

**Doc. dr. Merima Jašarević**  
**Univerzitet „Džemal Bijedić“ u Mostaru /**  
**University „Džemal Bijedić“ of Mostar**  
**Nastavnički fakultet / Faculty of Teaching**

**UDK 7.036/038.6 + 008 “19“**

**Pregledni naučni članak**

## **TEORIJSKA PROMIŠLJANJA KULTURE I UMJETNOSTI KAO POSTMODERNISTIČKE<sup>1</sup>**

## **THEORETICAL RETHINKING OF CULTURE AND ARTS IN POSTMODERNIST TERMS<sup>2</sup>**

### **Sažetak**

*Postmodernom nazivamo umjetnost i kulturu koja nastaje odbacivanjem, kritikom ili korekcijom moderne umjetnosti i kulture. Historiju umjetnosti 20. stoljeća možemo podijeliti na dvije „strane“: jedna je apstraktno slikarstvo, a druga ready-made (kroz dadu, nadrealizam, fluxus, neodadu, pop-art, minimalističku umjetnost i konceptualnu). Tretirati vrijednost ili značenje umjetničkog djela, također, može ići preko dva pravca: prvi – relativistički (promatrati ga preko konteksta kulture), drugi – realistički (kako vanjska nužnost stvara subjekt a i umjetnost).*

*Gubitak svih kriterija, eklektizam kao tačka suvremene kulture: reggae muzika i svjetski poznati brend brze hrane McDonalds; usmrćivanje iluzije svijeta u korist jednog apsolutno realnog svijeta jeste, u pravom smislu riječi, simulacija.*

*Za samu umjetnost bolje je da je elitna, da je subverzivna, da je provokativna i da radi u domeni specijaliziranosti. Veoma je važan odnos umjetnost – kultura, što, nažalost za naše područje bivših jugoslavenskih zemalja, i nije slučaj. U 20. stoljeću umjetnici inspiraciju crpe upravo iz suštine ljudskog postojanja – traganja za samopotvrđivanjem, gradeći jedan novi svijet koji na vrlo smisaon način priča o stvarnosti.*

**Ključne riječi:** *postmoderna, antikultura, antiumjetnost, simulacija, tragičnost, umjetnost 20. st.*

---

<sup>1</sup> Pojedini dijelovi teksta su dio magistarskog rada pod naslovom *Sociološki ogled o slikarstvu 20. st. – jedna tragična vizija*.

<sup>2</sup> Certain parts of the text are excerpt from the MA thesis *Sociološki ogled o slikarstvu 20. st. – jedna tragična vizija (The Sociological View of the 20<sup>th</sup> Century Painting – A Tragic Vision)*.

### **Summary**

*The arts and culture developed by rejecting, criticizing or correcting the modern arts and culture is called postmodern. The 20<sup>th</sup> century's art history can be divided in two "sides" – abstract art at one side and ready-made (via dada, surrealism, fluxus, neo-dada, pop art, minimalism and conceptual arts) at the other. To work with value or meaning of an artwork it implies taking two directions – relativist (treat it through the prism of cultural context) or realistic (how exterior necessity creates the subject and arts).*

*The loss of all criteria, eclecticism as a pivot of contemporary culture: reggae music and a world-renowned fast food brand - McDonald's; killing the illusion of the world in favor of absolutely real world is in the true sense of the word simulation.*

*For the very purpose of art, it is better for it to be elitist - subversive, provocative and to operate in the field of expertise. The art-culture relationship is very important, which unfortunately for our area, the former Yugoslav countries, is not so. The 20<sup>th</sup> century artists draw inspiration precisely from the nature of human existence - the search for self, by building a new world that in a very meaningful way narrates of reality.*

**Keywords:** *postmodern arts, anti-culture, anti-art, simulation, tragic quality, 20<sup>th</sup> ct. arts*

## **1. Umjesto uvoda**

Pojam koji se pojavio sredinom pedesetih godina 20. stoljeća prvenstveno u arhitekturi, a zatim i u teoriji, ostavio je iza sebe razne dvojbe, pa čak i kontroverze koje su ponukale teoretičare da ostave svoj otisak u promišljanju savremenosti – o promjenama koje su se dešavale u razvijenim savremenim društvima nakon II svjetskog rata. Karakteristika tih promjena svoj odraz nalazi u vrhuncu industrijalizma u društvenim, teorijskim i umjetničkim koncepcijama. Oznaka za osjećaj potrošenosti i prevaziđenosti postojećih umjetničkih izraza i kulturnih modela te očigledna sumnja u velike ideje i mitove civiliziranog društva svoj iskaz pronalazi u postmoderni.

Kada u kontekstu umjetnosti i kulture raspravlja o postmoderni, Miško Šuvaković, poznati teoretičar umjetnosti, zapravo postmodernom naziva umjetnost i kulturu koja nastaje odbacivanjem, kritikom ili korekcijom moderne umjetnosti i kulture. Stoga se postmoderna definira sljedećim karakteristikama, kao: (Šuvaković, M., 1996)

1. antimodernizam umjetnosti ili kulture koji je prema svojim uvjerenjima, ciljevima, vrijednostima, značenjima, oblicima izražavanja, prikazivanja i komuniciranja asimetričan, različit od umjetnosti i kulture modernizma;

2. predmodernizam umjetnosti ili kulture koji je prethodio historijskom uspostavljanju modernizmom kao megakulturom. Drugačije rečeno, postmoderna kultura i umjetnost vraćaju se historijskim idealima izražavanja, prikazivanja, komuniciranja u helenizmu, kršćanskom svijetu, baroku, manirizmu, klasicizmu odnosno ranim modernističkim obrascima kao što su neoklasicizam, romantizam, simbolizam i secesija.

Pak, kada se postmodernom definira kritika modernizma, tj. moderne umjetnosti i kulture, tada se ona opisuje kao interpretativna i kao imanentno preovladavanje modernizma (preovladavanje dominantnih modernističkih dogmi o autonomiji umjetnosti i kulture u odnosu na publiku i kao anomalija).

Pričati o korekciji moderne kulture i umjetnosti, a definirati je pojmom postmoderna, znači govoriti o postmodernoj kao stepenu moderne, a odlike takvog poimanja su:

1. govoriti o ezoteričnoj modernoj – umjetnosti i kulturi kao elitističkoj produkciji kojima se u postmodernoj suprotstavljaju efekti masovne kulture i umjetnosti i time se ostvaruje intertekstualno prožimanje masovne kulture i visoke umjetnosti i kulture;
2. o unapređujućoj korekturi projekta moderne, o postmodernoj kao produžetku moderne sa novim ili drugačijim sredstvima kojima se njeni paradoksi razrješavaju i otvaraju u masovnoj medijskoj produkciji;
3. hipermodernoj, o modernoj medijskoj ili postsemiotičkoj elektronskoj kulturi koja biva usložnjena i dovedena do ekstatičke hiperrealnosti simulacijskih predstava;
4. transumjetnost i transkultura kao o prelazni oblici produkcije između modernističke historijski društvene megakulture i još nedefinirane megakulture budućnosti;
5. o pluralnoj, modernoj/postmodernoj govori se kao nekonzistentnoj i heterogenoj kulturi (Šuvaković, M. 1996).

Različiti autori na različite načine definiraju kraj moderne umjetnosti i kulture, tako da imamo tri ključne godine: spominje se 1945. godina kada je bačena atomska bomba na Hirošimu i Nagasaki; zatim se spominje i 1968.

godina koju je obilježio slom utopijskih vizija i pobune mladih definirane kroz razne pokrete i, konačno, 1970. godina za neke je kraj moderne, jer se desila prva engleska kriza koja je ostavila značajne tragove na društvo i kulturu tog vremena. Šuvaković naglašava kako se često među autorima ukazuje granica između pojmova postmoderne, koja označava kulturu, i postmodernizma, koji označava stil, pokret, skup tendencija ili epoha u umjetnosti postmoderne kulture.

