

UDK BROJEVI: 7.038.53
7.038.53:791
ID BROJ: 131952649
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2024.20.7

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Sofija Milenković
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Maja Petrović
Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

ŠTA MOŽE DA BUDE EKO-UMETNOST: POLEMIČKI ASPEKTI ODREĐENJA SAVREMENE EKOLOŠKE UMETNOSTI

Apstrakt:

Umetnost usredsređena na pitanja klimatskih promena, odnosno eko ili ekološka umetnost, kako je nazivaju neki autori, dobija sve značajniju pažnju u skorije vreme, sudeći po sve većem broju publikacija posvećenih ovoj temi. Teorijska razmatranja ove umetnosti nisu međusobno kontradiktorna i isključiva, ali se razlikuju po svojim težištima i načinima na koje promišljaju definicije, svojstva, uloge i potencijale ovih umetničkih praksi. Prilikom analize datih teorijskih okvira javljaju se nedoumice u vezi sa pitanjem koje se umetničke prakse mogu smatrati ekološkim i koliko su postojeći interpretativni modeli adekvatni ili ograničeni, odnosno u kojoj meri su otvoreni prema heterogenosti i pluralitetu savremene umetnosti posvećene klimatskim problemima. Analizirajući parametre iznete u literaturi koja je izdvojena zbog svojih načelno različitih pristupa temi ekološke umetnosti, namera ove polemike je da na primerima radova Lidije Delić i Marije Marković, kao studijama slučaja, razmotri nedoumice koje se javljaju prilikom njihove analize i primene, i time doprinese aktuelnoj debati.

Ključne reči:

ekološka umetnost, klimatske promene, savremena umetnost, Lidija Delić, Marija Marković, polemički aspekti

Tokom prethodne decenije, a naročito poslednjih godina, umetnost usredsređena na pitanja klimatskih promena dobija sve značajniju pažnju, sudeći po sve većem broju studija i zbornika specijalizovanih za ovu temu. Kod različitih autora ona se prepoznaje kao zasebna tendencija unutar savremene umetnosti, što je kod nekih dodatno naglašeno korišćenjem termina *eko* odnosno *ekološka umetnost* (Cheetham 2018; Weintraub 2012). Ne postoji dilema u vezi sa osnovnim podsticajem za nastanak ovakve umetnosti, ali se u postojećoj literaturi uočava spektar stavova po pitanju toga šta se pod njom podrazumeva, na koji način se ona definiše i koje karakteristike je čine ekološkom. Teorijska razmatranja ekološke umetnosti nisu međusobno kontradiktorna i isključiva, iako se razlikuju po svojim težištima i načinu na koji govore o njenim ulogama i potencijalima. Prilikom analize ovih okvira, javljaju se dve vrste nedoumica – prva se tiče same umetnosti, to jest pitanja koje umetničke prakse možemo smatrati ekološkim. Druga se odnosi na teorijske okvire, njihovu adekvatnost i ograničenost kao interpretativnog modela, te na stepen njihove otvorenosti prema heterogenosti i pluralitetu savremene umetnosti posvećene pitanjima klimatskih promena. Polazeći od literature koja nije iscrpna, ali čiji su primeri izdvojeni zbog svojih načelno različitih pristupa temi ekološke umetnosti, a sa namerom da se stvori što širi okvir razmatranja, ova polemika teži da uporedi dominantne teorijske postavke umetnosti koju nazivamo ekološkom. Na primerima praksi iz domena savremene umetnosti, odabranih zbog prisustva ekološke problematike, biće razmotrene nedoumice koje se javljaju prilikom analize i primene ovih teorijskih postavki čime će se doprineti aktuelnoj debati.

Autori studija o ekološkoj umetnosti, odnosno umetnosti posvećenoj klimatskim problemima, slažu se da ona neposredno proizilazi iz sve ubrzanijih klimatskih promena globalnog opsega, koje dovode u pitanje sam opstanak budućeg života na Zemlji. Takođe su saglasni da njihovi uzroci leže u kontinuiranom uništavanju životne sredine koje ima antropogeno poreklo i odvija se u doba označeno različitim pojmovima. Jedan od ključnih koji se u tom pogledu javlja je „antropocen”, koji sugeriše da živimo u novoj geološkoj epohi u kojoj ljudske aktivnosti predstavljaju primarne pokretače Zemljinih procesa. Alternativni pojam koji se jednako učestalo upotrebljava je „kapitalocen”, koji sa sfere ljudskog težište premešta na sistem globalnog kapitala, a u kontekstu klimatskih promena sprečava političku neutralizaciju termina „antropocen” u čijoj se suštini krivica i odgovornost svaljuju na generalizovani „antropos”, pa se time demokratizuju, kolektivizuju i ravnomerno raspoređuju. Drugim rečima, ovaj termin fokusira se na realne uzroke zagađenja (Demos 2017, 62). Koreni klimatskih promena lociraju se u različitim sferama, od kapitalističkog ekonomskog sistema, preko kolonijalne istorije do tradicije zapadnoevropske filozofske i naučne dijalektike. Sistemski uzroci, s jedne strane, prepoznaju se u davanju prioriteta finansijskoj dobiti i mentalitetu rasta nad budućnošću planete i zdravljem ekoloških sistema, odnosno u petrokapitalizmu i ekstraktivističkom odnosu prema prirodi (Demos 2016, 10; Demos, Scott & Banerjee 2021, 1; Fowkes 2022, 6–11). S druge strane, pokazuje se da razvoj klimatskih problema, kao uostalom i razvoj ekologije kao discipline, koincidira i

