

---

VLADISLAV ŠĆEPANOVIĆ

---

Univerzitet umetnosti u Beogradu,  
Fakultet primenjenih umetnosti, Beograd

UDK 7.01:316.32/.33  
7.01:316.75  
7.01:316.4.05

# UMETNOST VS. UMETNOST: PROBLEMI UPOTREBE I ZLOUPOTREBE UMETNOSTI U SVETU SPEKTAKLA

---

**Apstrakt:** *U našem tekstu, bavimo se problemom upotrebe i zloupotrebe umetnosti u društvu spektakla. Ako prihvatimo činjenicu da živimo u svetu simulacije, okruženi "terorom" medijskih predstava, u kojem su društveni odnosi određeni tim predstavama, neminovno se postavlja pitanje umetnosti i njenog mesta u duštvu. S jedne strane, sistem koji vlada koristi umetničku kreativnost umetnika tehničara, koji preko montaže, propagande i različitih oblika dizajna (industrijski, grafički, veb i sl) promovišu dominantne vrednosti i učvršćuju hegemoniju, dok s druge strane, umetnost, kako je mi vidimo, treba da bude postavljena nasuprot dokse i da kroz kritiku, ironiju, subverziju i paradoks bude polje za slobodnu ekspresiju građana i društva.*

**Ključne reči:** *umetnost, spektakl, manipulacija, propaganda, paradoks, aura, slikarstvo*

*Uvod, ili sta je spektakl?*

Pisaćemo o problemima umetnosti u savremenom društvu. Polemisaćemo o umetničkom delovanju, (zlo) upotrebi umetnosti, mogućim ciljevima i taktikama u odnosu na taktike delovanja masovne estetizacije kroz sveopštu spektakularizaciju koju danas uočava-

---

mo. Naša teza je da bi umetnost trebalo da bude mesto slobode i ekspresije pojedinca, a ne sluga tržišta ili totalitarnih ideologija. Nažalost, umetnost je često bila neka vrsta legitimizacije dominantnih ideoloških vrednosti. Slavila je ideje režima (nacistička, staljinistička, maoistička...) ili promovisala interese tržišta preko umetnika-tehničara (grafički, *veb*, industrijski i ostali dizajneri) ili "savremenih" umetnika koji svoja dela baziraju na mogućnostima, dostignućima i promociji *softvera*. Da bismo razumeli ove fenomene u umetnosti prvo ćemo objasniti šta je spektakl i na koji način on deluje.

Stvaranje masovne utopije san je dvadesetog veka i ideološki pokretač društva spektakla u oba njegova vida – "koncentrovanom" i "difuznom."<sup>1</sup> Kako se 20. vek približavao kraju, taj san je počeo da gubi snagu, a spektakl se sve više prikazivao onakvim kakav zaista jeste. Pravo lice spektakla pojavilo se nakon njegove "integracije",<sup>2</sup> koja se dogodila kada je pao Berlinski zid (1989). Spektakl je postao sveobuhvatan vid komunikacije i izražavanja, a tržište usluga i informacija postalo je njegov obrazac delovanja. Integrisani spektakl vodi, kontroliše i uslovljava profit i moć, a iza njega ostaje sve više raslojeno društvo.

To je put do aktuelne stvarnosti koja je u velikoj meri spektakularizovana, a karakteriše je društvo "imperijalnog" spektakla, manifestacija globalne Supermoći. Šeldon Volin (Sheldon Wolin) definiše supermoć kao "ekspanzivni sistem moći, koji prihvata samo ona ograničenja koja je sam sebi nametnuo."<sup>3</sup> Ovaj sistem je sinteza političke vlasti, medija, tehnologije, nauke i korporativnog kapitala. Rezultat toga je sprovođenje

<sup>1</sup> O koncentrovanom i difuznom obliku spektakla pisao je Gi Debor (Guy Debord) 1967. u knjizi pod nazivom *Društvo spektakla* (Debor Gi (Deborg Guy), DRUŠTVO SPEKTAKLA, (Prevod, priprema i prateći tekstovi: Aleksa Golijanin), anarhija/blok 45, Drugo izdanje, radna verzija, 2004. Usled podele koja je u tom vremenu funkcionisala kroz Hladni rat, Debor je koncentrovani spektakl vezivao za državno uređenje totalitarnih sistema istočnog bloka, dok je difuzni spektakla bio manifestacija kvazi-demokratskog državnog uređenja zapadnog sveta. U komentarima o Društvu spektakla 1988, dakle neposredno pred pad Berlinskog zida (1989), uočio je da čvrsta granica između navedena dva spektakla postaje sve labavija i da uviđa jedan novi oblik spektakla, a to je integrisani spektakl.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Volin Š., *Politika i vizija*, Filip Višnjić, Službeni glasnik, Beograd 2007, vidi str. 15.

moći i interesa na bilo kom mestu u svetu. Najpogodniji način za takvo delovanje su informacije i tržište, koji su postali krvotok što omogućava uspešno cirkulisanje takve moći. Dakle, spektakl je u modernističkom kontekstu kapital ili industrijska moć, a u postmodernističkom kontekstu korporativna ili imperijalna moć<sup>4</sup>, akumulirana do stepena u kojem postaje slika”.<sup>5</sup> To nije samo nabacani i besmisleni skup slika, to je, kako je još Debor uočio, društveni odnos među ljudima posredovan slikama.