Također, za ovog autora historiju umjetnosti 20. stoljeća možemo podijeliti na dvije „strane“, jedna je apstraktno slikarstvo, dok je druga ready-made (kroz dadu, nadrealizam, fluxus, neodadu, pop-art, minimalističku umjetnost i konceptualnu). Tretirati vrijednost ili značenje umjetničkog djela, također, može ići preko dva pravca: prvi – relativistički (promatrati ga preko konteksta kulture), drugi – realistički (kako vanjska nužnost stvara subjekt a i umjetnost). „Umetnost danas, ili umetnost 20. veka pravi se pre svega za specijaliste (...) da u postmodernoj kulturi rešenje visoke elitne moderne umetnosti postaje oblik masovne kulture. To su dva dominantna modela koji postoje na internacionalnoj sceni. Kod nas je situacija problematična, zatvorena je na individualne pokušaje ili na individualni rad kritičara, grupa, umetnika. Ne postoji običan prenos između kulture i umetnosti. Da bi se on stvorio, bilo bi potrebno delovanje kroz medijsko industrijsko shvatanje uloge muzeja, uloge časopisa i marketinškog prostora u kome bi umetnost funkcionisala“ (Šuvaković, M).<sup>3</sup>

U mnogim slučajevima, kada je u pitanju postmodernizam, nailazimo na otpor postmodernista u samom definiranju ovog pojma. Možemo reći da su postmodernisti veoma kritični kada su u pitanju naučne teorije i empirijske činjenice. Dosljedno tome, većina postmodernista ne uzima u obzir koncepcije vremena u smislu evolucije, razvoja ili relativiteta.<sup>4</sup>

Neke od osnovnih karakteristika promjena, koje su se desile u periodu 1968–1973. godine, a najčešće se uzimaju kao godine nastanka i razvoja postmodernizma, su: u kontekstu internacionalne politike i ekonomije, obje sfere su se znatno promijenile, tačnije tzv. balans u moći poprimio je

---

<sup>3</sup> Izvod iz Miškovićevog intervju iz 1996. godine, objavljenog na internetskoj stranici: <http://www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/sadrzaj.html>; posjećeno 12. 11. 2011.

<sup>4</sup> Bilo bi, prema nekim autorima, sasvim uredu napraviti distinkciju između pojmova postmoderna (postmodernity) i postmodernizam (postmodernism). S obzirom da se u ovom dijelu rada bavimo sociološkim specifičnostima društva, nećemo se baviti kontraverzom definiranja pojma moderna i postmoderna i granicama između njih. Cilj nam je dati glavne teorijske specifičnosti unutar 20. i 21. stoljeća koje se tiču intelektualne građe koja je, pak, dala svoje prikaze karakteristika društva u kome živimo. Dakle, naišli smo na podatke da se postmoderna može definirati kao naziv za period u historiji, dok se postmodernizmom označavaju teorije koje su se razvile u objašnjavanju datog perioda.

drugačije stanje. Mogli bismo reći da se autoritet slomio, od naprednih konflikata u toku hladnog rata do multipolarnosti – internacionalne situacije postale su manje predvidljive i više zbunjujuće i nejasne. Dobro su poznati studentski nemiri za koje se smatra da su u generalnom smislu dali izmjene u općoj svjesnosti građana, najprije u razvijenim zapadnim zemljama, pa zatim i svugdje drugdje. Načinjene su promjene u odbacivanju svega „starog“ i preuzimanju novog.<sup>5</sup> Važno je napomenuti da je 1973. god. naftna radikalna organizacija Petroleum Exporting Countries (OPEC) izazvala svjetski šok tako što je drastično povećala izvoznju cijenu nafte i time izazvala krizu na ekonomskom planu u svijetu. Pak u stilovima rada, promjene su bile vrlo očigledne. Dužina radnog dana, radni prostor, komunikacija u radu i sl. postale su nešto sasvim novo pod utjecajem tehnologije i industrije. Osim što su se kompanije u ekonomskom smislu preorijentirale s lokalnog ka globalnom tržištu i tako postale nadsionalne kompanije, u većini slučajeva takvo tržište zahtijevalo je drastične promjene u organizaciji rada.<sup>6</sup> Što se tiče svijeta generalno, promjene su se desile u funkcioniranju samog svijeta.

---

<sup>5</sup> Glavna parola bila je „oslobođenje“, pod kojom je podrazumijevana sloboda samo za istomišljenike; najveći neprijatelj mladih pobunjenika nije bio ni fašista ni staljinista, čak ni konzervativac, već liberal sa svojom ogromnom, represivnom trpeljivošću. Pokret je tvrdio da je „racionalistički“, „drugo prosvjetljenje“, a ima mnogo dokaza o sasvim suprotnom svojstvu – nekritično prihvatanje mita, odbacivanje historijskog iskustva (historija tako jasno ocrtava granice revolucionarnih pokreta). Pokret je sve dovodio u pitanje, ali je ispitivanje njihovih osnovnih uvjerenja predstavljalo tabu. U svojoj ideologiji pokušao je da spoji nespojive sastojke, naprimjer, utopizam i dekadenciju, slobodu i diktaturu, Markuzeov jednodimenzionalni pesimizam i Maov revolucionarni optimizam. Obožavanje nekih heroja pokreta podsjećalo je na kult pojedinih filmskih zvijezda. Revolucionarni omladinski pokret bio je suočen sa bitnom dilemom – njihov zahtjev za apsolutnom slobodom nije bio u skladu sa složenom političko-ekonomskom realnošću, koja je ograničavala slobodu i demokratiju. Oni nisu bili u sukobu samo sa neokapitalizmom već i sa modernim društvenim sistemima uopće, jer su u njima bili sadržani jaki elementi represije. Uprkos radikalnim političkim zahtjevima, evropski revolucionarni pokret šezdesetih godina motiviran je u osnovi, kao uostalom i u Americi, kulturnim nezadovoljstvom. Jednako je odbacivao i prazninu masovne kulture i visokoparne gluposti intelektualne mode. Prema tome, optužbe koje su protiv pokreta bile uperene u smislu nedostatka pozitivnog sadržaja bile su uglavnom neprimjerene. Pokret je prema svom nadahnuću bio romantičarski, a romantičarski pokreti uvijek potječu od raspoloženja, a ne od programa. U pojedinim slučajevima bio je katalizator općeg nezadovoljstva koje je, izgleda, prirodno ljudskom opstanku u dugim razdobljima mira. Revolucionarni pokret je mogao da izazove „konfrontaciju“ sa sistemom, a u određenim uvjetima mogao je i da oslabi taj sistem. Međutim, ništa zauzvrat nije nudio i zbog toga je, u krajnjem ishodu, bio osuđen na propast. U to vrijeme je postojalo uvjerenje da je to prekretnica poslijeratne evropske historije (<http://www.glassrpske.com/vijest/14/feljton/39373/lat/ISTORIJA-EVROPE-1945-1992-Studentskih-nemiri-zahvatili-citavu-Evropu.html>).

<sup>6</sup> Primjer promjena u organizaciji rada je stvaranje različitih organizacijskih podmodela kao što su: autonomne radne grupe, krugovi kvalitete i sl. „Autonomne radne grupe kao organizacijski model javljaju se negdje između 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća (u vrijeme

Kada je u pitanju teorija postmoderne, možemo reći da ona nije koherentna i konzistentna, već se unutar ovog diskursa javljaju dva oprečna pristupa: 1. pesimistički, konzervativan; 2. optimistički – nastavlja se ideja neprekinutog društvenog procesa i emancipacije. Neki od istaknutih postmodernista su, osim spomenutog Lyotarda, Daniel Bell, Fredric Jameson, Jean Baudrillard, Rosalind E. Krauss, Hal Foster, Clement Greenberg, Guy Debord i mnogi drugi.

## 2. Društveno kao simulacija

U jednom od poznatijih teorijskih razmatranja u vezi s postmodernom, u svom djelu *Postmoderno stanje* autor Jean-Francois Lyotard kaže da postindustrijsko doba, tačnije kraj 50-ih godina prošlog stoljeća, kada ga se promatra iz aspekta znanja, spada u postmodernu. Dakle, Lyotard postmodernu definira kao stanje znanja u postindustrijskom društvu. Moderna je, pak, za njega prije forma znanja nego stanje društva, tako da je postmoderna u tom kontekstu „nepovjerenje u pogledu metanaracije“ odnosno odbacivanje bilo koje forme totalizirajućeg znanja. Činjenica je da je nakon II svjetskog rata došlo do nagle ekspanzije tehnologije i nauke koje su inicirale druge društvene promjene. Lyotard je popularizirao postmodernu kao pojam unoseći unutar svojih promišljanja paradoks, jer je za njega postmoderna takav odnos prema moderni koji je svjestan svojih aporija i svih onih problema koje moderna nosi samom sobom.