isprepletan je sa različitim fazama evropskog kolonijalizma (Demos 2016, 14; Demos, Scott & Banerjee 2021, 5; Fowkes 2022, 6–11). Kao posebno problematično ističe se prosvetiteljsko nasleđe dualističke podele na prirodu i kulturu, odnosno razdvajanje na ljudske i ne-ljudske svetove, koje ne samo da pretpostavlja ljudsku izuzetnost u odnosu na druge vrste i entitete koji čine planetarni ekosistem, kao i antropocentričnost i hijerarhiju na čijem je vrhu čovek već podrazumeva i objektivizaciju i egzotifikaciju prirode kao „drugog”, koji opravdavaju težnju da se njome ovlada, a ujedno i njeno iskorišćavanje kao nepresušnog izvora potencijalnih dobara (Demos 2016, 14; Weintraub 2012, 16; Fowkes 2022, 6–11). O odgovornosti za aktuelnu klimatsku krizu govori se u spektru od individualne, preko korporativne i vladine, do globalne, ali kao što se naglašava da ona nije jednako raspoređena, tako se ukazuje i na to da se njene posledice ne osećaju svugde na isti način, pri čemu se razlika pravi, pre svega, između globalnog severa i globalnog juga (Demos 2009, 18–19; Demos 2016, 11–12; Demos, Scott & Banerjee 2021, 6; Fowkes 2022, 6–11). Naposletku, pažnja se skreće kako na inertnost vladinih politika, tako i na nedelotvornost različitih formalno usvojenih, ali u praksi neobavezujućih konvencija, što rešenost da se uvedu sistemske promene koje su uslov preokretanja aktuelnog stanja svodi na deklarativnu formu (Demos 2016, 9–10).

U kontekstu ekološke situacije koja se uopšteno karakteriše kao urgentna, nepravedna i neodrživa, svi autori postavljaju pitanje šta umetnost može da učini, čime impliciraju njeno aktivno uključivanje u rešavanje problema. Mark Čitam (Mark Cheetham) podvlači da se eko-umetnost, upravo zbog ozbiljnosti situacije koja predstavlja povod za njen nastanak, ne može smatrati tek jednim od umetničkih trendova (Cheetham 2018, 4). Dok on ističe da „estetski eksperimenti i intervencije ne obećavaju rešenja za klimatske promene, ali zauzvrat doprinose onome što Bruno Latur optimistično naziva 'plodnom kakofonijom' diskusije” (Cheetham 2018, 4), drugi autori pretpostavljaju značajniji uticaj umetnosti na ekološko stanje. Tako Linda Vajntraub (Linda Weintraub) eko-umetnost pozicionira kao umetnički pokret koji određuje ovo doba, nazivajući je „misijom” koja ima svoje „regrote”, a koja predstavlja način da se ublaže problemi aktuelnog ekološkog stanja i povećaju šanse čovečanstva da dostigne održivu budućnost (Weintraub 2012, xiv, 3). Sličan transformativni i analitički potencijal, kao i vitalan prostor intervencije, istovremeno komplementaran i alternativan drugim disciplinama koje se bave klimatskim pitanjima, u ekološkoj umetnosti vidi i T. Dž. Demos (Demos, Scott & Banerjee 2021, 1). Njegovo shvatanje blisko je i viđenju umetnosti fokusirane na klimatske probleme Maje i Rubena Fouksa (Maja & Reuben Fowkes), koji u suočavanju umetnosti sa klimatskom krizom vide potencijal za skretanje sa opasnog kursa ka ekološkoj restauraciji, reorganizovanju društvenih odnosa na svetskom nivou i dostizanju zemaljskog blagostanja (Fowkes 2022, 6–11).

Skicirajući genezu umetnosti posvećene ekološkim problemima, Mark Čitam njene početke smešta u sedamdesete godine, u SAD i Evropu, a zaključuje da se njeno prisustvo posebno intenziviralo tokom devedesetih godina 20. veka (Cheetham 2018, 1). Linda Vajntraub začetke ovih nastojanja vidi u šezdesetim godinama, u delovanju, kako ih naziva, „prethodnika” savremenih ekoloških

umetnika (Weintraub 2012, xiv). Dok Čitam ističe da su se tokom devedesetih godina odvijale važne, ali sporadične debate o ekološkoj umetnosti, on zaključuje da je tek tokom dvehiljaditih godina ovim praksama posvećena značajnija pažnja, a da se od 2010. godine naovamo ukazuje na potrebu za izmenama u okviru istorije umetnosti kako bi se adekvatno odgovorilo na transdisciplinarne zahteve u proučavanju umetnosti posvećene klimatskim promenama (Cheetham 2018, 3–4).

Dajući bliže određenje ekološke umetnosti, Mark Čitam kaže da ona obuhvata niz savremenih praksi koje, kroz vizuelne umetnosti, istražuju međusobno povezane ekološke, estetske, društvene i političke odnose između ljudskih i ne-ljudskih živih bića, kao i neživih materija (Cheetham 2018, 1). Dok naglašava da savremena ekološka umetnost konstantno preispituje naše razumevanje i doživljaj prirode (Cheetham 2018, 1), naslućuje se i daleko širi društveni, ekonomski, politički i filozofski spektar interesovanja u konstatacijama da se eko-umetnost bavi mnogim urgentnim krizama vezanim za klimatske promene, poput klimatskih poremećaja, izumiranja vrsta, nestašice resursa i preispitivanja ljudske prirode, odnosno antropocentričnog odnosa ljudi prema planeti, kao i da „odvažno ulazi u današnje debate o klimatologiji, vladinim politikama i korporativnoj i individualnoj odgovornosti” (Cheetham 2018, 4). Način na koji Linda Vajntraub određuje ekološku umetnost nešto je specifičniji, budući da pretpostavlja njenu praktičniju uključenost u napore da se isprave ekološki problemi. U tom smislu, s jedne strane, značaj pridaje inovaciji, koja je u slučaju eko-umetnosti orijentisana na praktične zahteve opstanka, a može da podrazumeva i utilitarne strategije koje se tiču zagađenja, iscrpljivanja resursa, klimatskih promena, rasta broja stanovnika i slično (Weintraub 2012, 5–6). S druge strane, smatra da eko-umetnost mora da opravda usvajanje prefiksa eko-, što se ogleda, između ostalog, u zajedničkim ciljevima eko-umetnika i ekologa u današnjem ekološkom pokretu – aktivnoj težnji da osiguraju vitalnost Zemljinih ekosistema (Weintraub 2012, 6). Demosovo viđenje je takođe specifično određeno i usmereno na sagledavanje klimatskih pitanja iz perspektive političke ekologije, koja polazi od stanovišta da klimatske promene nisu posledica onoga što identifikujemo kao njihov neposredan uzrok, već širih društvenopolitičkih, geopolitičkih i tehno-finansijskih struktura i istorija (Demos 2016, 7–8). Drugim rečima, Demos insistira na razumevanju da je klimatska kriza isto toliko društveni i politički koliko i biogeofizički izazov, kao i na potrebi za strukturalnom i rigoroznom analizom njenih aspekata koji se tiču prevashodno etičko-političke dimenzije i društvene pravde (Demos, Scott & Banerjee 2021, 3). U tom smislu sagledava i mogućnosti umetničkog razmatranja ekoloških problema, stavljajući u prvi plan uključivanje političke, kritičke i angažovane dimenzije u njihov domen. Sa sličnog društvenopolitičkog i etičkog stanovišta, umetnost posvećenu klimatskim pitanjima razmatraju i Maja i Ruben Fouks, sa posebnim naglaskom na važnosti preispitivanja atomizovanog zapadnog načina razmišljanja i položaja čoveka unutar zemaljskog poretka, potencijala domorodačke perspektive i perspektive tradicionalnih mudrosti, kao i pitanja ne-ljudskih prava i klimatske pravde za sve stanovnike Zemlje (Fowkes 2022, 6–11; 271–274).