### *Spektakularizacija stvarnosti*

Početke stvaranja spektakularizovane stvarnosti možemo tražiti u eri tehničke reprodukcije (Benjamin/Benjamin/). Najraniji počeci stvaranja društva spektakla mogu se pripisati nastanku fotografije, koja je započela sa oblikovanjem nove realnosti, što su zatim nastavili radio, film, masovna štampa, televizija i kompjuterska tehnologija. Ono što spektakularizovanu stvarnost čini privlačnom za mnoge, jeste moć prizora koji su postali dominantni vid izražavanja moći kapitala. Dvadeseti vek su obeležile slike masovne produkcije; njihov uticaj, zajedno sa razvojem tehnologije, doprineo je manifestovanju moći i ideoloških uticaja koji su u mnogo čemu kreirali istorijske događaje. Pojam spektakla, u punom značenju, javlja se na istorijskoj sceni 1967, sa objavljivanjem Deborove (Debord) knjige “Društvo spektakla”. Ovim Deborovim radom bavićemo se u cilju razjašnjenja same suštine onoga što podvodimo pod pojmom ‘spektakl’. Upravo je sam Debor, u komentarima o Društvu spektakla (1988), uočio da je prošlo vreme koncentrovanog i difuznog spektakla i da je nastupilo doba integrisanog spektakla. U primedbi o integrisanom spektaklu uočavamo da je realnost izgubila prostore u kojima su se sukobljavala dva oblika spektakla, a, samim tim, i međuprostore u kojima je ista ta realnost i postojala, i da se ona integrisala zajedno sa koncentrovanim i difuznim spektaklom u ono što nazivamo spektakularizovana stvarnost. Dakle, spektakularizovana stvarnost je stvarnost zasnovana na me-

<sup>4</sup> Ova teza se oslanja na Negrijevo (Negri) i Hardovo (Hardt) shvatanje postmodernog vremena. (*Imperija*, prevod sa engleskog Miroslav Popadić, IGAM, Beograd 2005.)

<sup>5</sup> Debor G., *Društvo...* teza 34, str. 14.

dijskim prizorima, toliko dominantnim da sve više oblikuju našu realnost. Osnova takve spektakularne stvarnosti je simulacija, koja pod uticajem odabiranja, selektovanja i montiranja, funkcioniše kao stvarnost što je sve udaljenija od realnog sveta i organske prirode. Slika postaje primarno sredstvo komunikacije. A tamo gde slika postaje primarno sredstvo komunikacije, stvarno postaje izjednačeno sa vizuelnom predstavom. Ovo je, čini nam se, sve više obrazac vremena u kojem našim iskustvom dominiraju razne *rialiti* (reality) emisije, *Fejsbuk* (Facebook) i slične TV ili internet simulacije. Mi ne osuđujemo unapred ovakav vid komunikacije i delovanja, šta više, kroz njega vidimo značajne mogućnosti za kritičku aktivnost. Ipak, uočavamo da je većina sadržaja i delovanja preko svih tih simulacija u okvirima one trivijalnosti i besmisla koje takav svet i projektuje.

#### *Umetnost u službi spektakla*

Kada je From u *Anatomiji ljudske destruktivnosti* analizirao destruktivnost u umetnosti, prvo je analizirao Marinetijsku (Marinetti) i futurističku manifestaciju.<sup>6</sup> U stvari, Marinetti je izrazio tendenciju društva početkom XX veka i senzibilnošću pravog umetnika i vizionara predvideo pravce u kojima će se društvo razvijati. On je to artikulisao kao novu umetnost, što u mnogo čemu ona i jeste, ali, pre svega, to je bio spoj tehnike i destruktivnosti. To je vreme koje je dolazilo i potvrdilo se kroz svetske ratove i koncentracione logore.<sup>7</sup> Sigurno je da su tada tehnološki pronalasci nudili rasterećenje od bogate kulturne zaostavštine (uvek u središtu pažnje), pa otuda kod Marinetijske slavljenije brzine i industrijskih proizvoda.<sup>8</sup> Takođe, to je i vreme kada estetika polako napušta umetnost

---

<sup>6</sup> From E., *Anatomija ljudske destruktivnosti* II, Naprijed, Zagreb 1975, str. 159-161.