Moderna kao i postmoderna za njega nije razdoblje nego modus ili misaoni stav jer je spomenuti autor u svojem diskursu bio protiv historizacije epoha; kao antihegelovac, postmodernost u Lyotardovom smislu nema veze sa trendovima u slikarstvu i arhitekturi – on ih sve zapravo smatra reakcionarnim. Gubitak svih kriterija, eklekticism kao tačka suvremene kulture: reggae muzika i svjetski poznati brend brze hrane McDonalds, pogubni su za Lyotarda. Iako je ustvrdio da se svi kriteriji gube, pak, naglasio je da unutar tog gubitka može opstati i opstaje samo jedan kriterij koji se zove novac. Novac je nevidljivi kriterij za učinkovitost i istinu; takva

---

početaka prodora informacijsko-računalnih tehnologija), u okviru socio-tehničkog teorijskog pristupa organizaciji. Najširu primjenu naišle su u automobilskoj industriji. Shema dizajna za rad autonomnih radnih grupa zahtijeva tehničku i socijalnu pripremu. Članovi grupe educiraju se tako da svako može obavljati sve poslove u okviru jednog integriranog, prije razlomljenog, radnog procesa. Članovima grupe se istovremeno daju sve kompetencije za donošenje odluka oko obavljanja njihova dijela posla“ (Čaldarović, 2002: 72).

teza je očigledna, uzevši u obzir galeriste, likovne kritičare i mnoge druge koji u postmoderni u negativnom smislu uživaju u takvom stanju, stanju proizvoljnosti. Lyotard je, naime, u jednu ruku izražavao optimizam – da novo društvo karakterizira progres i emancipacija, što se ogleda u sve značajnijoj ulozi znanja. U kontekstu prijašnjih stanja, starog društva, znanje i njegova aktivizacija bili su ograničeni samo mogućnostima svijesti i kao takvi bit će prevaziđeni, jer se znanje mora prilagođavati kompjuterskoj komunikaciji i distribuciji. Sve što se ne bude moglo prevesti na kompjuterski jezik, smatra Lyotard, bit će prevaziđeno, pa čak i odbačeno, dok će kompjutersko znanje postati osnovna roba na tržištu i osnovna snaga društva, kao što su to bile proizvodne snage u industrijskom društvu.

Daniel Bell jedini iznosi svoje shvatanje postmoderne među postindustrijskim autorima, definirajući ovaj pojam kulturnom sferom društva Zapada, razdvajajući društvenu sferu od ekonomske sfere predvođene, prema njemu, naučnom efikasnošću i racionalnošću. U knjizi *The Cultural Contradictions of Capitalism*<sup>7</sup> (1976) autor spominje hedonizam (uživanje i prekomjerna potrošnja)<sup>8</sup> kao jednu od karakteristika kasnog kapitalizma i uviđa napuštanje tradicionalnih vrijednosti Zapada zasnovanih na protestantskoj etici i puritanizmu, te je naglasio da iste bivaju preuzete od kontrakulturnih vrijednosti koje prelaze u dekadenciju. „Svako ko je pisao knjigu ili članak u vezi sa postmodernizmom počinje sa ispričnicom o nemogućnosti definiranja pojma. To je razumljivo za one koji ga definiraju, to ne bi bio postmodernizam s obzirom da jeste za one koji imaju ne definirajući referent za definiranje postmodernizma“ (Bell, D., 1976: 289). Ustvrdio je, također, da je postmodernizam u posljednje dvije dekade postao napad na sve temelje svog znanja: epistemologiju, književnost i umjetnost. U oblasti epistemologije to je bilo realno zato što je bilo moguće biti dio filozofskog razvoja koji je bio centar diskursa: Nietzsche i Heidegger – napad na tradicionalnu metafiziku, pragmatizam J. Deweya (teorija istine), antifundamentalizam u analitičkoj filozofiji Quina i Goodmana, Wittgstein i stara slikovna teorija jezika i, naposljetku, R. Rorty i njegova poznata izjava „da, tamo je svijet, ali načini spoznavanja svijeta nisu tamo“.

---

<sup>7</sup> Prema Bellu, kapitalizam se u kulturološkom smislu radije shvata kao mentalitet ili duh nego kao ekonomski model ili organizacija, a karakteriziraju ga dva lica: a) širenje svijesti u vezi s novim svjetovima koji su otvoreni za istraživanje; b) razvijanje individualnosti prije nego kolektivizma kao relevantnog aktera u smislu historijske ere (Bell, D., 1976: 285).

<sup>8</sup> Širenjem kontrakulturnih vrijednosti pod utjecajem sistema kreditiranja (kreditnih kartica) i od mas-medija i njihove promocije specifičnog životnog stila nastaje opće stanje prekomjerne i nekontrolirane potrošnje građana, što je Bell definirao kao hedonizam, a koji je jedno od obilježja ove kulturne epohe – kasnog kapitalizma, tačnije postmodernizma.

Za postmodernizam bismo mogli reći da je to let od filozofije (Foucaulta, Derride ili Rortyja) do kulturalne historije, retorike ili estetike i negiranja subverzije univerzalizma i transcendentálnih vrijednosti. „Postoji nekoliko dimenzija postmodernog osjećanja. Tako umjesto estetskog prihvatanja života, postmodernizam se u potpunosti postavio instinktivno. Nagon i uživanje su postali stvarni i životnoodređujući – sve ostalo je neuroza i smrt. Štaviše, tradicionalni modernizam, bez obzira kako izrazito, donio je te nagone u mašti unutar oblasti umjetnosti. Bez obzira koliko su bile demonske i zločinačke, ove fantazije su izražavane kroz umjetničke forme (...). Postmodernizam potapa lađe umjetnosti, raskida ograde i inzistira da je igra a ne donošenje odluka, način da se stekne znanje. 'Događanje', 'ulica', 'scena' sada su parametri ne samo umjetnosti već i života“ (Bell, D., 1976: 52).

Fredric Jameson (Jameson, F., 1995) postmodernu (kao i Bell) shvata kao kulturni model savremenih zapadnih društava, ali on umjesto termina *postindustrijsko društvo* koristi naziv *kasni kapitalizam*, također, dajući nam periodizaciju kapitalizma koji, prema Jamesonu, ima tri epohe:

1. tržišni kapitalizam koji nastaje i traje u periodu od 1700. god. do 1850. god.; karakteristika ovog perioda je nastanak i rast industrije;
2. monopolski kapitalizam koji nastaje i traje u periodu do II svjetskog rata; karakteristika ovog perioda ogleda se u stvaranju nacionalnih država i svjetskog tržišta;
3. kasni kapitalizam definira se u periodu poslije II svjetskog rata, a glavne su mu karakteristike: stvaranje multinacionalnih i nadnacionalnih kompanija i postepenog brisanja nacionalnih granica. Prema Jamesonu, ovaj oblik kapitalizma je njegov najčistiji oblik, od bilo kojeg koji mu je prethodio. Fokus sa ekonomskih odnosa prenosi se na mas-medije, koji su postali preduvjet ekonomije.

Uloga mas-medija u kasnom kapitalizmu ima ključnu ulogu, jer informacija nije samo način stjecanja profita nego i glavna roba na tržištu. Kada je u pitanju kultura, spomenuti autor tvrdi da danas sve postaje kulturom<sup>9</sup>. Kultura se širi, tačnije svjedoci smo kulturne ekspanzije: državna moć

---

<sup>9</sup> I Jean Baudrillard ima nešto slično na umu: „Kada je sve političko, to je kraj politike kao sudbine, to je početak politike kao kulture i neposredna beda ove političke kulture. Kada sve postane kulturalno, to je kraj kulture kao sudbine, to je debi kulture kao političke i neposredna beda ove kulturalne politike. Isto to važi za društveno, istoriju, ekonomiju, seks“ (1991B: 48).



postaje kultura također ekonomske vrijednosti. Svakodnevnicu i strukturu ljudske psihe, također, postaju dio kulture. Jameson shvata postmodernu kao kulturni model, kao posljednju etapu kapitalizma, kao organizaciju društva. Prema ovom autoru, osnovne karakteristike postmoderne su: nova plitkost koja se nalazi i u savremenoj teoriji kao i u novoj kulturi predstava, slabljenje historijata gledajući ga u odnosu spram javne historije ili novih formi temporalnosti, novi tip osnovnog emocionalnog tona i dubinskih konstitutivnih odnosa svega toga spram cijele tehnologije, koja je sa svoje strane nova slika i prilika ekonomskog sistema. Naglašavajući i da nije sva današnja proizvodnja u razvijenim društvima postmoderna, već da je postmoderna „polje sila unutar koga se moraju kretati vrlo različite vrste kulturnih impulsa“ (Jameson, F., 1995: 55). Treba naglasiti da se tako Jameson zadržava na pojedinačnim fenomenima u arhitekturi, književnosti i umjetnosti, ne pokušavajući da se bavi promjenama u normativnim i vrijednosnim sistemima, životnim stilovima ili odnosima u porodici.