Autori posvećuju pažnju i različitim nedoumicama koje postoje u vezi sa specifičnim odlikama ekološke umetnosti, odnosno njenim izlaganjem. Jedna od njih tiče se umetničkog svojstva, budući da njene prakse često prevazilaze konvencionalne okvire i povremeno se ne mogu razlikovati od drugih disciplina posvećenih klimatskim pitanjima, poput zelenog inženjerstva, zelenog dizajna, nauke ili društvenog aktivizma (Cheetham 2018, 11; Weintraub 2012, xiv, 5). U tom smislu, Čitam odgovara pitanjem na koji način se mogu praviti distinkcije između eko-umetnosti i drugih disciplina i da li su one uopšte korisne, dok, primenjujući Adornovu teoriju estetike, dolazi do alternativnog zaključka prema kome umetnost, da bi bila delotvorna, mora da sadrži specifično umetničku komponentu (Cheetham 2018, 11). Linda Vajntraub, sa svoje strane, iznosi stanovište da ekološka umetnost testira granice tolerancije umetnosti prema promeni, a dok opravdava njenu funkcionalnost ili pragmatičnost, ističe interdisciplinarnost kao način da eko-umetnost odgovori na potrebe savremenosti (Weintraub 2012, 5). Čitam, pored ovog, poteže i pitanje opravdanosti stvaranja eko-umetnosti uz puno saznanje o antropogeničnom uzroku stanja kojem je posvećena, pri čemu se nadovezuje na Adornov iskaz da je „pisati poeziju posle Aušvica varvarski” (Cheetham 2018, 12). Takođe ukazuje i na dilemu u vezi sa stvaranjem i izlaganjem eko-umetnosti u kapitalističkim okvirima i strukturama koje su do tog stanja i dovele (Cheetham 2018, 12). Sličnu etičku nedomicu iznosi i T. Dž. Demos kada postavlja pitanje treba li priređivati izložbe radova posvećenih klimatskim promenama, uzimajući u obzir njihov nužni karbonski otisak (Demos 2009, 19). Indikativno je da oba autora daju pozitivan odgovor, Čitam uz uslov da eko-umetnost doprinosi promišljanju i modifikovanju ukorenjenih veza između umetničkog izraza, pejzaža i ljudskih pogleda na zemlju i prirodu (Cheetham 2018, 12–13), dok Demos ističe urgentnost izložbi posvećenih odnosu umetnosti i ekologije uz nadu da će one vremenom svojim delovanjem dovesti do stanja sopstvene ekološke održivosti (Demos 2009, 28).

Kod svakog od ovih autora uočavaju se manje ili više eksplicitno definisani kriterijumi kroz koje oni određuju okvire ekološke umetnosti, odnosno umetnosti posvećene klimatskim problemima. U tom pogledu, najtaksativnija je Linda Vajntraub, koja određuje attribute eko-umetnosti – teme, međupovezanost, dinamizam i ekocentrizam – doduše u formi idealnog slučaja, naglašavajući da nijedan umetnički rad suštinski ne poseduje sva četiri istovremeno (Weintraub, 2012, 6–7). Dok ova autorka izražava sklonost prema praksama koje su eksperimentalne i istraživačke, atributi sugerišu kakvi radovi eko-umetnosti treba da budu u tematskom, konceptualnom i pogledu formalne strukture. U tom smislu, ona upućuje na spektar tema koje se odnose na različite aspekte sastavnih elemenata, funkcionisanja i organizovanja ekosistema, kao i ljudskog delovanja u njima (Weintraub, 2012, 6, 21–31). Međupovezanost i dinamizam ukazuju da i na formalnom planu radovi eko-umetnosti treba da odražavaju ključna svojstva ekosistema (Weintraub, 2012, 6–7), a na sličnom oponašanju njegovih morfološko-bioloških aspekata zasniva se i način na koji Linda Vajntraub definiše eko-estetiku (Weintraub, 2012, 33–41). Istovremeno, ključan u konceptualnom smislu je ekocentrizam koji pretpostavlja usvajanje perspektive suprotne antropocentrizmu, odnosno percepciji i interpretaciji

