околности.<sup>47</sup> Темелје нашег истраживања базирамо на зачецима модерне као границе раздвајања, почетка глобализације и наставак борбе за хуманистичке вредности, али сад у новим околностима „нових медија“ који су такође отворени као Пандорина кутија у периоду *модерне*.

Како бисмо одбранили наш метод стваралаштва послужићемо се тумачењем лепог у старокинеском писму. Ово поређење нам се чини најприкладнијим за оно шта

---

<sup>47</sup> <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/>

западноевропски човек види као лепо, а у циљу медијског описмењавања. „Конфуције одређује везу *лепог* и *доброг*. С једне стране, он *лепо* описује у најширем значењу, тако да у његов садржај улази и *морално лепо*; а, с друге стране, *лепо* је оно што, будући *добро*, јесте и пријатно, па се одатле развило схватање *лепог* које је, по свему, било *естетско*. Ту се *лепо* види као доживљај који *лепо* самим својим бићем изазива.“<sup>48</sup>

За Конфуција, *лепо* није носило само лепоту „реалних (ликом присутних) бића, већ су се и поступци понашања људи ценили као битан израз *лепог*. Поступци су лепо ако су вођени одређеним „етосом“. Отуда се морално недостојна дела никада нису могла сматрати лепим. *Лепо* је *добро*, и *добро* је *лепо*. Добро се јавило као крајњи циљ сваког делања. У крајњем случају, оно је било нужан услов да се уопште нешто јави као неко „дело“. Ова, несумњива, повезаност *лепог* и *доброг*, водила је ка месту где се слутила граница њихове везе. Тек у том светлу, и то је Конфуције добро осетио, истина бића као спона, али и као гранична нит раздвајања, постаје пресудна тачка, око које се плете његова (нигде експлицитно испричана) прича о лепом и добром. *Лепо* као смисао постојања бића, истовремено је и исправно (*добро*) дела, чина. Отуда је сасвим разумљиво што се, понекад Конфуцијев термин *yi* (смисленост, исправост) преводи као „савесност“, осећање дужности. Јер, уколико деламо из средишта *Даоа*, по природи саме ствари, чинимо нешто што је „корисно“ за човека и заједницу којој он припада, и што се, на неки начин, намеће као наша дужност. Овде се мора уочити разлика између себичне користи/ћара коју „мали“ људи за себе траже од „користи“ која се јавља као саставни део оног што је „исправно дело“. Конфуције свако постојање види као што самим чином јестења у себи (и по себи) носи своју „употребну вредност“. Она је увек нешто корисно за човека и заједницу, али то није она врста користи коју „мали/обичан човек“ (*xiao ren*), услед своје похлепе и неразумевања суштства бића, испољава. Постојање, живот сам по себи, са свим својим манифестацијама, цени се као нешто лепо и добро, нешто што се само по себи воли. Зато су се смисао, лепо и употребна вредност која је из тога проистекла, за Конфуција, једино и могли видети као „морално исправно“ – добро. А ако се смисао/исправност (*yi*) дела одвоји од тзв. „употребне вредности“ (*li*) било непажњом или услед непознавања суштства бића (глупости), долази до *привида* да нешто може бити *лепо*, а да није *добро*, или да је *добро*, а да није *лепо*.<sup>49</sup> Наиме, медијски стереотипован доживљај лепе девојке рецимо, је чист производ индустрије. „Лепо“ је смишљено (конструкција малог човека, како

<sup>48</sup> Радосав, Пушић, *Космичка шара*, Плато, Београд, 2001, стр. 48.

<sup>49</sup> Пушић, Радослав, *Космичка шара, О старокинеској философији*, Плато, Београд, 2001. стр. 47.-49.