Međutim, on, kao i Baudrillard, svojim isticanjem primarne važnosti mas-medija i novih tehnologija odnosno znanja kao i ukazivanjem na širenje potpuno nove osjećajnosti, ostaje pri kulturnim koordinatama postindustrijske teorije. „Svijet je, dakle, radikalna iluzija. To je hipoteza kao svaka druga, ali je ona, kako god se uzme, neizdržljiva. Da bi se odagnala treba realizovati svet, dati mu snagu realnosti, po svaku cenu učiniti da on postoji i nešto znači, oduzeti mu sve što ga čini tajnim, proizvoljnim, slučajnim, isterati iz njega pojave i izvući iz njega smisao, otrgnuti ga od predestinacije i na taj način ga vratiti njegovoj svrsi i njegovoj najvećoj delotvornosti, odvojiti ga od njegove forme i tako ga vratiti njegovoj formuli. Taj divovski poduhvat deziluzionizacije – doslovno: usmrćivanje iluzije sveta u korist jednog apsolutno realnog sveta jeste, u pravom smislu reći, simulacija“ (Baudrillard, J., 1998: 26). Karakteristika doba u kojem živimo, zvali ga mi ovako ili onako, prema Baudrillardu jeste svijet simulacije i simulakruma. Kao nihilista, opravdavajući većinu Nietzscheovih stavova i sebe svrstavajući u okove postmodernizma, ovaj autor zasigurno ima nevjerovatna promišljanja. U duhu postmodernizma, često neadekvatno izražen u formi „zgužvanih/nabacanih“ misli, u svojim djelima daje na poseban način vlastiti doprinos kritici savremenog društva.

Da živimo u svijetu simulakruma i simulacije, posve je jasno jer su vrijeme i prostor u kome živimo zaista satkani od reprodukcije predmeta i događaja (simulakrum), u vremenu hiperrealnosti koja nije realna, već je realnija od realnog/realnosti, odnosno stvarnija od stvarnog. Pritom za Baudrillarda stvarno je ono što je sposobno da se reproducira, dok je hiperrealno ono što je već reproducirano, ono što perfektno imitira model, tako da su samo

vidljive reprodukcije, replike, dok modeli ostaju nevidljivi. Čitava struktura društva je, prema njemu, hiperrealna jer sve životne sfere postaju reprodukcije modela organizirane u sisteme. U takvom svijetu ne može se doći do eksplozivnih kontradikcija jer je sve kontrolirano i dizajnirano, pri čemu je čak onemogućena bilo koja društvena kritika. Mogli bismo čak ustvrditi da, prema Baudrillardu, živimo u neprekidnom reality showu (šou realnosti) gdje je svaki pojedinac virtuelni ready-made<sup>10</sup>.

Simulacija nije samo predstava neke teritorije, nekog „referencijalnog bića“ ili „neke supstance“, simulacija bi bila proizvodnja pomoću modela, nečeg stvarnog ili bez porijekla i stvarnosti – nečeg nadstvarnog, rekao bi Baudrillard (1991A). Više nije u pitanju imitacija ili dupliciranje, kao kod nekih autora, nego je svijet danas u kome živimo svijet konstruiran kroz procese zamjenjivanja stvarnog njegovim znacima, tj. riječ je o operaciji odvratanja od svakog stvarnog procesa njegovim operativnim dvojnikom „metastabilnom, programatorskom, nepogrešivom označavajućom mašinom koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija“ (Baudrillard, J., 1991A: 11). Ta nadstvarnost ne ostavlja prostora imaginarnom, niti samom razlikovanju stvarnog od imaginarnog. Mjesto jedino ostaje za simulirano stvaranje tih razlika. Baudrillard izvrsno konstatira da smo dio svijeta koji se skriva i pretvara da nema ono što ima ili da se pretvara da ima ono što nema. Mogli bismo na ovu konstataciju dati primjer novca u današnjem društvu. Činjenica je da je novac pokretač većine stvari, apsurdno je, ali istinito, da ga mi u suštini i nemamo. Ako je u razvijenim zapadnim zemljama kao glavno sredstvo plaćanja bankovna kartica – novac koji nije stvaran, nego samo broj na računu, to znači da većina nas ima novac kojeg zapravo nema. Ono što, zapravo, ne postoji stvara opće raspoloženje građana, organizira vlade i sl.

Disneyland je, prema Baudrillardu, kako smo već ranije spomenuli, savršen model svih vrsta isprepletanih simulakruma. „(...) to je dajždžest američkog načina života, panegirik američkih vrijednosti, idealizovana transpozicija jedne pozitivističke stvarnosti. (...) Diznilend svojim postojanjem, zapravo, prikriva činjenicu da je 'stvarna' zemlja, 'stvarna' Amerika u stvari, Diznilend (Baudrillard, J., 1991A: 16). Disneyland je, zapravo, krinka preko koje se

---

<sup>10</sup> Marchel Dushamp, kontraverzni francuski umjetnik, dadaista, koji je ostao upamćen po pseudonimom R. Mat, poslao je pisoar nazvan Fontana na izložbu Društva nezavisnih umjetnika 1917. god, gdje je on sâm bio član žirija. Tim postupkom on je izmislio ready-made umjetnost, koja je krajem 20. st. bila jako popularna. Baudrillard također koristi ovaj pojam nalazeći ga u Dushampovom umjetničkom iskazu, rekavši da je Dushampov držač za flaše izvučen iz realnosti od umjetnika, na jednom drugom mjestu (u umjetnosti) i tako podvio hiperrealnost koja se ne može definirati.

prikriiva činjenica da je prava infantilnost svugdje, a ne da su odrasli svugdje kao u Disneylandu.<sup>11</sup>

U današnjosti ljudi se više ne gledaju, ne dodiruju se – distancirani su od sebe i drugih. Plaćajući život fiktivnim novcem, da ga tako nazovemo, imajući na sebi savršena odijela – i oni se zapravo proizvode, sami distancirani ljudi koji liče jedni na druge, u kapitalističkim društvima kao roba, a koja pak kao i svaka druga imaju svoj rok trajanja. Kapital u svakom slučaju zahtijeva da ga prihvatimo kao racionalan ili da ga suzbijamo u ime racionalnosti, da ga prihvatimo kao moralan i da ga suzbijamo u ime moralnosti. Zvuči li to logično? Biti kapital i suzbijati ga kao takvog?! Da, logika savremenosti nalaže da je kapital u svemu i da je kapital osnova svijeta;<sup>12</sup> on može djelovati samo kao jedna moralna superstruktura pa svako ko obnavlja taj javni moral bilo putem zgražavanja ili podržavanja zapravo spontano radi za kapitalistički poredak. Kapital je tu i neće nestati. „Ako su seks i rad još donedavno bili suprotni termini, danas se oba utapaju u istu vrstu potrošnje. Nekad je diskurs o istoriji crpeo snagu iz žestokog protivljenja diskursu vlasti – danas oni razmenjuju svoje oznake i svoje scenarije. (...) Uvek se radi o dokazivanju stvarnog putem imaginarnog, dokazivanju istine putem skandala, dokazivanjem zakona pomoću prekršaja, dokazivanjem rada putem štrajka, dokazivanjem sistema putem krize i dokazivanju kapitala putem verifikacije“ (Baudrillard, J., 1991A: 23). Vrlo fascinantno, kada je u pitanju vlast u diskursu ove priče, ona je, prema Baudrillardu, u stanju izrežirati vlastito ubistvo da bi ponovo našla neki vid postojanja i zakonitosti.<sup>13</sup>

Naše doba je karakteristično po histeriji: histeriji proizvodnje, proizvodnje vrijednosti i robe, proizvodnji sretnog doba političke ekonomije – ta sreća više ne postoji, usudili bismo reći. Ono što cjelokupno jedno društvo nastoji da proizvede i da reproducira, to je „vaskrsavanje stvarnog koje mu izmiče. Zato je danas i sama ta 'materijalna proizvodnja' nadstvarna“ (Baudrillard, J., 1991A: 27). Simulacija je, kao i svaka roba, dio proizvodnje i masovne potrošnje. Scenario rada postoji samo da bi prikrio da rada zapravo nema. Dakle, kada je u pitanju sama vlast, nje više i nema, u pitanju je scenario vlasti kao i scenario obrazovanja. Uvijek je riječ o dokazivanju stvarnog

---

<sup>11</sup> „(...) a upravo infantilnost samih odraslih koji dolaze ovamo da bi ovdje izigrali djecu i stvarali iluziju o svojoj infantilnosti“ (1991: 17).