fenomena na Zemlji iz perspektive ljudskih iskustava i vrednosti i podrazumeva gledišta koja izmeštaju čoveka iz središnje, odnosno vrhovne pozicije, nastojeći da u centar svog razmatranja i pogleda stave druge aktere i subjekte tradicionalno podređene čoveku (Weintraub, 2012, 7). Naposljetku, kriterijumi koje Linda Vajntraub postavlja sugerišu da ona zagovara ideju ekološke umetnosti koja je ekološka sama po sebi, koliko na idejnom, toliko i na materijalnom planu, što se vidi iz definicije materijala eko-umetnosti (Weintraub 2012, 43–50). Demos, takođe, prilično precizno određuje okvire modela umetničkih praksi koje ima na umu kada govori o umetnosti posvećenoj klimatskim problemima. U skladu sa perspektivom koja dominira u njegovim radovima, ovaj autor naglasak stavlja na aktivističko svojstvo (Demos 2016, 11). Osnovni zadaci umetnosti, po njemu, jesu, s jedne strane, skretanje pažnje na različite dimenzije klimatskog sloma iz ugla političke ekologije, a s druge strane, proširivanje mogućnosti i pretpostavke o stvaranju novih svetova zasnovanih na etičko-političkoj i ekološkoj pravdi u domenu imaginacije i spekulacije (Demos, Scott & Banerjee 2021, 1, 8). Demos kao primere umetničkog delovanja koji u tom pogledu nose najveći potencijal, srodno Lindi Vajntraub, vidi u eksperimentalnim praksama koje izlaze izvan konvencionalnih institucionalnih okvira (Demos, Scott & Banerjee 2021, 6–8). Prema ovom autoru, najubedljiviji primeri aktuelnih umetničkih modela usredsređenih na klimatske promene spajaju eksperimentalni aspekt sa posvećenošću post- ili dekolonijalnim etičko-političkim praksama, uz razmatranje posledica lokalnih aktivnosti u globalnom kontekstu (Demos 2016, 12). Na model koji sugerise upućuju i prakse koje on kritikuje, poput umetnosti koja idealizuje prirodu i žali za izgubljenim dobom netaknutih pejzaža, zatim one koje primenjuju kratkoročne i neodržive strategije restauracije i zelenog dizajna, dok ništa više nije naklonjen ni aktuelnim spektakularnim, apokaliptičnim i katastrofičnim reprezentacijama ekoloških slomova koje su zastupljene u medijima i popularnoj kulturi (Demos 2016, 11; Demos, Scott & Banerjee 2021, 7). Na sličnim osloncima zasnovan je i model umetničkih praksi kojima su skloni Maja i Ruben Fouks (Fowkes 2022, 6–11). Mark Čitam, sa svoje strane, eko-umetnost određuje kroz nekoliko paradigmi – na prvom mestu kroz direktno delovanje, pod kojim podrazumeva intervencije usmerene na obnavljanje područja uništenih ljudskim delovanjem, a prema kojima izražava ambivalentnost (Cheetham 2018, 9–10), iskazujući i stanovište da efikasnost i potencijal za dovođenje do poboljšanja nisu aspekti koji suštinski moraju da određuju eko-umetnost (Cheetham 2018, 17). Sledeća paradigma je estetsko odvajanje koje se odnosi na svojstvo koje eko-umetnost čini umetnošću (Cheetham 2018, 13, 15), a izdvaja i povlačenje, koje pretpostavlja da Zemlja ne može biti svedena na ljudsko značenje, odnosno podvedena pod parametre postojeće ljudske logike (Cheetham 2018, 13). Poslednja paradigma kroz koju Čitam definiše eko-umetnost predstavlja teorijski koncept artikulacije u svojim različitim značenjima, a koji preuzima iz studija kulture (Cheetham 2018, 16–17).

Navedene definicije i kriterijumi kod svakog autora sugerišu specifične modele ekološke umetnosti, odnosno umetnosti fokusirane na pitanja klimatskih promena, koji se međusobno suštinski ne razlikuju i nisu u kontradikciji, ali imaju različita težišta. Međutim, prilikom njihovog kako pojedinačnog razmatranja, tako

i poređenja, javljaju se određene nedoumice koje se tiču sugerisanih svojstava i okvira. Primera radi, Linda Vajntraub i T. Dž. Demos poseban naglasak stavljaju na umetničke prakse koje izlaze iz tradicionalnih, institucionalnih okvira i okrenute su medijskom eksperimentisanju i inovaciji. Shodno tome, postavlja se pitanje da li je ekološka umetnost medijski određena, to jest postoji li medijski adekvatna, odnosno neadekvatna forma umetnosti koja analizira temu klimatskih promena. Isto tako se kod različitih autora zapaža ponavljanje karakterističnih svojstava eko-umetnosti, poput aktivističkog, edukativnog i istraživačkog i/ili interdisciplinarnog. Dok ona sugerišu sklonosti autora prema specifičnom tipu umetničke prakse, navode i na dilemu mora li ona posedovati neku od ovih komponenata ili sve njih da bi bila okarakterisana kao ekološka. Isto tako, iako postoje slaganja po pitanju opravdanosti prakse i izložbi umetnosti posvećenih klimatskim problemima, uprkos dilemama koje se tiču etičnosti uslova i okvira njihovog nastanka, ostaje nerazjašnjeno pitanje da li postojanje neekoloških koncepata u radu, poput antropocentrične perspektive, nužno isključuje njegov ekološki potencijal. Naposljetku, imajući u vidu specifičnost sugerisanih okvira ekološke umetnosti, kao i nedoumice koje se javljaju prilikom njihove analize, postavlja se pitanje u kojoj meri su oni primenljivi i fleksibilni, odnosno da li zagovaraju tip umetničke prakse koji, primenjen u širem okviru, može biti isključujući. Namera ovog rada je da razmotri ove dileme kroz dve studije slučaja radova Lidije Delić i Marije Marković.

*

Slikarski opus Lidije Delić koji nastaje od 2020. godine predstavlja koherentnu celinu u kojoj se uočava dosledna konceptualna linija. O ovim radovima može se govoriti iz perspektive različitih tema, poput svakodnevice i rituala koji je čine, odnosa prema neposrednom okruženju, savremenog života i protoka vremena u njemu. Idejna nit koja se tiče ekoloških tema možda nije na prvi pogled uočljiva u zasebnim potcelinama koje se prate prevashodno kroz postavke izložbi, počev od *Too Soon, Too Late* (Galerija Manifesto, 2020). Ona svakako nije jedina u ovim radovima, a nije ni artikulisana na tako neposredan, zatim ekološki, politički i društveno angažovan, kao i medijski eksperimentalan i interdisciplinarnan način, kako bi to, recimo, očekivali Linda Vajntraub i T. Dž. Demos. Radovi nemaju ni karakterističnu eko-estetiku, niti su na formalnom planu koncipirani prema ekološkim principima, već nastaju u tradicionalnom slikarskom mediju u čijim se okvirima osnovnih svojstava Lidija Delić zadržava čak i kada istražuje ili proširuje njegove mogućnosti. Međutim, tok koji se odnosi na ekološka pitanja, ipak se jasno uočava pregledom ukupnog opusa, pri čemu značenja koja su pojedina dela imala unutar celina izložbi na kojima su prvobitno predstavljena dobijaju nešto drugačija težišta u nizu koji ih nadilazi. Na pitanja klimatskih promena već ukazuju pojedini nazivi radova i izložbi u kojima se Lidija Delić često poziva na knjigu Džejmsa

Grejema Balarda *Potopljeni svet* ili u propratnim iskazima umetnice u kojima spominje seminalni tekst o životnoj sredini *Tiho proleće*, Rejčel Karson. Međutim, pored ovih referenci, ekološka problematika sugerisana je prevashodno kroz temu odnosa čoveka i prirode, čije različite aspekte Lidija Delić kontinuirano istražuje u svom radu. U tom pogledu, posebno je značajna selekcija motiva u radovima nastalim od 2020. godine, koji predstavljaju različite međuprostore ili tačke kontakta između prirode i čoveka, kao i njegovih prostora i predmeta. Relacije su ključne za način na koji se ovi motivi uvek posmatraju jedni u odnosu na druge, bilo kroz njihovu jukstapoziciju u samom prizoru ili kroz izložbenu postavku.