Конфуције каже у наведеном) и променљиво у лепоти девојке у зависности од потреба и могућности, стратешких планова индустрије. Нажалост, уз помоћ медија, такав доживљај лепог бива лако прихваћен. Наравно овде се ради о искључиво естетском изгледу који је елемент медијске слике. Вративши се на доживљај лепог у кинеској култури, она га не раздваја од појма *добро*, што нас доводи до тумачења, то јест дијалога ако хоћете, да ли је то што видимо *лепо*. Као идеја која иде у циљу отварања дијалога о *лепом*. *Лепо* можемо пратити од његовог митолошког до медијског облика. У својој индустријској форми, *лепо* нема *добро* у себи, у његовом корену се крије модна и текстилна индустрија, брза, крвави рад деце у земљама како их ми зовемо „трећег света”. Овакво тумачење слике би осим саме дигиталне слике у себи садржавало и потребу за дијалогом да ли то што видимо јесте заиста лепо, уколико прихватимо да је *лепо* део хуманистичких вредности, то јест доброг. На трагу Адорнове идеје о промишљању шта је то уметност данас, шта она треба да буде. Мишљења смо да кореспондирање с *лепим*, шта год то субјективно значило, мора бити у вези са *добрим*, то јест, *хуманим*.

*Забринутошћу* због индустријализације људског несвесног као и маркирања медијског поступка као инструмента капитализма окончавамо потрагу за *Тијем* као елементом *доброг*, то јест *лепог* у пост-постмодерни.



29. Изложба „Негатив“

## 6. ЗАКЉУЧАК

У докторском уметничком пројекту *Човек у ери трансхуманизма и нових медија*, трагали смо за елементом скулптуре који је био изазов, мотив и инспирација овог рада, *Ти* (космички дах) као елемент човека, планете, универзума, скулптуре. *Ти* у најмањој мери прати идеју о ауратичности уметничког дела.

Проблем или ограниченост технолошке репродукције уметничког дела отвара Пандорину кутију, из које је овог пута изашла *празнина* као куга XXI века. Репродукована празнина у покушају да прикаже реалност асоцира нас на *Негатив*, како гласи и назив изложбе која прати докторски уметнички пројекат. У питању је негатив технолошки репродуковане стварности, извучен из контекста, онога што не може објаснити, нити описати. У нашем раду, покушали смо да допремо до ауре уметничког дела кроз *Дао*.

Елементи који нам скрећу пажњу као *Ти, Дао, Аура*, у шаманској имагинарној интерпретацији уметника задовољавају људску потребу за човековом несвесном комуникацијом кроз природу планете и универзума. Као дете универзума, човек у својој технолошкој оргији, а духовној потхрањености губи себе у неспособности да доживи реалност непосредно. Манипулативне могућности над оваквим реципијентом су огромне, а њихова злоупотреба је, у ери технолошког војног отпада, све већа и већа.

Деловањем слике, а затим виртуелним мрежним пољем, човек бива заробљен у хибридну околност коју може поднети само побољшањем својих телесних и менталних могућности. Праг трансхуманог доба у свом половично недовршеном послу, ставља пред уметнике као и човечанство изазов и одговорност.

У овом раду смо преиспитивали – шта уметност ЈЕСТЕ. Закључак нашег истраживања би гласио: циљ уметности мора бити и јесте одбрана хуманистичких вредности. Наш поступак одбране прати традиционални скуптурални метод као субверзија постојећем друштвеном стању. Све оно што људи живе, а може се подвести под феноменолошке промене, као последице репродуковане реалности, а због своје технолошке ограничености, видљиво је као стереотип чији *Ти* не комуницира с

природом већ са интелигентном масом Глобалног човека, који верификује, посредује и ради за идеју одсуства реалног и присуства фиктивног.

Проблем настаје зато што је то фиктивно у функцији новца, а не *Тија*.