<sup>12</sup> „Kapital više nije nevidljivo središte koje upravlja načinom proizvodnje: njegova akumulacija širi ga sve do periferije u obliku opipljivih predmeta. Cjelokupno prostranstvo društva njegov je portret“ (Debord, G., 1992: 57).

<sup>13</sup> Kao primjer za ovu tvrdnju Baudrillard navodi situaciju Wattergate (virtualno ubistvo vlasti), ubistvo predsjednika Kennedyja.

putem imaginarnog, dokazivanju istine putem skandala, teatra antiteatrom, umjetnosti antiumjetnošću i sl. Umjetnost, kultura, politika nemaju smisla! „Iluzija više nije moguća zato što više nije moguće stvarno“ (Baudrillard, J., 1991A: 23). Ne postoje više ni mediji u doslovnom smislu. Ničeg nema i ništa nema smisla.

Kako smisao naše današnjice može biti zaboravljanje? Prema autorima N. Švob-Đokić i drugima (2005), ovo je doba u kome svi živimo, doba „kulture zaborava“ – brza proizvodnja kulturalnih dobara, njihovo iskorištavanje pa zatim i zaboravljanje daje dodatni argument da zaista smisla nema. Pitamo se koja je funkcija knjige i knjižare ako su i one same sklone masovnoj produkciji i popularizmu. Koji je smisao knjižare sa popularnom literaturom u supermarketima?<sup>14</sup> Baudrillard također spominje zaboravljanje kao holokaust, jer umjesto pravog mi imamo vještačko pamćenje, tj. imamo memoriju koja ne može izazvati prave talase i neka duboka uznemirenja „a ne pogotovo putem jednog medijuma, koji je i sam hladan, koji isijava zaborav, odvratanje i istrebljenje na još sistematičniji način, ako je to moguće, od samih logora: putem televizije“ (1991A: 50). Televizija je, prema Baudrillardu, medij odvratanja koji ima za funkciju širenje socijalne hladnoće, izazivanje događaja samim svojim prisustvom. Događaji sami po sebi nemaju smisla ne zato što su beznačajni, naprosto, kao i film izgubili su smisao; strukture društvenih odnosa se izražavaju preko animacija, autosugestija, informacija i u osnovici preko medija.

U eseju *The Ectasy of Communication*<sup>15</sup> Baudrillard (2002) konstatira da smo sami postali, naša tijela i umovi sa slikama televizije, ne subjekti, nego objekti kao slika koja se prezentira preko ekrana živeći u doba „daljinskih upravljača“, postajući kontrolirani od okoline koja je zapravo jedan daljinski upravljač. Također, autor spominje Ronalda Barthesa koji je već nekada postavio indiciju kada su u pitanju vozači automobila: malo-pomalo logika „vožnje“ je premještena sa same vožnje do vožnje „kompjutera sa kotačima“. Automobili su sada postale kapsule koje su povezane sa kontrolama, komandama; automobili su postali tabla sa instrumentima razvijenim raznim krajolicima, baš kao ekrani televizora. Ono što je karakteristično za Baudrillarda je to da sada automobili imaju instaliran

---

<sup>14</sup> Nedavno su se u Mostaru u supermarketima Mercator i Interex otvorile „instant“ knjižare koje po svom izgledu podsjećaju na pultove koje vidamo na tržnici, nudeći popularnu literaturu kao što su djela Paula Coelhoa, biografije Madonne, autobiografije Vlatke Pokos i Simone Gotovac.

<sup>15</sup> Esej se može pronaći u knjizi koju je priredio Hal Foster (2002) pod nazivom *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture* (New York, New York Press). Naš prevod naziva članka je *Ekstaza komunikacije*.

ljudski glas koji spontano govori vozaču dajući poželjne informacije. Fundamentalni ishod ovakvog auta – auta koji govori – jeste komunikacija između vozača/ice i samog auta, iznenadni test subjektivog prisustva sa svojim objektom u vidu neprekinutog suočavanja. Svaki sistem sâm za sebe nastoji razviti tzv. „ecological niche“<sup>16</sup> čija je esencija razvijati konstantnu komunikaciju između, u ovom našem slučaju, automobila i čovjeka (u drugim sistemima to može biti razvijanje i održavanje komunikacije između kompjutera i čovjeka, štednjaka i čovjeka i sl.).

Živimo u nevjerovatnom vremenu, vremenu hiperrealnosti koja na neki način podrazumijeva život bez metafizike, metafore ili mentalnog smisla. Danas se sve bez ikakvog smisla projektira u realnost. Ono što ostaje iza nas nakon završetka posljednje scene glume i fantazije je „a large useless body, deserted and condemned“ (veliko beskorisno tijelo, ostavljeno i proketo) (Baudrillard, J., 2002: 149). Realnost naših života pojavljuje se kao beskorisno tijelo; veoma često se naša tijela prikazuju kroz površnost, bazično kao ekstenzija naše beskorisnosti, jer je sve od danas pitanje mozga, genetičkih kodova koji sami sumiraju, operacionaliziraju definiciju postojanja.

Ovo naše konzumerističko društvo provodi život u život alijenacije, besmisla i spektakla. Stvarnost, činjenica da obična, osnovna praksa svakog bića – jesti, spavati, stanovati, postoji „samo kao zarobljenica u iluzornom bogatstvu povećanog opstanka, koji je stvarni temelj općenitoga prihvaćanja iluzije u konzumaciji moderne robe. Stvarni potrošač postaje potrošač iluzija. Roba je ta iluzija što je zapravo stvarna, a spektakl je njena opća manifestacija“ (Debord, G., 1992: 56). Zapravo, autor Guy Debord u opisu našeg vremena pokušao je razviti tezu povezanu sa društvom u kome živimo, a ono je „društvo spektakla“. Spektaklom se može nazvati novac kada ga se promatra samoga, jer je već u njemu ukupnost prakse koja se zamijenila za ukupnost reprezentacije. „Spektakl nije samo sluga pseudo-prakse, nego je već u sebi samome pseudo upotreba života“ (1992: 56). Kada se razmisli, i samo nezadovoljstvo postalo je roba od kada je ekonomsko obilje postalo sposobno proširiti proizvodnju i obradu takve sirovine, dakle, samog stanja nezadovoljstva. Prihvatimo li tu tezu da se nalazimo u vrlo nezavidnom položaju besmisla i spektakla, kako to objasniti. Ako je čovjek nagonsko biće, prije svega, emotivno a naše doba je doba emotivne invalidnosti

---

<sup>16</sup> Nismo u stanju doslovno prevesti ovaj pojam, ali možemo dati objašnjenje. Prema Free Dictionary (<http://encyclopedia.thefreedictionary.com/niche>), ovaj termin se odnosi na opisivanje relacijskih pozicija između vrsta. Stavljajući ovaj pojam u kontekst Baudrillardovog esaja i naše priče, on se zapravo odnosi na označavanje veza, pozicija i komunikacije raznih sistema sa čovjekom.