<sup>7</sup> O tome From piše: “Čak i nacističko masovno ubijanje Jevreja bilo je organizovano kao proizvodni proces... Kada se jednom taj proces potpuno utemelji, ne postoje granice destruktivnosti jer niko ne *destruira*; on posluhuje mašinu za programiranje – i zbog toga, naizgled racionalne – svrhe”. (Ibid., 162.).

<sup>8</sup> Četvrta tačka prvog Marinetijskog manifesta iz 1909. godine glasi: “Kažemo da je veličanstvo svijeta obogaćeno novom ljepotom; ljepotom brzine. Trkači auto čiji je poklopac ukrašen velikim ispušnim cijevima, kao zmijskim eksplozivnog duha – tutnajući auto koji izgleda kao da jaše na velikoj topovskoj granati – ljepši je no ‘Pobjeda kod Samotrake’.” (Ibid., 159.).

kao svoj glavni predmet i prelazi na polje industrijskog dizajna i novih medija. Težnja za funkcionalnošću, što je nudila tehnologija, i opijenost pronalascima, stvarala je i pogodnu klimu za nastanak modernizma kao očaravanje sveta. To je dalo impuls i otvorilo mogućnost za masovnu manipulaciju, ali i destrukciju nezabeleženu u ranijoj istoriji, što je kulminiralo kroz dva svetska rata. Ideologije su postale opsesivne, lako dostupne, a vlast je koristila tehnološke pronalaskе kako bi promovisala svoje, često su lude namere (fašizam, staljinizam...). Javila se i masovna propaganda u cilju manipulisanja javnim mnjenjem. Istina, tog manipulisanja je bilo i ranije, ali tehnološka, prevashodno medijska dostignuća, omogućila su da manipulacija bude daleko šireg obima.<sup>9</sup> Propagandno dejstvo nije zaobišlo ni umetnost, vrstu *elitnog* odraza sistema u kojem se razvija. Takvu umetnost shvatamo kao neku vrstu odraza krajnje verifikacije masovne propagande. Ona je, s jedne strane, potisnula klasične likovne medije, ali, s druge, ti klasični mediji su bili u službi estetskog uzora, koji bi propaganda preko masovnih medija trebalo da sledi.

Na primer, u nacističkoj umetnosti, umetnost se adaptirala prema novom predmetu i stavila se u političku službu. Ona nije, u stvari, realistička, jer ne reflektuje vreme, ona je zapravo idealistička, predstavlja ideal i promoviše *večne vrednosti* te ideologije.<sup>10</sup> Ona je kombinacija toga što ideologija podrazumeva pod umetnošću, moralom i društvenim vrednostima. Za razliku od sovjetskog realizma, u kome se odslikava idealizovana budućnost čoveka i mašina (preko predstava traktora, kombajna, fabrika i dr), nacistička umetnost je više okrenuta ruralnim vrednostima i idiličnim slikama harmonije čoveka i prirode. Ovakve slike su

<sup>9</sup> Prva efikasna propaganda potiče iz vremena Prvog svetskog rata, kada je u Britaniji stvoreno Ministarstvo informacija, a zadatak je bio, kako su sami Britanci formulisali, da kontrolišu svetsko javno mnjenje. Zatim je, oko 1920. godine u SAD, nastalo "istureno odeljenje" medijske propagande, *public relations industry*. U pitanju je ne samo kontrola nad onim što treba misliti i šta kupiti (*on-job control*), nego i kontrola nad onim o čemu ne treba da mislite, šta, dakle, treba da sebi izbijete iz glave (*off-job control*). Više o ovome u našem tekstu: "Ljudska prava ili prava pasivnog potrošača", *Filozofeme*, br2., Srpski filozofski forum, Novi Sad 2006.

<sup>10</sup> Clark T., *Art and Propaganda*, The Everyman Art Library, London 1997, str. 55.

bile u funkciji nacističkog slogana “krv i tlo”, evocirale su na zavičaj i genetsku čistotu nemačke rase. Takve slike mogle su se interpretirati na dva načina: prvi, kao nostalglična alegorija prošlih vremena i, drugi, kao metafora za budući svet novog Rajha.

U Sovjetskom Savezu, za vreme Staljina (1934), socijalistički realizam je postao zvanična državna estetika; ona se kasnije proširila i na ostale delove komunističkog sveta, najviše se razvivši u Maovoj Kini. Sličnost između nacističke i staljinističke umetnosti jeste umetnička objektivizacija što idealizuje radnike i seljake i glorifikuje lidere, stvarajući kult ličnosti. Razlika je u samoj ideologiji koja određuje kontekst cirkulirajućih motiva. Dok nacizam glorifikuje mitsku prošlost, sovjetski komunizam je okrenut ka progresu. Sve u svemu, u režimima koncentrovanog spektakla sama *visoka* umetnost, u balansiranom odnosu sa masovnom (kojoj daje legitimitet), bila je jak stub propagande i ona se širila i pronalazila povoljno tlo za delovanje, kako preko slikarstva, vajarstva i muzike, tako i preko književnosti, filma, plakata i sl. Važno je bilo promovisati pripadnost partiji ili naciji, herojstvo, monolitnost, utopijsku viziju i večne vrednosti sistema. Umetnost u službi spektakla je stvarala paralelni svet u kojem personifikovane vrednosti, ideje i ideali uvek ostaju neka vrsta obmane za mase, kao i anestezija za surovu realnost.