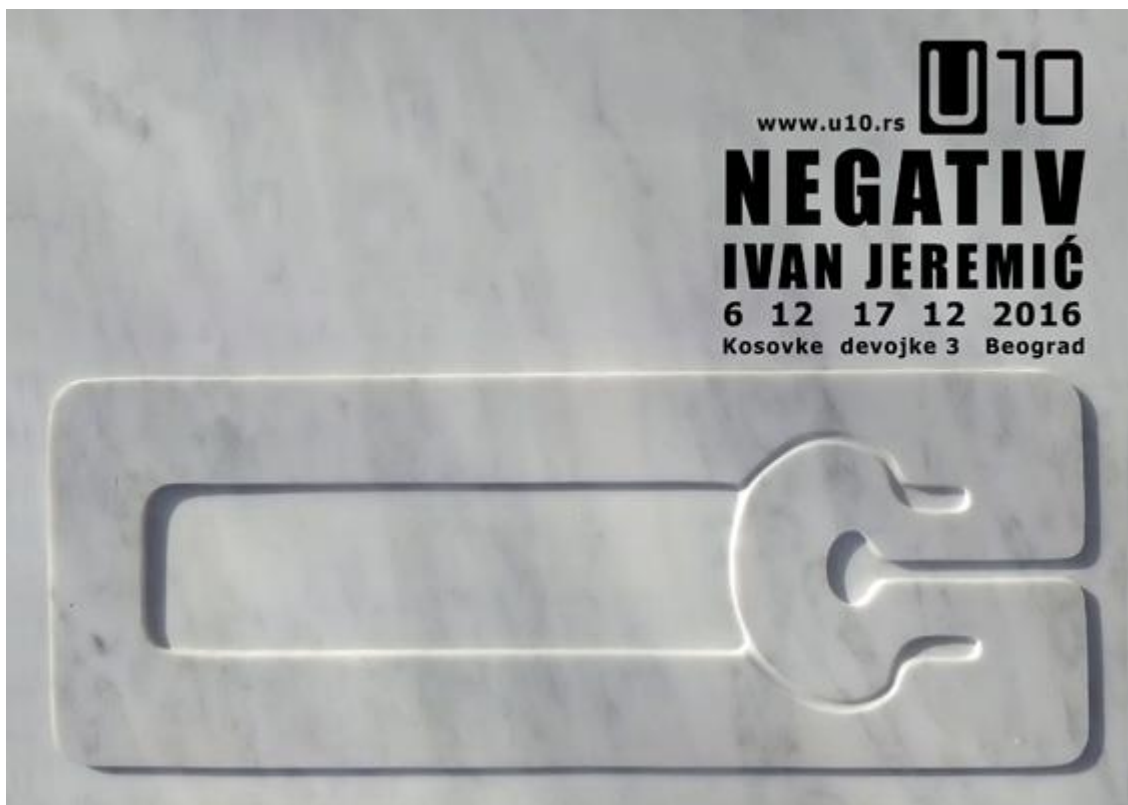
Скулптура инспирисана оваквим духовним стањем привида, трага за *Тијем* у Глобалном човеку. У нашем уметничком поступку, закључујемо да човек губи своју природу технолошком условљеношћу. Он једноставно престаје да буде човек, са великим шансама да еволуцију настави хибридизацијом свог генетског материјала у *киборга*.

Оправдање неких заговарача оваквог тока попут Д. Харавејеве, докидањем границе човека и животиње у свом еволутивном стању, захтева ширу расправу о моралним последицама пре свега етичког деловања. Инцестни новац који врти по ко зна који круг своје оплодње прети да преузме место животној енергији. Новац је разлог што *Ти* нестаје у глобалном човеку, а у хибридном облику киборга га неће ни бити. Дакле, закључујемо са становишта одбране хуманистичких вредности, да је западноевропски човек *угрожен*. Наш субверзивни изложени активизам, тражи подршку у медијском описмењавању као једном од нужних елемената образовног система. Наша субверзија за циљ има јавни дијалог као активизам, како би што већи број људи своје битисање (јестење) на земљи провело у хуманијим околностима.