(nedostaje suosjećanja, ljubavi prema drugima, prema sebi), onda možemo ustvrditi da nam zapravo i treba simulacija i to ona o kojoj Baudrillard govori. Simulacija bi bila ekstaza stvarnog, samo treba pogledati televiziju i vidjeti da se događaji nižu savršeno u ekstatičkoj povezanosti, u vrtoglavim i stereotipnim dijelovima, nestvarnim i povratnim koji omogućavaju njihovo besmisleno i neprekidno povezivanje. Istina koja apsorbira svu laž – simulacija! Možda je Kajoa (Callois) bio u pravu konstatirajući da nam je kultura zapravo igra, takmičenje; izražavanje u igri kocke i vrtoglavice. U ekstazi je objekt u reklami, u ekstazi je potrošač koji gleda reklamu, sve do poništenja u čisti i prazni oblik žiga (Baudrillard, J., 1991B).

### 3. Antikultura i antiumjetnost

Sa modernom umjetnosti javlja se ideja ponovnog početka; javlja se zahtjev za oblikovanje iz osnove. „Iz procesa samoutemeljenja moderne nastao je silom prilika referencijalni pluralizam: to je bila stilsko-istorijski nepokorena ontologija geometrijski elementarnih tijela, kao i ekspresionizam organskog i kristalnog tijela rasta, istorijski neumrljane pre-forme prirode, kao i konstruktivizam sa svojom 'mašinskom estetikom'“ (Klotz, H., 1995: 22). U 19. stoljeću stilski pluralizam je nužna posljedica držanja formalnih fiksacija historije umjetnosti; moderna uranja u arhaisko, do samog dna, djelujući ispod historije svih postupaka i formalnih potencijala želeći da istraži historijsku nemarljivost biologije, geometrije i mašine. Moderna se umnožava u paradigmatama lišenih historije, sve dok ta raznolikost ne postane program i sve dok historijski odnos ponovno postane jedna od mogućnosti: posljedica toga su eklekticizam i historicizam. „Moderna znači 'estetsko' (životnoj praksi suprotno) iskustvo koje je izgradio esteticizam i koje se pretvara u praksu“ (Klotz, H., 1995: 29). Dosadašnji estetski tok moderne estetike obilježen je nekolikim epohalnim studijama, prema Heinrichu Klotzu (1995): 1. avangardizam (klasična moderna – internacionalni stil), 2. diktatorski klasicizam reakcije, 3. poslijeratna moderna (50. godine), 4. „građevinski funkcionalizam“ i 5. postmoderna.

Za samu umjetnost, prema Šuvakoviću (Šuvaković, M., 1996), bolje je da je elitna, da je subverzivna, da je provokativna i da radi u domeni specijaliziranosti. Veoma je važan odnos umjetnost – kultura, što, nažalost za naše područje, bivših jugoslavenskih zemalja, i nije slučaj. Ne postoji takozvani transfer iz umjetnosti u kulturu koji je jako važan. Konceptualna umjetnost na prelazu iz 60-ih u 70. godine uvodi pojam postmoderne pokazujući kako se uvodi kritika grinbergijanskog modernizma. Greenberg,

američki kritičar umjetnosti, isključivao je teoriju, kritiku ili bilo kakav diskurs o umjetnosti iz aspekta prosuđivanja umjetnosti ukazujući da je umjetničko djelo sublimni gest genijalnog umjetnika. Historijska je činjenica, kazuje Šuvaković, da se pojam postmodernizam zapravo javlja u poeziji 50-ih godina i da su mnoge pojave koje su se tada prezentirale kao takve zapravo bile u sklopu visokog modernizma. Postoji eklektični odgovor na arhitekturu visokog američkog i evropskog modernizma. Arhitekti su uspjeli pokazati zgradu kao jedan simbolički tekst, osim što je artefakt industrijske proizvodnje.

„Već počinjemo da bacamo pogled unazad na postmodernu – u prošlost! Pritom, međutim, nećemo saznati šta je zapravo bila postmoderna, zato što je ona okrivljena za sve i svakoga. Na nju se odnosi cijela nelagodnost jedne epohe: nostalgija i historicizam, neobaveznost slobodnog i neobuzdanog hedonizma, pank i ambijentalni dizajn, dekoracija i antiracionalizam, jesu tamo neki od konstatiranih simptoma postmoderne patologije“ (Klotz, H., 1995: 3). Postmodernu shvatati kao reviziju moderne znači uvidjeti da su ti umjetnici težili da se vrate granice umjetnosti kao i njena funkcija, prema Klotzu, tvrdeći i to da postmoderna nije bila revolucionarna, već se samo suprotstavila njenim historijski nastalim zabludama.

Vrlo često se stječe dojam da su u slikarstvu 20. stoljeća glavne naglašenosti bile na nedovršenosti djela, upletenosti umjetnika u njegovo djelo unutar čega je onaj koji promatra djelo mogao na neki način učestvovati u iskustvu umjetnika u procesu slikanja. Umjetnik Frank Stella jednom prilikom je rekao: „Ipak, crtanje bojom u osnovi je karakteristika gotovo cjelokupnog slikarstva 20. stoljeća. S obzirom na pravac u kojem se moje slikarstvo kretalo, crtanje je postojalo sve manje neophodno. To je bilo ono što nisam želeo da radim. Nisam hteo da slikam kistom (...). Uvideo sam da ništa nisam imao da kažem tim izražajnim sredstvima. Nisam hteo da pravim varijacije; nisam hteo da zacrtam stazu, već sam želeo da boju izvadim iz konzerve i da je stavim na platno“ (Klotz, H., 1995: 96).

Nova sredstva masovne komunikacije, film i televizija, kod umjetnika su na neki način probudili nove, svježije ideje o tome kako se dalje baviti umjetnošću u svojim iskazima. Pop-art je svakako istinski prihvatio realnost da umjetnost poprima robni karakter, te se umjetničko djelo zamišljalo i ostvarivalo kao svaki drugi proizvod, koji je u svojoj suštini samo objekt. Umjetnost je u pop-artu došla poprilično blizu pojmova marketinga, politike medija i sl. „Pop-art je vizuelna istinita slika, gigantskih količina, potrošnih dobara, supermarketa, robne mašinerije, raja i košmara Diznilenda, američkog načina proizvodnje sa šalom, satirom i dubljim značenjem“

(Bihalji-Merin, O., 1974: 148). Umjetnost u svakom slučaju postaje jedna vrsta ozbiljnog biznisa koji zavisi od propagande, tržišta, kritike i investicija kao merkantilnog posredničkog aparata. Utjecaj i nužnost usmjeravanja prema prodajnim područjima i umjetničkim tržištima utječe na umjetničke proizvode, kao i svaku robu koja zavisi od ponude i potražnje. U takvoj situaciji javlja se i umjetnost koji neki nazivaju anti-umjetnosti. Umjetnost kao stav, umjetnost kao stejment – ispad. Jedan od takvih umjetničkih izraza je hepening – čin stvaranja umjetnosti otvoreno; zbivanje iz činjenica i improvizacije. No, već je od 19. stoljeća bilo jasno da će tehnika itekako imati utjecaja na umjetničku tradiciju.

Upravo je umjetnost, s estetske strane, dozvolila ono što se u životu estetski nije moglo podnijeti. Umjetnost je u sebe pozajmila trivijalno da bi omogućila da opet trijumfira predmet, da priča, da prezentira. Za ovaj stav najbolje nam u prilog ide djelo Andyja Warhola *Cambell soup*,<sup>17</sup> koje je posjedovalo dubinu koja je bila neophodna da se predmet ponovno vrati u igru, tj. na umjetničku scenu. Ta banalnost djela je samo djelo na neki način oplemenila. Suština tog Warholovog rada, koji je printan u izuzetno puno primjeraka, ni manje ni više pokazalo je društvenu sliku koja nije ništa drugo do društvo koje je sadržano od instant proizvoda do instant života samih. Umjetnik Roy Lichtenstein je sâm svoja djela sastavljao od već postojećih reprodukcija. Tako je tvorio reprodukcije reproduciranog, preko čitavog platna – stip, ne zbog iluzije prirode, već zaustavljanja pred medijskim umnožavanjem. Njegova djela odišu vrlo mehanički, a prihvaćena su kao estetski predmet. Pop-art se ticao tema tadašnjeg vremena i ne sumnjajući da će upravo ti radovi i njima slični ostati u fokusu vremena do danas. Ova djela, ovog stila unutar umjetnosti 20. stoljeća čine očiglednu, reproduciranu, stilsku, mehaničku hladnoću koja je onemogućila svaki umjetnički potpis.