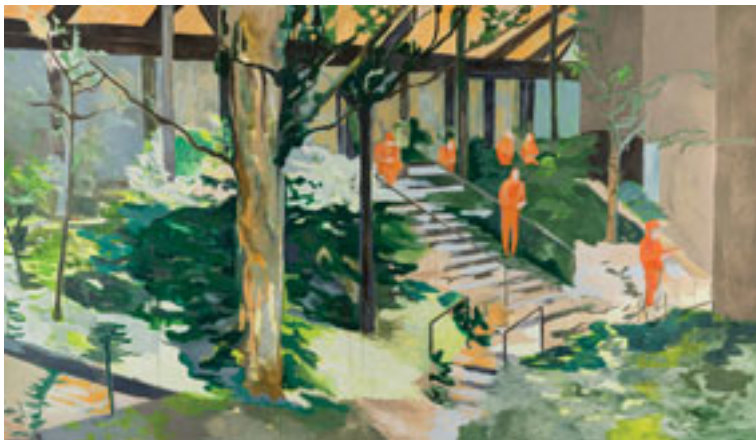
Na prvi pogled, fokus u tom odnosu je na čoveku. Diptisi predstavljeni na izložbi *With luck, there'll be no more dreams* (Galerija Eugster, Beograd, 2021) kombinuju isečke enterijera, prirode i svakodnevnih ljudskih rituala, poput obedovanja, kao vid beleženja detalja sveta i života kakav uskoro možda više neće postojati. Ova idejna linija dalje se razvija kroz sliku *A moment ago* (2022) sa centralnim motivom stepeništa uz koje kao da se više niko ne penje, a nad kojim se sve više nadvija bujno rastinje, preko slika *Time of Risk* (2022) i *Take your time* (2022) koje predstavljaju enterijere u kojima je ljudsko odsustvo naglašeno velikim brojem praznih stolica koje čekaju da neko sedne na njih ili sa kojih kao da je neko nedavno ustao. Kulminaciju predstavlja instalacija *In a Silent way*, prikazana na izložbi *Still, life* (Galerija Alba, Beč, 2023), sa video-radovima koji najjasnije ukazuju na ideju prirode koja postepeno preuzima i nadvladava napuštenu arhitekturu, destruktivno prodirući u nju. Svi ovi radovi upućuju na ideju trajnog nestanka ljudskog roda usled kolapsa čiji se karakter ne precizira, ali se pretpostavlja da je klimatskog tipa (up. Zec 2022, 28), a zbog čega se mogu čitati kroz osećanje zabrinutosti i straha od smrti i nestanka – ali samo ljudi,



Lidija Delić, *A moment ago*, 2022, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

ne i ostatka planete. Sa ove tačke gledišta se i prizori zastakljenog vrta po kom se kreću uniformno obučene ljudske figure u slikama *Observing the plants* (2023), *Making plans* (2023), *Growth* (2023) i *6pm* (2023) mogu doživeti kao postapokaliptična i distopijska vizija budućeg života na planeti ili izvan nje.

Načini na koje se ljudsko prisustvo oseća u prizoru, čak i u slučajevima kada ljudske figure nisu neposredno prikazane, kao i načini na koje ga ono određuje, upućuju na antropocentričnu perspektivu iz koje su ovi prizori koncipirani. Međutim, uprkos naizgled centralnoj poziciji čoveka, oni se mogu posmatrati i iz perspektive prirode, pri čemu ljudsko prisustvo dobija drugačije značenje. Priroda u ovim slikama ima svoje različite manifestacije, ali osim činjenice da se stvaraju situacije u kojima



Lidija Delić, *Observing the plants*, 2023, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

je neizostavno posmatramo u odnosu na čovekovu ili kao deo čovekove sfere, ona je gotovo po pravilu predstavljena u svojoj kultivisanoj formi vrta, botaničke bašte, parka ili rastinja u okviru urbane celine mediteranskog primorskog grada. Kultivisanost prirode najočiglednija je u već spomenutom nizu predstava zastakljene bašte koje su nastale prema senzornoj bašti Fondacije Ford u Njujorku. To je ujedno i situacija u kojoj je priroda najviše uređena, tako da bude predstavljena i ponuđena čoveku, odnosno prilagođena i potčinjena njegovim potrebama, ali u kojoj je podjednako uređen i način na koji čovek treba da se odnosi prema njoj, doživi je i konzumira. Artificijalna atmosfera vakuumski zatvorenog, organizovanog i čuvanog vrta usred hiperurbane celine Menhetna nužno sugerise razdvajanje čoveka i prirode, koja u ovom slučaju i nije priroda u pravom smislu te reči, već njeni elementi uređeni prema koncepciji kroz koju čoveku odgovara da je vidi. Ovo je dodatno potcrtano platnima malog formata prekrivenim slojem epoksidne smole na kojima su u uvećanju do stepena zamućenja predstavljeni detalji flore iz senzorne bašte, ukazujući na taj način na paradoks blizine prirodne sfere koja je defamilijarizovana do svoje neprepoznatljivosti. U ostalim slikama, poput *A moment ago* (2022), *Self portrait (untitled)*, (2023) i *Growth* (2023), uprkos svojoj bujnosti koja teži da se prelije na arhitekturu koju okružuje, biljke su čvrsto suspregnute okvirima koje im je čovek namenio.