I umetnost u demokratskim društvima difuznog spektakla nije izbegla sudbinu promovisanja ideoloških vrednosti sistema kome je pripadala. Istina, ona je prevashodno bazirana na masovnim medijima (plakat, film, industrijski i grafički dizajn),<sup>11</sup> ali je bila prisutna i u takozvanim elitnim umetnostima modernizma. Tako je 1974. godine, u časopisu *Art forum* (*Art Forum*), umetnica i teoretičarka Eva Cockroft (Eva Cockroft) apstraktni ekspresionizam nazvala “Oružjem za Hladni rat”.<sup>12</sup> Ona je uočila vezu između vodećeg muzeja moderne umetnosti – MoMA i Cie (CIA), koja je pomagala u promovisanju vrednosti, *slobode i čistoće*, a koje su pripisivane apstraktnom ekspresionizmu, ali i minimalizmu. To je bila vrsta

<sup>11</sup> To su vremena stvaranja umetnika-tehničara, dizajnera, koji se stopio sa sistemom i posvetio stvaranju proizvoda što promovisu vrednost sistema. Najčešće vrednosti tržišne ekonomije.

<sup>12</sup> Clark T., *Art and Propaganda*, London 1997, str. 130.

slojevite kulturne propagande koja je trebalo da posluži kao prikaz slobode demokratskog duha, naspram jednostrane *neslobodne* sovjetske *figurativnosti*. Samim tim možemo primetiti da veze između umetnosti i propagande nisu tako jednostavno uočljive i da je sistem, vrlo često, involviran u mnoge segmente umetnosti koji na prvi pogled izgledaju revolucionarno. U kasnijem sukobu dva spektakla i razvojem proizvodnje roba, umetnost se *spustila* u svet tržišta promovisući za svoj predmet masovne potrošačke proizvode. To se događa kroz pop-art pravac, koji deluje na drugom polju od apstraktnog ekspresionizma i minimal arta, ali, takođe, uz korišćenje mnogih ideoloških matrica sistema difuznog spektakla. Njegova osnovna, na prvi pogled čitana refleksija, slavljenje je i promovisanje američkog načina života kao i produkata masovne proizvodnje, u svojoj komercijalnoj estetizovanosti.<sup>13</sup> Ovo su neki od načina na koji sistem dominira i kontroliše umetnost, uzimajući njena svojstva u popularizaciji i promovisanju svojih vrednosti, u čijoj osnovi je uvek destrukcija subjekta, kako mentalna tako i fizička.

<sup>13</sup> Mi smatramo da mnogi umetnici koji su svrstani u navedene pravce nisu delovi celokupne ideološke matrice, mada se pokušavaju u njih preko birokratije sistema svrstati. O otporu umetnika da budu svrstani i dovedeni u ideološki kontekst, intuitivno govori i Rothko (Rothko). On kaže da nije umetnik onaj koga interesuje forma i boja, ili neki drugi likovni elementi, kao ni pripadnost ovom ili onom pravcu, već onaj ko iskazuje najdublje emocije. Ideološka matrica difuznog spektakla se upravo bazirala na umetnosti koja se bavi čisto likovnim elementima, ili samo onim što je vidljivo. Suprotno od ideoloških protivnika iz koncentrovanog spektakla, koji su umetnost otvoreno kontekstualizovali u pravcu ideja sistema. Trebalo je stvoriti utisak da je difuzni spektakl nezainteresovan da se meša u umetnost i da daje slobodu u kojoj umetnici mogu da se pozabave čisto likovnim problemima. Ovo nabolje odslikavaju Grinbergove (Greenberg) reči o "istinskoj vrednosti" u modernoj umetnosti. "Thus, painting, his principal concern, should be devoted to exploring relationships between colour, texture, composition, and the flatness of the painted surface. This implied that art should avoid "literariness"; it should not try to send social or political messages." (Prema tome, slikarstvo, prevashodno treba da se interesuje za istraživanje odnosa između boje, teksture, kompozicije i slikarske podloge. Iz ovoga proizlazi da umetnost treba da izbegava "literarnost", kao i socijalne i političke poruke.) Ovo su bile dominantne vrednosti do Vijetnamskog rata, kada su se pojavile struje u konceptualnoj umetnosti i hepeningu koje su odbijale ideal o neutralnosti umetnosti. (Clark T., *Art and Propaganda*, str. 125-126.).