„U drugoj polovini dvadesetog veka čovečanstvo ponovo stoji, iako na višem nivou svesti, pred otvorenim i nesavladivim vidicima u najmanje prostore materije i vasiona. Otuda su rezonance i snovi u umetnosti donekle analogni onima iz ranih epoha. Sučeljena s duhovno još nesavladivim makrokosmosom i mikrokosmosom, čovekova vizija pribegava nekoj vrsti mitskog tumačenja iako formulisanog pojmovima moderne fizike i znacima moderne umetnosti“ (Bihalji-Merin, O., 1962).

---

<sup>17</sup> *Cambell soup* je zapravo naziv proizvoda na tadašnjem američkom tržištu; proizvoda koji je u suštini industrijski obrađen i pakovan u aluminijske tegle koje su masovno prodavane u supermarketima diljem zemlje. Dakle, gotov, instant proizvod za brzu pripremu.



Tragedija postojanja naše egzistencije (a o kojoj su mnogi umjetnici govorili, osim dakako teoretičara) ogleda se, između ostalog, u tragedijama Aušvica i Hirošime,<sup>18</sup> za koje umjetnici/ce imaju neku vrstu talenta za simboličkim predstavljanjem suštine stvari. U 20. stoljeću umjetnici inspiraciju crpe upravo iz suštine ljudskog postojanja – traganja za samopotvrđivanjem, gradeći jedan novi svijet koji na vrlo smisaon način priča o stvarnosti. Umjetnici su bili ogorčeni, s jedne strane, totalitarističkim režimima, ratovima, mržnjom, dok sa druge, čovjekom kao bićem koji postaje ni manje ni više ista mašina nad kojom upravlja. Mnogi umjetnici su ostali zapanjeni kapitalizmom kao sistemom koji mijenja prirodu čovjeka u potpunosti, nagovještavajući svojim slikama kolika je tragedija biti čovjekom koji unutar takvog sistema nema ništa osim forme u kojoj se predstavlja. Kapitalistički sistem je itekako ostavio umjetnost zatečenu novim vrijednostima, oblicima organiziranja i života uopće. U djelima moderne umjetnosti naročito je izražen jedan novi pojam vremena i prostora; umjetnost je uvijek naslućivala još neprotumačene veze u prirodi, u njenim djelima je i „anticipirana i suština naše epohe – ujedinjavanja sveta“ (Bihalji-Merin, O., 1962). Na neki način moderna umjetnost bi se mogla prikazati kroz nekoliko važnih tematskih okvira kojima su se umjetnici bavili: buđenje arhaičnosti i povratak primitivnim kulturama, metafore ljudskog lika (amorfno i arhaično), nesvjesno i svjesno (psihanalitičko bavljenje umjetnošću), individualno – kolektivno (umjetničko djelo u odnosu na mase, industrijsko doba), rastvaranje oblika (poezija i stvarnost, sloboda tonaliteta, put u apstraktno), probijanje vizuelne barijere (antiumjetnost, dekonstruktivizam u umjetnosti, antislikarstvo).

---

<sup>18</sup> Pa i u posljednjem nesretnom ratu na bivšim jugoslavenskim područjima i u sklopu toga, poznata umjetnica Marina Abramović pravi umjetnički izraz kao odgovor na tu tragediju. Na web-stranici profil.hr stoji da je angažman Marine Abramović u ovim radovima pokušaj konfrontiranja jaza između nade i destrukcije sa uključenim heroizmom, ljudskom toplotom, humanošću u skoro nepodnošljivoj statičkoj situaciju. Jedan od primjera je kada je Marina na maloj pozornici njujorškog teatra dovukla tonu ili više životinjskih kostiju (kosti od goveda), svježih iz industrijske prerade, sa kojima je vršila tjelesnu interakciju (grčila je kosti); na fotografijama sa tog performansa koje su načinjene čini se osjećaj enormne tuge kako Marina zgrčeno sjedi na kostima uprljana krvlju pogmute glave s jednom kosti među rukama. Ono što se nama čini, a ne bismo to povezali s Balkanom ili konkretno Srebrenicom, koja je bila mnogo krvavija od same Marinine scene u toku performansa, jeste da čovjek kao kreacija Boga (prema monoteističkom shvatanju) ubija sve što Bog u suštini jeste. Nestajanje čovjeka kao intelektualnog bića, kao duhovne konture, nestao je i Bog-ljubav. Po nekima nepodnošljivo brutalni radovi ove umjetnice, ipak, diraju um koji se može zapitati i doći do zaključka da čovjek nije ništa drugačiji od hladne mašine, sklopa dijelova sa sprženim hardverom koji je zablokirao za sva vremena.

#### 4. Umjesto zaključka

Na pitanja kao što su čovjekovo rođenje, smrt, vječita traganja za smislom, odgovorima na pitanja ko smo zapravo, koja nam je uloga u svijetu, društvu, ukazanje velikih napora ka matematičkim proračunima – ka znanosti, analizirajući raciju, funkciju tijela i pronalazeći sebe u raznim odnosima, doticajima sa drugima – javlja se jedan od pokušaja odgovora na takva i slična pitanja. Čovjek, da li iz straha ili iz puke dosade ili zbog nemogućnosti drugačijeg izričaja, uzima boju kao jedan od načina da bi istakao ideju o tome šta je svijet, ko je on, da bi lakše preživio, da ne bi umro prazan, od pukog preživljavanja.

„Da li postoje neke 'posebne' socijalne determinante koje se tiču samo likovne umjetnosti i da li likovna umjetnost sama za sebe može da mijenja društvenu stvarnost? Da li je slikarstvo isključivo kao u ogledalu zaustavljeni trenutak, samo puki odraz stvarnosti? Ono je sud o svijetu, pohvala i pokuda njegovim ludostima, panegirik, ili pak, kritika njegovih ideologija, a prije svega estetska svijest o svijetu koji jeste i kakav jeste. Uz sve to estetsko je upleteno u društveno i društveno u estetsko na svojevrsan i likovnoj umjetnosti pripadajući način, samoproizvedeći sasvim posebnu, ekskluzivnu stvarnost koja ima svoj jezik, način saopćavanja i 'posvjetovljenja' estetske svijesti, svoje tehnike i materijale bez kojih bi, također, bila nemoguća. Čovjeku je bio potreban takav način oličavanja stvarnosti da bi pokazao da je njegovo viđenje i shvatanje svijeta jače od ogledala, da je u stanju prodrijeti iza onog što čula samo vide kroz odraz, do same suštine stvari i da njegova svijest daleko premašuje instinktivno djelanje“ (Repovac, H., 2006: 66).

U razvoju likovne umjetnosti nastajanje i nestajanje stilova izazivali su posebne sociološke napore u analizama tih fenomena, pa nastanak modernog (a i postmodernog) slikarstva u jednu ruku i nije iznenađenje. Razvoj nauke, tehnologije, razvitak mas-medija i njihov sve veći utjecaj na čovjekov život, zatim, odnosi među ljudima koji bivaju, blago rečeno, ogoljeni, ohlađeni od onog ljudskog, sve smo više obuhvaćeni pukim prenošenjem informacija, sve više „grabimo“ za novcem, statusom u društvu; čovjekova okupiranost teritorijem, vladanjem i željom za moći, odvajanje čovjeka od prirode, ovladavanje njome dovelo je do napuštanja svega lijepoga u umjetnosti, napuštanja romantičnih iskaza do prikazivanja ničega o ničemu, davanja sasvim bezazlenim stvarima umjetnički status – sve to što je civilizacijski razvoj društva doprinio, uveliko je imalo odraza na razvoj i umjetnosti same. Moramo naglasiti to da specifičnost modernog slikarstva jeste njegova bespredmetnost; moderno slikarstvo je „pobjeglo“ od života, apstrahiralo je, vratilo se sebi i svom biću.

Stil kao vanjska fasada estetske i društvene svijesti nadvladava vrijeme i prostor, transformirajući se u duh jedne epohe i biva vrelo, kako navodi prof. dr. Hidajet Repovac, inspiracija, podražavanja, mode, rađanja novih umjetničkih ideja i sl. Stil rađa i profilira publiku, kao što i ona uzdiže njega; i upravo ta interakcija reflektira jedan od najvažnijih aspekata socijalnosti umjetnosti. „Likovni izraz unutar globalnog stila ona je njegova komponenta preko koje se iskazuju i socijalne ambivalencije i sukobi umjetnosti i društva, ali i onaj suptilni smiraj u kojemu preko kolorita i tehnika, preko estetskih nazora, duh nalazi svoje stanište“ (Repovac, H., 2003: 69).