Предуслов хуманијих околности за западноевропског човека је медијска писменост као растући и једини облик писмености данашњице. Последице којима смо се бавили у овом докторском уметничком пројекту су очигледне. Докази не недостају, почев од феноменолошких студија до актуелних медијских формата забаве у којима су главни актери ни мање ни више него председници држава. Овакав посредован контакт за оно што је увек покретало људе на борбу је *слобода*. Она данас бива медијски преформулисана у робу. Утицај новца на мишљење и потреба да се у што већој мери обухвати, умрежи планета, ствара хибридне форме омасовљеног стереотипног мишљења, који формира другачије облике доживљаја реалности (јестоће). Овакав културолошки линч над неистомишљеницима подсећа на атмосферу пре Другог светског рата у Немачкој. Јевреји су замењени људима који нису у стању да прате технолошку оргију, или то једноставно не желе, а Немачка се претворила у целу западноевропску хемисферу.

Дехуманизација злоупотребом дигиталне културе, нових медија, као и трансхуманистичких тежњи за побољшањем људског тела, изискује мобилизацију уметничког деловања ка сфери медијског образовања, јавног аудиторјума.

Сведоци смо, а уједно и актери дигиталне културе као медијски наметнутог алата за посредовање реалности. Развој нових медија сеже далеко у прошлост и свакако је део људске потребе која има своја ограничења. Баш та ограничења инспиришу водеће мислиоце трансхуманистичких тежњи за још једним кораком, који овог пута прекида везу између човека и природе. Након суочавања са губљењем ауре уметничког дела, репродуковањем истог, човечанство се затекло у једној новој околности *репродуковањем човека* путем медија. У првом случају, изгубила се аура уметничког дела, а у другом се гаси животна енергија човека, *Ти*.



30. Плакат изложбе „Негатив“



## **7. ПРИЛОГ**

Изложба „Негатив”, аутора Ивана Јеремића, у склопу докторског уметничког пројекта, под називом „Човек у ери трансхуманизма и нових медија”, нуди публици теоријски утемељен, критичко-субверзиван приступ разматрања негативног простора и последица актуелног техничко-технолошког развоја. „Негативан простор наспрам човека”, у широј поставци анализе, подразумева сва одступања од начела хуманизма и укључује актуелне тенденције, утопијске и радикалне визије трансхуманизма.

Иван Јеремић, у сусрету са савременим људским стањем, сопственим делом циљано интензивира сагледавање раскола, насталог између човекове тежње ка прогресу, тј. технички омогућеној „свеприсутности” и човековог отуђења. Он проблематизује иманентност трансхуманистичких поставки за позитиван развој човека и његових потенцијала, кроз интроспективно разоткривање трагова ових процеса. Његови ставови су засновани на личном бунту, запитаности и одбрани хуманизма, у виду отпора према репресији, коју он уочава у савременим животним околностима.

Уметник, снагу сопствене критике види у сучељавању публике са уметничким радовима, која је на позицији сведока његових унутрашњих превирања. Ауторова тежња је да подигне будност и „поглед” посматрача на увек значајна питања везана за људске слободе, различитост, природу људских избора и домета. Радови Ивана Јеремића разматрају психолошке, асоцијативне „преносе” утицаја, „додирују” потенцијале преводивости и интерпретативне границе од или ка простору дигиталног, као и промене свести и савести човека при реципирању дејства „хипермедијума”.

Уметнички избор, који је он начинио је пред нама; чврст и непоколебљив у материјалу реализације радова, а тиме и довољно субверзиван у савременом друштвеном и уметничком контексту. Свој пут ка уметничком језику, он остварује реверзибилним кретањем, у додиру са каменом, који обликује попут живе енергије воденог тока. Он се улива и издваја из камена, свдећи сва бескрајна опажања и струјања у хијероглиф. Поставка ових радова, конципирана је од појединачних целина, које могу да остваре различите склопове приликом груписања, у зависности од њиховог позиционирања у самом простору.

Иван Јеремић, ствара радове изузетне сугестивности, који нас, донекле, подсећају на оно, што бисмо могли назвати савременим „крајпуташима” или „стећцима”. Они говоре о човеку, који је ван сопственог „места становања”, које је и одређење његове животне снаге. То су данашњи „споменици човеку, који је на раскрсници, опомена”

или знак покрај пута о потенцијалном приближавању тренутка човековог (пре)станка постојања у здравој симбиози са сопственом природом и начелима. Радови Ивана Јеремића су стилизовани прикази утицаја, кроз људско и уметничко деловање у једној епохи, пре и у току, онога што се потенцира као прелазак из биолошког у кибернетски организам и пре но што се потпуно, самим тим и некритички утоне у опсене киберпростора.