*Umetnost naspram spektakla – teorija paradoksa*

U umetnosti koja ne služi spektaklu ne treba tražiti smisao života (u kontekstu ideologije i kapitala), već kritiku, analizu i pitanja. *Smisao*, od kada je prešao u javnu sferu putem medija, jeste ona kategorija kojom se rukovodi kapital. On ga stvara neprestano, preko masovnih medija, industrijske proizvodnje, sporta, turizma i svakojakog brendiranja, dajući stalno nove iluzije, produkujući *svrhe* i potrebe.<sup>14</sup> Pristup umetnosti koji mi zagovaramo, osim što je kritički, mora biti i negacija takvog smisla. Smisao globalnog društva je upravo *doksa* što onemogućava promene. Jer, ono što se predstavlja kao *vrednost* u svetu samo je utilitarizam, a *gogenovska* pitanja, po kantovskom tragu postavljena, poput onih: ko smo, odakle smo i kuda idemo, dominantne strukture uvek okrenu u pravcu profita bilo koje vrste. Kako piše Iglton: “Iako se simbolička svera odcijepila od javne, s druge strane javna svera je prodrila na njezin teritorij. Seksualnost se počela pakirati kao profitabilna roba na tržištu, a riječ ‘kultura’ uglavnom se odnosila na masovne medije gladne profita.”<sup>15</sup> Umetnost po toj ravni mora biti subverzivna i ironična prema vrednostima globalnog kapitalizma, ali i svih drugih ideoloških hegemonija, kritička prema dominantnim diskursima masovne kulture i politike; ona treba da se kreće od smisla ka paradoksu.

Zašto paradoksu? Sam koren reči “paradoks” (*paradoxos*) znači “protiv očekivanja”.<sup>16</sup> Reč je o mišljenju, ili nekom drugom vidu kreativnog delovanja,

<sup>14</sup> Jedan od glavnih stvaralaca smisla u našem vremenu, osim turizma i popularnih religija, po rečima Teri Igltona (Terry Eagleton), jeste sport. On piše: “Ako se zapitate šta danas daje smisao životu mnogim ljudima, naročito muškarcima, nećete previše pogriješiti odgovorite li “nogomet”... Sport podrazumeva plemensku lojalnost i suparništvo, simboličke rituale, fantastične legende, idole, epske bitke, ljepotu, fizičko ispunjenje, intelektualno zadovoljstvo, vrhunski spektakl i duboki osjećaj pripadnosti... Sport a ne religija danas je opijum za narod.” (Eagleton T., *Smisao života*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb 2008, str. 36–37).

<sup>15</sup> Ibid, 36.

<sup>16</sup> Paradoks (paradoxos – protiv očekivanja) “1. Mišljenje koje se po nečemu kosi sa opšte usvojenim stavovima. 2. Zaključak koji izgleda protivrečan ili apsurdan, mada može biti istinit. Paradoksalan – protivan opštem mišljenju, prividno besmislen, osoben, čudnovat, neočekivan.” (Klajn I., Šipka M., *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Prometej, Novi Sad 2006, str. 887).



koje se kosi sa opšteusvojenim stavovima; ono iznenaduje i, kao takvo, ono je, po našem mišljenju, osnovni preduslov za umetnost. Ako se složimo da je ovakav svet, svet pankapitalizma kakav je danas, privid smisla i da se gradi u cilju manipulacije i stvaranja moći i profita, onda je prvi paradoks ići besmislom protiv smisla. Međutim, dominantna doksa pokušava da obuhvati i privede svom smislu *para-doxu*, ne bi li je na taj način uvela u svoj okvir. Zato umetnost, gledana kao subjekt, mora neprekidno da se izmešta iz svoje pozicije i da na takav način deluje. Ako se nešto što je bilo alternativa inauguriše od sistema kao umetnost, tada takva umetnost mora da menja poziciju, jer kao priznata i vrednovana, uvučena u smisao tržišta, gubi svoju poziciju, prestaje da bude protivna opštem mišljenju.<sup>17</sup> Takva umetnost postaje institucionalna,<sup>18</sup> i samim tim dobija svoj status u okviru društva. Naravno, svi mehanizmi dokse, preko različitih birokratsko-ideoloških mehanizama, pokušavaju da opravdaju novonastalu situaciju. Zadatak *istinskih* teoretičara je da razotkrivaju te institucionalne procese i odbrane i sačuvaju od naleta tržišta onu pravu subverzivnu vrednost takvih umetničkih dela.<sup>19</sup> Jer, što se

<sup>17</sup> Figurativno bismo objasnili ovo na sledeći način: ako imamo situaciju u kojoj se bore dva boksera od kojih je jedan teži i veći (sistem) i drugi lakši, ali brži (umetnost), taj lakši, da bi zadavao udarce i ostao na nogama, mora sve vreme da se kreće, menja pozicije, i udara različitim vrstama udaraca u različite delove tela. Ako bi bio statičan i ponavljao stalno isti udarac, onaj teži i veći protivnik (sistem) bi ga lako savladao.