Umjetnost jeste jedna kompleksnost raznih momenata i vidova. Treba znati da u svemu tome umjetnička istina je raznolika i često je bivana povezivana sa realnošću. Pa tako, ako pod umjetnošću mislimo na odražavanje realnosti, tada ćemo joj oduzeti cjelokupni njen smisao. Umjetničko djelo može itekako djelovati irealno, ali pritom može biti istinito. Naprimjer, u djelu Edwarda Kienholza *Državna bolnica* nailazimo na konturu tijela na kojoj je instalirana obična posuda umjesto glave u kojoj se nalaze zlatne ribice. Povezujući umjetničku istinu sa realnošću, nailazimo na to da je ovo umjetničko djelo neistinito zato što nije realno. No, mogli bismo konstatirati da je umjetnička istina ideja koja na svojevrsan, osebujan način prenosi unutrašnja previranja umjetnika i njegov odnos, stav prema svijetu oko sebe. Umjetnost nekada možda jeste bila puko prezentiranje (kopiranje) realnosti, svijeta na platno, ali danas to nije. U sklopu moderne umjetnosti distanciranje od predmetnosti izazvalo je nerazumijevanje većine ljudi. Komunikacija klasičnih djela umjetnosti prema uživaocima izazivala je prividno razumijevanje, jer je pretežno prezentirala objekte koji su bili poznati većini ljudi, dok moderna umjetnost, baveći se sobom, u jednu ruku otežala je tu komunikaciju između djela i uživalaca, budući je zahtijevala jednu vrstu intuitivnog reagiranja, što većini jeste predstavljalo problem. Samim tim, moderna umjetnost se više približila nauci, kritičkom i analitičkom promatranju svijeta, sve više je stvarala jedan novi svijet.

Koliko imamo umjetničkih dijela, toliko imamo i umjetničkih istina. Znamo da nema objektivne istine, ali isto tako čovjek bez istine ne može. Sociološki gledano, razvojem čovjeka i njegovog djelovanja on je donekle uspio stvoriti sebi određena objašnjenja samo da ne bi umro ni od čega, jer, kako navodi Tine Hribar, istina o istini je raspoređena između bića i prisutnosti (prisebnosti), spona čovjeka sa svojom vlastitom istinom, koja predstavlja ništa. Istina o istini – nema *istine*. Ali čovjek ne može živjeti ni bez čega i u njemu je da traga, da traži, da se iskazuje ne bi li došao do vječnog, apsolutnog odgovora.

Ne bi bilo suvišno spomenuti Pabla Picassa, koji je oko 1930. godine ustvrdio da je za njega slika suma jedne destrukcije i da sve što mu se sviđa on, zapravo, stavlja u sliku, bilo da je to žena, tijelo žene, bicikl ili krug – sve to predstavlja forme koje, kad se postave u samu sliku pomoću boje, odaju ideju titranja života samih (života te žene, tijela žene i sl.) objekata koje se nalaze na slici. „Prije je slika bila suma dodataka, moje slike su sume destrukcije; kad završim sliku – ja je mislim i na kraju ništa ne nedostaje; crveno što sam maknuo s jednog mjesta pojavi se negdje drugo. Bilo bi dobro fotografski sačuvati ne etape nego metamorfozu slike. Moguće je da neko tako može sjediniti i otkriti put u mozgu koji materijalizira san. (...) Postoji jedna čudna stvar, a to je da se prva verzija slike u konačnici ne mijenja uprkos raznim pojavljivanjima – ona se ne mijenja (Harrison, C., P. Wood, ur., 2003: 508).<sup>19</sup>

Misao koja prati nastanak slike nije unaprijed određena, također je ustvrdio Picasso; ona se mijenja dok nastaje, kada je slika gotova i ona (misao) mijenja se u odnosu na onog ko sliku promatra i sa kojeg stanja uma.<sup>20</sup> Slika živi život kao živa kreatura, koja je pod utjecajem promjena koje djeluju na nas, pa i na sliku samu. Jedina slika, prema ovom slikaru, jeste apstraktna slika, pa prema tome jedina umjetnost jeste apstraktno slikarstvo. „Nosim se sa slikom kao što se nosim sa ostalim stvarima u životu. Slikam prozor kao i što gledam kroz prozor. U slikarstvu kao i u životu, moraš se ponašati direktno, dakako da slika ima svoje konvencije i da u skladu s njima esencijalno i misliš. (...) Umjetnik je spremište svakojakih emocija, emocija neba, zemlje, papira... Zato ne smijemo biti skloni diskriminiranju bilo emocija ili drugih stvari, ono čega se emocije tiču u tome nema klasnih razlika. Emocije moramo uzimati gdje ih nalazimo – osim u vlastitim djelima. Imam horor prema kopiranju samoga sebe. (...) Slikar slika da iskrca iz sebe osjećanja i vizije; ljudi se pak vežu za slike da bi prekrili vlastitu golotinju. (...) Slika se na svom putu, uništava postavljanjem na zid; slika uvijek ima određeno značenje, barem za onoga koju je naslikao. Čim se donese i stavi na zid, ona zauzima drugo značenje i, što se tiče same slike, ona je gotova. (...) Umjetnost nije pravilo prikazivanja ljepote već instinkt i mozak koji je iznad svakog pravila prikazivanja ljepote (kanona)“ (Harrison, C., P. Wood, ur., 2003: 509).

---

<sup>19</sup> Citati koji se spominju pronađeni su u knjizi *Art in theory 1900-2000: An Antology of Changing Ideas* i slobodnog su prevoda s obzirom da je knjiga uređena i objavljena na engleskom jeziku.

<sup>20</sup> Moramo naglasiti da je Picasso, kao i većina njegovih kolega slikara, bio protiv razumijevanja slikarstva. Sâm Picasso je jasno postavio pitanja u kojima tematizira čovjekov otpor shvatanju i razumijevanju, npr., banalnih stvari, kao što su ptice koje lete nebom, cvijeće koje cvate, pa prema tome postavio je stav da se ni slikarstvo ne mora razumjeti rekavši: „Ljudi koji razumijevaju slikarstvo najčešće laju na pogrešno drvo.“

## Literatura

1. Baudrillard, J. (1991A) *Simulakrum i simulacija*, IP Svetovi, Novi Sad.
2. Baudrillard, J. (1991B) *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad.
3. Baudrillard, J. (1998) *Savršen zločin*, Čigoja štampa, Beograd.
4. Bell, D. (1976) *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, New York.
5. Bihalji-Merin, O. (1955) *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd.
6. Bihalji-Merin, O. (1974) *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Beograd.
7. Čaldarović, Lj. J. (2002) *Industrijska sociologija*, Tehničko veleučilište, Zagreb.
8. Debord, G. (1992) *Društvo spektakla*, Bastard biblioteka, Beograd.
9. Foster, H. (2002) *The Anti-Aesthetic essays on postmoderculture*, The New Press, New York.
10. Foster, H., ur. (2004) *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames&Hudson, London.
11. Greenberg, C. (1979) *Art and Culture: critical essays*, Indiana University Press.
12. Harrison, C., ur. (2003) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing.
13. Jameson, F. (1990) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London.
14. Jameson, F. (1995) *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Art press, Beograd.
15. Klotz, H. (1995) *Umetnost u 20. veku: Moderna: Postmoderna: Druga moderna*, Svetovi, Novi Sad.
16. Lyotard J. F. (2005) *Postmoderno stanje: Izveštaj o znanju*, Ibis grafika, Zagreb.
17. Repovac, H. (2003) *Sociologija simboličke kulture*, Magistrat, Sarajevo.
18. Šuvaković, M. (1996) *Filozofske igre teatra*, Prometej, Novi Sad.
19. Šuvaković, M. (1999) *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti posle 1950*, Srpska akademija nauka i umetnosti – Prometej, Beograd – Novi Sad.
20. Švob-Đokić, N. i dr. (2008) *Kultura zaborava*, Jesenski i Turk, Zagreb.