Ideja da je priroda ta koja će nadvladati i razoriti humane prostore, a možda i dovesti do kraja ljudske vrste, može da deluje kao opravdanje težnje za njenim kultivisanjem i kontrolisanjem. Međutim, atmosfera u radovima Lidije Delić sugerise sasvim drugačiji zaključak, budući da prizori koji na prvi pogled pretpostavljaju spokoj i harmoniju, poput prikaza senzorne bašte, nakon pažljivijeg posmatranja počinju da deluju uznemirujuće, dok prizori koji sugerisu tihu apokalipsu koja je dovela do nestanka ljudskog roda odišu neočekivanom smirenošću (up. Zec 2022, 28). Neosporna je antropocentričnost perspektive u ovim radovima, ali oni o njoj ne govore afirmativno, niti nastoje da je opravdaju. Na ovo ukazuju i dve slike koje



Lidija Delić, *Central park*, 2020, foto Mihailo Vasiljević, vlasništvo umetnice

2022). On ne samo da ističe ekstraktivizam kao suštinu ovog odnosa, već ukazuje i na kontrast između onoga o čemu se govori kao o vremenu Geje i antropocena (Latour 2015, 47–48; up. Zec 2022, 26–28), odnosno na drastičnu razliku između geološkog vremena koje je bilo neophodno za formiranje mermerne stene i neupo-



Lidija Delić, *A long time*, 2022, foto Marijana Janković, vlasništvo umetnice

rednije rasvetljavaju način na koji Lidija Delić tumači odnos čoveka prema prirodi. U jednoj od njih (*Central park*, 2020), dva muškarca u odelima, okrenuta leđima prema posmatraču, stoje u prvom planu, naspram predela idealizovane, netaknute prirode za koji nismo sigurni da li je autentičan ili se radi o njegovoj reprezentaciji u žanru pejzaža. Prizor simbolično predstavlja kapitalistički i korporativni svet koji upućuje upravo onaj objektivizujuć pogled na prirodu koji određuje njena značenja, razdvaja je od ljudske sfere i opravdava težnju ka njenom osvajanju i eksploataciji njenih resursa (Demos 2016, 14; Weintraub 2012, 16). Posledice kapitalističke osnove ovog pogleda koji određuje čovekov odnos prema prirodi potvrđene su u prizoru kamenoloma kome su u prvom planu suprotstavljeni blokovi isklesanog kamena (*A long time ago*,

2022). On ne samo da ističe ekstraktivizam kao suštinu ovog odnosa, već ukazuje i na kontrast između onoga o čemu se govori kao o vremenu Geje i antropocena (Latour 2015, 47–48; up. Zec 2022, 26–28), odnosno na drastičnu razliku između geološkog vremena koje je bilo neophodno za formiranje mermerne stene i neuporedivo kraće ere u kojoj čovek iskorišćava taj kamen za sopstvene potrebe do potencijalnog iscrpljivanja, ne uzimajući u obzir proces koji je bio potreban da on nastane. Drugim rečima, Lidija Delić locira ključne problematične tačke ljudskog odnosa, stavova i ponašanja prema prirodi, na koje se i ukazuje kada se govori o potrebi za njegovim suštinskim menjanjem kao uslovom preokretanja aktuelnog ekološkog stanja (Cheetham 2018, 10; Demos 2016, 14; Fowkes 2022, 271–274).

Ako se vratimo na prikaze planete nakon nestanka ljudskog roda, daleko više od straha od smrti, njihova smirenost govori u prilog pomirenosti, ali i ravnodušnosti prema sopstvenom nestanku. Oni ukazuju na planetu koja buja nakon nestanka ljudi, što navodi na misao da biosfera može da

nastavi da živi bez čoveka, ali da čovek ne može da živi bez zdravih ekosistema (Weintraub 2012, 22). Takođe, sugerise i ljudsko postojanje kao samo jednu, ali ne nužno i trajnu fazu u životu planete, kojom se na još jedan način ukazuje na potrebu za preispitivanjem dominantno antropocentričnog odnosa prema prirodi i pozicije koju čovek sebi pripisuje u okviru planetarnog poretka.

*

Autorica Birgit Šnajder (Birgit Schneider) svoj tekst o estetici sublimnog u doba klimatske krize započinje konstatacijom da je vladajući problem, kada je reč o klimatskim promenama, vezan za njihovu reprezentaciju i percepciju (Schneider 2021, 263). Nemogućnost adekvatnog sagledavanja datog stanja prouzrokovana je i konstituisana višestrukim preprekama. Kao jedna od njih izdvaja se kontraproduktivna, neretko u literaturi kritikovana (Demos 2016, 11; Demos, Scott & Banerjee 2021, 7), medijska predstava ekološke krize. Naredni problem leži u takođe često isticanoj udaljenosti čoveka od prirode i prirodnih procesa (Schneider 2021, 263), s obzirom na to da funkcionisanje savremenog života u kapitalističkom društvu ne odražava direktno sve načine na koje ljudska civilizacija zavisi od prirode. S druge strane, pronalaze se različite metode pomoću kojih se čovečanstvo nosi sa posledicama klimatske katastrofe i globalnog zagrevanja koje se progresivno i intenzivirano osećaju. Tako se u zatvorenim prostorima koje čovek koristi ili nastanjuje formiraju takozvane „klimatske kapsule” (Schneider 2021, 263) čime je omogućeno njegovo neometano funkcionisanje uprkos aktivnim klimatskim nepogodnostima. Različiti proizvodi namenjeni svakodnevnoj upotrebi i potrošnji koriste se kao prividno, „flaster” rešenje, te se usled sve većeg problema zagađenog vazduha zatvoreni, ali i otvoreni prostori opremaju raznoraznim prečišćivačima. Odgovor savremenog kapitalizma na ekološke probleme sastavljen je od niza široko rasprostranjenih i dostupnih proizvodnih dobara, čime je aktuelno klimatsko stanje instrumentalizovano u cilju pribavljanja dodatnog profita. Treći problem percepcije tiče se nemogućnosti šire populacije da procese koji traju duži vremenski period, poput klimatskih promena i globalnog zagrevanja, dožive kao svakodnevnu pojavu i urgentni problem (Schneider 2021, 263), pa u tom kontekstu Andreas Malm postavlja pitanje zašto se povodom ekološke krize ne reaguje istim intenzitetom kao što se to činilo pri suočavanju sa virusom kovid 19 (Malm 2020, 16)?