<sup>18</sup> O institucionalnoj teoriji umetnosti, Miško Šuvaković u *Diskurzivnoj analizi* piše: "Institucionalno formalizovani kontekst ili institucija je društvena tj. intersubjektivna, situacija u kojoj se sprovodi javno sprovođenje protokola prihvatanje nekog 'objekta' za umetničko delo na osnovu *ugovornih pravila* koja određuju tu instituciju i kompetencije zastupnika institucije... Neke institucije u modernom društvu imaju kompetenciju da se odnose na umetost na osnovu predviđenih i ugovorenih protokola. Te institucije su muzeji, galerije, teatri, koncertni holovi, bioskopi, izdavačke kuće itd.... U institucijama se određuje šta umetničko delo jeste, a šta nije, odnosno šta i pod kojim uslovima može postati 'umetničko delo'." (Šuvaković, M., *Diskurzivna...*, str. 448 – 449).

<sup>19</sup> Ako je neko delo od strane sistema i institucija, i pored subverzivnog karaktera, dobilo svoj institucionalni status, to delo nije izglumljeno za slobodnu umetnost. Upravo rad teoretičara vidimo u toj odbrani i reinterpretaciji samih umetničkih dela koje je sistem pokušao da institucionalizuje i nametne im drugačiji kontekst, i to preko činovnika sistema. Odbrana umetnosti i vrednosti slobodnog netržišnog mišljenja, kao i razotkrivanje različitih oblika represije sistema, su neki, po našem mišljenju, od najvažnijih zadataka teoretičara, kao i umetnika, na socijalnom planu.

sistem više demokratizuje, utoliko postaje *sumnjiviji* položaj umetničkog stvaraoca. Mnogi umetnici ne izdrže taj izazov i postaju proizvođači, a zakon tržišta postaje njihov zakon. “U rezultatima tih procesa, kako piše Moravski, na prostoru umetnosti javlja se mnogo drastičnija i dramatičnija formulacija od one, kojom se 30-ih godina XIX veka služila boemija i predstavnici l’ art pour l’art. Naime, govori se o izlišnosti umetnika.”<sup>20</sup> S druge strane, onaj ko nije na tržištu, zatvoren je u svoj privatni svet, a samim tim, po logici kapitala i njegovom viđenju “smisla i svrhe”, takav umetnik i takva umetnost su beskorisni. Ona zaista i izgleda beskorisno, ako se njena vrednost gradi kroz profit i komunikaciju koju ostvaruje. U toj trci umetnost će uvek izgubiti bitku sa masovnim medijima i industrijskom proizvodnjom. Neke umetnosti mogu da koriste i takve medije preko kojih vrše subverziju, i to u samom tržištu (film, muzika), dok druge, poput slikarstva, koje nema toliku moć, danas imaju važnu ulogu u očuvanju “smisla” koji je suprotan logici spektakla. Slikarstvo je u tom košmaru reprodukovane slike i informacije u mogućnosti da kroz selektovanje, kombinovanje, montiranje i ručno *izvođenje*, povrati auratičnost i referencijalnost čoveka kao subjekta koji promišlja, u odnosu na mnoštvo informacija koje ga okružuju, i da kroz povratak onog jedinstvenog i neponovljivog, koje se može postići samo kroz ignorisanje virtuelizacije i serijske proizvodnje, izgradi delo sa kritičkom svrhom. Čak je sama kritika i subverzija, zašto ne reći i destrukcija u odnosu na celokupnu spektakularizaciju, razlog da takvo delo postane trajno i ono što poseduje svoj identitet, daleko postojanije od spektakularnih matrica i estetizovanih informacija koje proždiru jedna drugu, stvarajući svet nestalnosti i simulacije. Trajnost je značajni vid subverzije i destrukcije u odnosu na društvo u kome treba proizvoditi i trošiti do izbezumljenja. Delo je značajno jer zbog svoje dugotrajnosti ostaje svedočanstvo o vremenu, dok informacija, zbog mnoštva i preplitanja, a samim tim i odsustva iole stabilnije kontekstualizacije, poništava kvalitet kao referenca o sebi za budućnost. Otuda kroz umetnost koja sažima informacije gradeći kritičku sliku prema spektaklu, ostaje jedini izvor slobode i kritičke misli

---

<sup>20</sup> Moravski S., *Sumrak estetike*, Novi glas, Banjaluka 1990, str. 42.

koja nadilazi sistem,<sup>21</sup> stvoren na virtuelnom i lažnom podmetu.<sup>22</sup>