Др ум. Јелена Марковић



**U10** [www.u10.rs](http://www.u10.rs) [u10@u10.rs](mailto:u10@u10.rs) Umetnički prostor - Art Space Kosovke devojke 3 Beograd - Belgrade

31. Каталог изложбе „Негатив“

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно, Т. (1979). *Естетичка теорија*. (прев. Касим Прохић), Београд: Нолит.
2. Амброзић, К. (2006). *Ристо Стијовић*. Библиотека града Београда, Чигоја штампа.
3. Андерс, Г. (1996.) *Свет као фантом и матрица*. (прев. Бојан Каћура), Нови Сад: Прометеј.
4. Барбуловић, С., Јевтовић, З., Поповић, М., и Лакићевић, Р. (2004). Тероризам је позориште. У: *Амнезија јавности: Од пропаганде до тероризма*. Београд: Издавач – аутори.
5. Бењамин, В. (1974). *Есеји*. (прев. Милан Табаковић), Београд: Нолит.
6. Бодријар, Ж. (1996). *Cool Memories*. КОВ, Вршац.
7. Богдановић, К. (2007). *Поетика визибилног – визибилно као спознаја и култура*. Београд: Завод за уџбенике.
8. Васић, П. (1990). *Доба уметности (студије и чланци)*. Ваљево: Милић Ракић.
9. Велс, Л. (приређ.) (2006). *Фотографија*. (прев. Катарина Радовић, Паула Миклошевић Мухр). Београд: Клио.
10. Вирилио, П. (1993). *Машине визије*. (прев. Фрида Филиповић). Нови Сад: Светови.
11. Вирилио, П. (2003). *Сајберсвет, политика на најлошото: разговор са Филип Пети*. Скопје: Алеф.
12. Вирилио, П. (2000). *Информатичка бомба*. Нови Сад: Светови.
13. Virilio, P. (2005). *City of Panic*. (translated by Julie Rose). New York: Berg, Oxford.
14. Virilio, P. (2007). *Strategy of Deception*. (translated by Chris Turner). Verso, London, New York.
15. Вуксановић, Д. (2016). *Креативност и медији: креативне индустрије као пројект ад абсурдум*. In *Medias Res*, вол. 5, бр. 9.
16. Вуксановић, Д. (2007). *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа.
17. Вуксановић, Д. (2011). *Филозофија медија 2: онтологија, естетика, критика*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа.
18. Вуксановић, Д. (2017). *Филозофија медија 3: онтологија, естетика, критика*. Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију: Чигоја штампа.
19. Гинтер, А. (1996). *Свет као фантом и матрица*. Нови Сад: Прометеј.
20. Гомбрих, Е. (1980). *Уметност и њена историја*. Београд: Нолит.
21. Дебор, Г. (2006). *Урлици у славу Де Сада*. (прев. Алекса Голијанин). Едиција породична библиотека бр. 9, Анархија/блок 45.