Problemi percepcije i reprezentacije klimatskog sloma, pasivnost i povučенost pred njima, mehanizmi instruiranog sebičluka, egocentričnosti i selektivnog neznanja, usredsređenosti na lične probleme i ignorisanje zajedničkih, globalnih, tema su umetničkog rada Marije Marković *Želim da paničite (I want you to panic, 2021)* koji svoj naziv preuzima iz govora Grete Tunberg (Greta Thunberg) održanog na Svetskom ekonomskom forumu u Davosu 2019. godine. Reč je o video-radu sastavljenom od niza fotografija praćenih zvukovima disanja, otkucaja srca i vođene meditacije. Na fotografijama su zabeleženi industrijski predeli koji prikazuju dimnjake fabrika, odnosno



Marija Marković, *I want you to panic*, 2021, različito autorstvo, fotografije ustupljene umetnici, vlasništvo umetnice

konkretnih zagađivača, kao i spoljašnji, urbani i prirodni prostori na kojima je okom vidljivo zagađenje vazduha oličeno u gustom smogu karakterističnom za zimske mesece. Većinu njih je snimila umetnica, dok su ostatak ustupili pojedinci koji su svoje fotografije delili na društvenim mrežama ili sa aktivističkim grupama. Takođe, smenjuju se brzinom od 120 snimaka u minuti, što predstavlja minimalan broj otkucaja srca tokom panične epizode, dok se zvuk otkucaja srca gradacijski i dramatično ubrzava i intenzivira tokom trajanja videa, odražavajući doživljaj i stanje takozvane ekološke anksioznosti, fenomena koji je prepoznat u savremenom društvu i koji je Američka psihološka asocijacija okarakterisala kao hronični strah od klimatske katastrofe (Clayton et al. 2017, 68). Sadržaj mantre koju naratorka izgovara nagovara slušaoca da se, uprkos očiglednom lošem kvalitetu vazduha, fokusira na disanje i skoncentriše na dostizanje unutrašnjeg mira. Ironično, osveščivanje sopstvenih čula, koje ova vođena meditacija pruža, otkriva žmurenje pred zagađenjem koje je golim očima vidljivo, insistiranje na aktivnom disanju kada za tako nešto ne postoje uslovi i usmeravanje na takozvani „pogled ka unutra”, ignorisanjem svega onoga što se dešava spolja. Na taj način, ovaj rad ukazuje na problematične aspekte „velnes” kulture neoliberalnog kapitalizma, koja

deluje u korist jačanja ideje savremenog hiperindividualizma. Posebno se potcrtava i to kako su određene prakse, poput meditacije, u zapadnom društvu zasnovane na aproprijaciji iz drugih kultura i potpuno izmeštene iz originalnog konteksta u kojem nisu namenjene odvajanju pojedinca od zajednice. Ironična jukstapozicija navedenih elemenata kritički tretira metode kojima se održava stanje selektivnog neznanja i pasivnosti, a koje su svojim velikim delom način opstanka i profitiranja industrijskog kapitalizma.

Želim da paničite kritički suprotstavlja dva pogleda, odnosno suočava antropocen i kapitalocen, s obzirom na to da na prvi pogled ukazuje na pasivnost celokupnog ljudskog društva, onoga što razumemo pod pojmom generalizovanog antroposa, ali podvlači i činjenicu da je ovo ponašanje mahom uslovljeno, oblikovano i podržavano mehanizmima savremenog kapitalizma. U tom pogledu, raznovrsne prakse koje su usmerene ka mentalnom i fizičkom zdravlju pojedinca plasiraju se i usvajaju u vidu konzumerističkih dobara, a u krajnjoj liniji podržavaju vrednosti naprednog individualizma i produktivnosti. S druge strane, mogućnost trenutnih, prividnih rešenja koja nudi spektar upotrebnih proizvoda, poput jednog od *Suludih objekata* (*Ridiculous objects*, 2021), odnosno, HEPA filtera za prečišćivač vazduha, istovremeno upućuje na dostupne metode umirivanja ličnog straha od ekološke katastrofe, ali i strategije finansijskog profita podstaknutog aktuelnim problemima.

Pored toga što otkrivaju nedostatke koji postoje u samom društvu, ovakvi radovi ukazuju na problematične strukture i strategije koje, posmatrano u širem, političko-ekonomskom, globalnom kontekstu, predstavljaju generatore problema koji se tiču klimatskog sloma. Kada je reč o tome kako se ovi radovi pozicioniraju u spektru odrednica, kriterijuma ekološke umetnosti, može se izvesti više zaključaka. S jedne strane, *Želim da paničite* ispunjava zahtev da se umetničkim praksama osveščuju i dodatno potcrtavaju vladajući problemi klimatskog sloma, kao i da se to čini posredstvom sopstvenih načina i metoda, odnosno svojstvenog umetničkog jezika (Schneider 2021, 265). Takođe, navedeni radovi Marije Marković ne spadaju u domen aktivističkih radova, niti su sami po sebi ekološki izvedeni, odnosno od ekoloških materijala ili određenom zelenom metodologijom gde bi se pazilo na karbonsku neutralnost. Međutim, oni ukazuju na spregu i međupovezanost koje postoje između ekologije i ostalih sistema, na društvenu i klasnu uslovljenost naše



Marija Marković, *Ridiculous objects*, 2021, foto Marija Marković, vlasništvo umetnice

ideje o ekologiji i na ograničenja koja dolaze iz okvira savremenog kapitalizma, a koje je moguće prebroditi jedino širim, sistemskim promenama kakve u svojim tumačenjima umetnosti koja se bavi klimatskim promenama sugerije T. Dž. Demos.