Slikarstvo bazirano na navedenim odlikama umetnosti je hibrid visoke tehnologije i čoveka, ali ne u pravcu kiborgizacije i nestanka u mašinama i informacijama, već u pravcu apela za povratak (ili možda nastanak) svesti i *zdravog razuma*, uzdrmanog smislom i *zdravim razumom* sistema. Dakle, to je put od gubitka aure u kontekstu shvatanja Benjamina do re-auratizacije – istina ne na stabilnom referentu, ali u punoj kritičkoj snazi slobodne misli i dela.<sup>23</sup>

Drugi nivo umetnosti kao paradoksa je ostvarenje iste u odnosu na *proverena* dela nacionalnih i globalnih kulturnih baština. Kulturni identitet obično se gradi na *proverenim* vrednostima. Dakle, na delima koja su prošla sud istorije i koja kao takva utiču *pozitivno* na stvaranje identiteta. I evo smisla! Sve teče pravolinijski, uhodanim stopama sistema. U velikim

<sup>21</sup> Zar nije dovoljno da potvrdi našu tezu to što kvazisavremeni umetnici danas žive i stvaraju svoje radove uglavnom na osnovu projekata upućenih institucijama, koje kao eksponent sistema, odobravaju sredstva za te umetnike. Projekti su uglavnom vezani za nematerijalna dela (video radovi, tehnološke instalacije, hepeninzi, digitalna umetnost i sl), jer prate zahteve tehnološke industrije (umetnici kao promoteri nove tehnologije) i virtuelizacije kapitala. Ako je ekonomski sistem baziran na lažnoj podlozi (od 1971. dolar ne prati zlato kao materijalnu podlogu), ako vrednost brenda nadmašuje mnogostruko materijalnu vrednost proizvoda, onda i umetnost koja je u službi takvog sistema mora biti nematerijalna, visokotehnološka i virtuelna.

<sup>22</sup> Ovo najbolje ilustruju slike Džona Salta (Salt), koje prikazuju ostavljene otpatke i pejzaže unakažene industrijskim otpadom, a drama tih slika se pojačava odsustvom ljudi. Ili, nešto drugačiji angažman Lihtenštajna (Lichtenstein), koji u svojim delima odslikava banalnost i besmisao, želje i potrebe društva spektakla, najčešće prikazane kroz prozore u kojima je tekst koji aludira kontekst.

<sup>23</sup> U svetu najznačajniji umetnici, po našem mišljenju, u čijim radovima se pronalazi ova tendencija su, pre svih, pop umetnici poput Roja Lihtenštajna (Lichtenstein), Mela Ramosa (Ramos) Džoe Tilsona (Joea Tilson), Eroa (Erro), Džejmsa Rozenkvista (James Rosenquist) i hiperrealisti Čak Klous (Close), Ralf Goings (Goings), Don Edi (Don Eddy), Džon Salt (Jon Salt) kao i vajari poput Dajna Hansona (Dine Hansona), Braće Čepmen (Jake i Dhinosa Chapmen), kao i neofeminističke umetnice poput Sindi Šerman (Sherman) i Barbare Kruger (Kruger). Kod nas u slikarstvu i skulpturi najviše traga u ovoj kritičkoj, *horizontalnoj* umetnosti, ostavila je asocijacija *Art of Reality*: Srđan Đile Marković (Markovich), Zlatko Glamočak (Glamočack), Nikola Kolja Božović (Bozovic), Vladimir Markoski (Marcosci), Milosav Miki Pješčić (Pjeshcich), Vladislav Šćepanović (Šćepanovich) i dr.

muzičkim, kao i etabliranim savremenim delima, *dovoljeno* je umetničko uživanje estetsko i pedagoško. Slično je i u slikarstvu, ali i u nekim drugim umetnostima.<sup>24</sup> To je širi pogled, sa većom distancom, koji gradi labaviji, rekli bismo idealizovani identitet, dok se u užem smislu stvarni identitet gradi kroz vrednosti što su manje u svrsi te široke opne istorijskog kapitalizma, već u savremenom ubrzanom sistemu virtuelnog kapitalizma. Dok su za prvi aspekt globalne kulture, klasična muzika i likovne umetnosti reper umetnosti, u bližem epicentričnom delu globalnog tržišta danas, tradicionalna umetnost je istisnuta, jer ne anestetizira dovoljno i ne donosi očekivani prihod. Takva umetnost je materijalizovana tradicijom i delom, što virtuelnom spektaklu ne ide u prilog. Zato je jedna od mogućih pozicija kritičkog delovanja i povratak na neke tradicionalne metode i postupke, ali kritički angažovane u odnosu na vreme u kome nastaju, ili se pak, s druge strane, koristiti najnovijim tehnološkim dostignućima, ako u takvom mediju postoji snage za kritiku. Strategija za takvo delovanje je *propagandom protiv propagande*.