22. Деборд, Г. (1999). *Друштво спектакла*. Загреб: Аркзин.
23. Декарт, Р. (1998). *Медитације о првој филозофији*. Београд: Плато.
24. Делез, Ж. и Гатари, Ф. (1990). *Капитализам и Схизофренија АНТИ-ЕДИП*. (прев. Ана Моралић), Сремски Карловци: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
25. Денегри, Ј. (2013). *Српска уметност 1950-2000 – Педесете*. Београд: Орион Арт-Тору.
26. Денегри, Ј. (2005). *Олга Јеврић*. Београд: ТОРУ, Војноиздавачки завод.
27. Ерић, Љ. (2010). *О цртежу*. Београд: Архипелаг.
28. Јевтовић, З. (2009). *Комуницирам-значи постојим! Култура полиса, часопис за неговање демократске политичке културе. Обичан дан: Истраживање дневне економије времена*. Нови Сад: Удружење за политичке науке Србије-Огранак у Новом Саду, Година VI.
29. Јевтовић, З. и Деспотовић, Љ. (2010). *Геополитика и медиократија на путу псеудополиса. У: Геополитика и медији*. Нови Сад: Култура Полиса.
30. Collins, J. (2007). *Sculpture today*. London: Phaidon Press Limited.
31. Келнер, Д. (2004). *Медијска култура*. (прев. Александра Чабраја), Београд: Клио.
32. Лаш, С. (2006). *Филозофија зла*. Београд: Геопоетика.
33. Манојловић, Т. (2007). *Ликовна критика*. Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин”.
34. Миљковић, Љ. (1995). *Лада 1904-1994, Поглед у прошлост: изложба посвећена деведесетогодишњици оснивања друштва српских уметника лада*. [каталог], Београд: Народни музеј.
35. Николић, М. (2015). *Ја, Марвин Мински, ЕЛЕМЕНТИ – Часопис за промоцију науке*, број 01, Београд: Центар за промоцију науке.
36. Поповић, Б. (2012). *Примењена уметност и Београд 1918-1941*. Београд: МПУ.
37. Протић, М. (1982). *Уметност на тлу Југославије, Скулптура XX века*. Издавачки завод Југославије – Спектар – Прва књижевна комуна.
38. Протић, М., Гагро, Б., Чопич, Ш., Вранић, Д., Пушић, М., и Денегри, Ј. *Југословенска скулптура 1870-1950*. Београд: МСУ, за издавача Миодраг Б. Протић.
39. Пушић, Р. (2001). *Космичка шара*. Београд: Плато.
40. Ранковић, М. (1982). *Сексуалност на филму и порнографија*. Београд: Просвета-Институт за филм.
41. Рид, Х., (1996). *Модерна скулптура*. (прев. Милица Драшковић). Београд: Издавачки завод „Југославија”.
42. Рид, Х. (1970). *Хенри Мур*. (прев. Иван В. Лалић), Београд: Издавачки завод „Југославија”.

43. Ђаловић, Д. (2009). *Увод у теорију медија*. Београд: Мегатренд универзитет.
44. Ђаловић, Д. (2009). Уметност у времену репродуктивне стварности. У: *Уметност и истина: Зборник радова Естетичког друштва Србије*. Београд: Естетичко друштво Србије.
45. Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Routledge, London and New York.
46. Хабермас, Ј. (1986). *Техника и знаност као 'идеологија'*, Загреб: Школска књига.
47. Хегел, Ф. и Вилхелм, Г. (1969). *Естетика, књига I*. (прев. Властимир Ђаковић), Београд: Култура.
48. Хорват, В. и Јовановић, С. (2008). *Ретроспектива* [каталог], Смедерево: Галерија Савремене уметности.
49. Шћепановић, В. (2010). *Медијски спектакли деструкција: естетика деструкције и спектакуларизације стварности: 11. септембар као медијски феномен*. Београд: Универзитет уметности, Службени гласник.

#### Интернет адресе:

1. Бошковић, Р. *Пунина празнине*. Најава изложбе у МСУ – Легат Чолаковић, Преузето 21.08.2015. at 16.40PM са <http://www.msub.org.rs/punina-praznine-legat-colakovic>.
2. Вучетић, Д. *Олга Јеврић – Материја духа*. Academia.edu, Platform for academics to share research papers. Преузето 25.12.2014. at 17.30 PM са [http://www.academia.edu/8266135/Dejan\\_Vu%C4%8Deti%C4%87\\_Olga\\_Jevri%C4%87\\_-\\_Materija\\_Duha](http://www.academia.edu/8266135/Dejan_Vu%C4%8Deti%C4%87_Olga_Jevri%C4%87_-_Materija_Duha).
3. Gibbons, A. (2017.) *Postmodernism is dead. What comes next?* Преузето 25.7.2017. са <https://www.the-fls.co.uk/articles/public/postmodernism-dead-comes-next/>
4. Dieter, D. *Television-Art or Anti-art? Conflict and cooperation between the avant-garde and the mass media in the 1960s and 1970s*. Преузето 20.07.2017. at 11:30 PM на [www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/massmedia/1/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/massmedia/1/)
5. Luecking, S. *Biomorphs – Organic abstraction and the mechanics of life*, sajt Barbare Kuper. Преузето 20.08.2015. at 13.40PM са <http://barbaracooperartist.com/PDFs/Sculpture2000January.pdf>.
6. Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge. (прев. Branka Arsić), New York. Преузето: 25.03.2015. at 11.40PM. са [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)