*

Analiza umetničkih radova Lidije Delić i Marije Marković, odabranih jer su u njima prepoznati elementi koji ukazuju na probleme klimatskih promena i ugrožavanja životne sredine, pokazala je da se njihove odlike ne mogu izjednačiti sa svim kriterijumima iznetim u sagledanoj literaturi. Ovo se pre svega odnosi na njihove formalno-morfološke karakteristike, s obzirom na to da prilikom njihove izrade nisu korišćeni ekološki materijali, niti ciljano primenjivane održive strategije. Odnosi se i na antropocentrični pogled koji ovi radovi zadržavaju, nasuprot sugerisanom ekocentričnom. O njima se ne može govoriti ni kao o aktivističkim ili eksperimentalnim, što su parametri na koje pojedini autori stavljaju naglasak. Pa ipak, i radovi Lidije Delić i radovi Marije Marković upućuju na različite ključne tačke pitanja klimatskih problema koje ističu autori analizirani u ovom tekstu, poput šire povezanosti klimatskih promena i drugih struktura, neophodnosti reevaluacije čovekovog, na različite načine, problematičnog odnosa prema prirodi i drugim entitetima na Zemlji, kao i posledica koje sistem globalnog kapitala ima na klimatsko stanje. Uprkos činjenici da se radovi Lidije Delić i Marije Marković ne uklapaju sasvim u okvire ekološke umetnosti predložene u tekstovima koji su bili predmet analize, oni mogu da ukazuju na relevantna pitanja u ovom domenu i da podstiču na razmišljanje o njima. Sagledavanje ovih radova iz ugla ekoloških problema donosi uvide koji bitno obogaćuju njihovo tumačenje, a u određenom pogledu su i ključni za njihovo razumevanje. Ovi primeri pokazuju da umetnički radovi koji se bave ekološkim temama mogu da sadrže više različitih elemenata koji sa stanovišta ekologije deluju kontradiktorno ili zbog kojih ekološka problematika nije na prvi pogled očigledna. Upravo iz ovog razloga može da se desi da ovakvi radovi budu isključeni iz debate o ekološkim pitanjima, iako bi njihovo razmatranje moglo da dovede do značajnih uvida i dijaloga u ovom polju. U tom smislu, dolazi se do zaključka da bi postojeći okviri razumevanja ekološke umetnosti mogli da se shvate slobodnije i fleksibilnije. Dok s jedne strane može da se postavi pitanje da li o ekološkoj umetnosti, upravo zbog insistiranja na pridevu ekološki i različitih implikacija koje on nosi, treba da se govori kao o nešto užem pojmu od umetnosti posvećene klimatskim promenama, s druge strane je pitanje koliko je produktivno određivati striktno parametre i modele. U tom smislu, ekološka umetnost ili umetnost posvećena klimatskim pitanjima u najširem smislu može da otvori prostor za sve umetničke prakse i radove koji podstiču diskusiju na ove teme. Istovremeno, postoje mogućnosti da se teorijski okviri ove umetnosti postave na dodatne i drugačije načine u odnosu na one koji već postoje, kako bi u analizu uključili drugačiji spektar umetničkih primera i čime bi se postigao otvoreniji pristup proučavanju ove umetnosti.

Literatura

- Cheetham, Mark A. *Landscape into Eco Art: Articulations of Nature since the '60s*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Clayton, Susan et al. *Mental Health and Our Changing Climate: Impacts, Implications, and Guidance*. Washington, D.C.: American Psychological Association, and ecoAmerica, 2017.
- Davis, Heather & Etienne Turpin. "Art & Death: Lives between the Fifth Assessment & the Sixth Extinction." in *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis & Etienne Turpin (eds.), 3–29. London: Open Humanities Press, 2015.
- Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." in *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Francesco Manacorda (ed.), 16–30. London: Barbican Art Gallery, 2009. <http://www.environmentandsociety.org/node/3417>. [pristupljeno 1. 9. 2023]
- Demos, T. J. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. London: Sternberg Press, 2017.
- Demos, T. J., Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee, "Introduction." in *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, T. J. Demos, Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee (eds.), 1–10. New York and London: Routledge, 2021.
- Fowkes, Maja. *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest, New York: Central European University Press, 2015.
- Fowkes, Maja & Reuben Fowkes. *Art and Climate Change*. London: Thames & Hudson, 2022.
- Latour, Bruno. "Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in Conversation with Heather Davis." By Heather Davis. in *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Heather Davis & Etienne Turpin (eds.), 43–55. London: Open Humanities Press, 2015.
- Malm, Andreas. *Corona, Climate, Chronic Emergency: War Communism in the Twenty-First Century*, London and New York: Verso 2020.
- Ramade, Bénédicte. *Vers un art anthropocène – L'art écologique américain pour prototype*. Dijon: Les presses du réel, 2022.
- Schneider, Birgit. "Sublime Aesthetics in the Era of Climate Crisis?: A critique." in *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*, T. J. Demos, Emily Eliza Scott & Subhankar Banerjee (eds.), 263–273. New York and London: Routledge, 2021.
- Weintraub, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2012.
- Zec, Miloš. "Not All of Paradise is Lost." u *Umijeće držanja za ruke/Dok se probijamo kroz sedimentni oblak, Paviljon Crne Gore, 59. Internacionalna izložba Venecijansko bijenale 2022*, ur. Natalija Vujošević, 26–33. Podgorica: Centar savremene umjetnosti Crne Gore, 2022.

Sofija Milenković
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

Maja Petrović
University of Belgrade, Faculty of Philosophy

**WHAT CAN BE CONSIDERED AS ECO-ART?
DEBATING THE DEFINITIONS
OF CONTEMPORARY ECOLOGICAL ART**

Abstract:

Art focused on climate change issues, or as some authors refer to it as an eco or ecological art, has been receiving an increasingly significant attention in the recent period, judging by a growing number of publications dedicated to this topic. Theoretical considerations of this art are not mutually contradictory and exclusive, but they differ in their focus and the ways in which they discuss the definitions, properties, roles, and potentials of these art practices. During the analysis of these theoretical considerations, doubts arise as to which artistic practices can be considered ecological, as well as how adequate or limited existing interpretive models are, that is, how open they are to the heterogeneity and plurality of contemporary art dedicated to climate change issues. Examining the parameters presented in the literature, which is singled out due to its principally different approaches to the topic of ecological art, the aim of this paper is to consider dilemmas that stem from the analysis and application of these parameters, using the examples of the works of Lidija Delić and Marija Marković, as case studies, and thereby contribute to the current debate.

Key words:

eco art, climate change, contemporary art, Lidija Delić, Marija Marković, polemical aspects

PRIMLJENO / RECEIVED: 24. 09. 2023.
PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 05. 10. 2023.