7. Степанов, С. и Вучетић, Д. (2014). *Олга Јеврић – Скулптуре и фотографије*. Нови Сад: Музеј савремене уметности Војводине. Преузето 24.12.2014. at 18.00PM са [http://www.msuv.org/assets/media/2014\\_04\\_olga\\_jevric\\_fotografije/olga\\_jevric\\_katalog.pdf](http://www.msuv.org/assets/media/2014_04_olga_jevric_fotografije/olga_jevric_katalog.pdf).
8. Juler, E. Life Forms: Henry Moore, Morphology and Biologism in the Interwar Years. Tate Britain. Преузето **15.03.2015. at 10.40PM са** <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/edward-juler-life-forms-henry-moore-morphology-and-biologism-in-the-interwar-years-r1151314>.
9. „Порнографија-ропство модерног доба за хиљаде жена и милионе зависника (видео)“. Преузето 20.3.2015. на [www.Srbel.net/2013/02/10pornografija-ropstvo-modernog-doba-za-hiljade-zena-i-milione-zavisnika-video/](http://www.Srbel.net/2013/02/10pornografija-ropstvo-modernog-doba-za-hiljade-zena-i-milione-zavisnika-video/).
10. Преузето 25.12.2016. на <http://www.blic.rs/vesti/svet/atentat-ruski-ambasador-u-turskoj-ubijen-na-izlozbi-napadac-policajac/lz2xkqw>
11. Анти Г7 протести, Преузето 20.6.2016. на <https://rs-lat.sputniknews.com/vesti/201506062374886/>
12. Слагалица. Преузето на <https://www.youtube.com/watch?v=iqbwscTuhWI>
13. Протести Индијанаца у Бразилу. Преузето 10.4.2015. на <http://www.blic.rs/vesti/svet/protest-indijanaca-u-brazilu-zbog-zemlje/byefj0t>

## ***БИОГРАФИЈА АУТОРА***

Рођен 1979. године у Смедереву. Дипломирао 2008. год. на ФПУ у Београду, Одсек примењено вајарство у класи професорке Зорице Јанковић. Члан УЛУПУДС- а од 2011. год. Излагао на шест самосталних и преко тридесет групних изложби. Учесник многих ликовних колонија и симпозијума у земљи и региону. Тренутно ради у ОШ „Змај Јован Јовановић“ у Београду, као наставник ликовне културе.

## Изјава о ауторству

Потписани-а **Иван Јеремих**

број индекса **53 / 2014**

**Изјављујем,**

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

***Човек у ери трансхуманизма и нових медија***

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, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



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

Име и презиме аутор **Иван Јеремић**

Број индекса **53 / 2014**

Докторски студијски програм **Примењене уметности и дизајн**

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

***Човек у ери трасхуманизма и нових медија***

Ментор **Марко Лађушић, ред. проф. ФПУ у Београду**

Коментор **Др Дивна Вуксановић, ред. проф. ФДУ у Београду**

Потписани (име и презиме аутора) **Иван Јеремић**

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, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## Изјава о коришћењу

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

### *Човек у ери трансхуманизма и нових медија*

која / и је моје ауторско дело.

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

У Београду, \_\_\_\_\_

Потпис докторанда

\_\_\_\_\_