Najznačajniji umetnici koji su koristili taktiku *propagandom protiv propagande* su Dženi Holcer (Jeny Holzer) i Barbara Kruger (Barbara Kruger). Barbara u svom radu koristi jezik masovnih medija, koji snažno utiče na društvena dešavanja, poput – štampe,

<sup>24</sup> Kao što smo već pisali, u svetu tehnološke dominacije i virtuelnih finansija i vrednosti stvorilo se polje za još jedan paradoks – umetnost treba da se postavi na tradicionalan teren, jer je ona kao auratični artefakt kontrapunkt sistemu. Zato danas tako istinito zvuči, inače u drugim okolnostima, možda, isprazna fraza Stakista (Stuckism), koji kaže: “Umetnik je samo onaj koji slika.” (www.stuckism.org) Dakle, radi se o stalnom pomeranju i izmeni pozicije koju umetnost treba da ima u odnosu na društvo, da bi očuvala stanje paradoksa, slobodne misli, ali i slobodnih emocija. U lokalnim okvirima, u Srbiji nakon demokratskih promena 2000. godine, kulturni identitet se gradi na nečemu što se naziva evropska vrednost (problematičan termin, podesnije je reći na globalističkim vrednostima). Umetnost, kao i kultura, treba da se razvija po globalističkim tendencijama. Muzika treba da bude visoko tehnološka, a umetnost nematerijalna, bez produkta u tradicionalnom smislu. Iz našeg ugla, jedina kritika na tom polju i umetničko delovanje javlja se kod predstavnika takozvanog *dark folka* (Sinan Sakić, Kemal Malovčić, Minele i dr.) i njihovih orijentalnih melodija, tekstova o bedi i siromaštvu, ili kod navedene Minele, besmislenih tekstova. Takođe, i kroz slikarstvo umetničke asocijacije *Art of Reality*, koja preko tradicionalnog medija i tradicionalnom tehnikom pravi kritički osvrt na savremene globalne fenomene.

televizije, filma, da bi stvarala sopstvene slike i poruke okrenute protiv stereotipa koje proizvode masovni mediji.<sup>25</sup> Dženi Holzer angažovane poruke emituje na uočljivim javnim mestima kao što su aerodromi, zidovi na šoping centrima i sl, ali i na majicama, kesama za kupovinu, kao i umetničkim galerijama. Poruke su upućene današnjem svetu advertajzinga i konzumerizma. Ona ispisuje poruke koje prosleđuje do publike putem istih medija za oglašavanje, kojim se promovišu vrednosti spektakla (elektronski bilbordi, kajroni na televiziji, aerodromima i poslovnim zgradama...)<sup>26</sup> Ispisujući poruke o pitanjima slobode, sistemu vrednosti, o ženskom pitanju, problemu medijske manipulacije, Jeni Holzer i Barbara Kruger, predstavljaju dobar primer kako umetnost može da se realizuje i ima svrhu, koristeći formu spektakla, a delujući preko subverzivnog sadržaja.

### *Zaključak*

U našem radu jasno smo razdvojili “umetnost” koja je u službi sveopšte estetizacije spektakla i umetnost koja je mesto slobodne ekspresije i kritike spram dokse. Videli smo da destrukcija u umetnosti, paradoksalno, može biti konstruktivna, za razliku od destrukcije u medijima, politici i celokupnom svetu tržišta. Reklo bi se da je razaranje, često sumnjivih vrednosti sistema, kroz umetnost, značajno ispoljavanje kreativnog čina same umetnosti. Jedno od važnih delovanja umetnosti u savremenom svetu je, dakle, kroz destrukciju, kritiku i subverziju, a nikako preko zastupništva i podaništva dominantnom sistemu. U takvom odnosu snaga, umetnost koja podstiče i stvara estetski ideal društva pretvara se u svoju negaciju i postaje neka vrsta solipsizma.

Ako umetnost ne sadrži navedene osobine, onda ne možemo ni u kom slučaju da govorimo o nadmoćnosti umetnosti nad društvom, što mi zdušno propagiramo, već o zavisnosti umetnosti od društva, odnosno, u slučaju da umetnost ne sadrži kritičko-destruktivni karakter, već da stvara estetsku dimenziju –

<sup>25</sup> Kruger B., [http://broadartfoundation.org/artist\\_43.html](http://broadartfoundation.org/artist_43.html), 23. 03. 2009.

<sup>26</sup> Art: 21, Holzer J., <http://www.pbs.org/art21/artists/holzer/clip1.html>, 23. 03. 2009.

ideologije spektakla.<sup>27</sup> Moglo bi se reći da se upravo preko takve masovne umetnosti, medija i njenih derivata (*umetnost* u funkciji tržišta), i formiraju dominantne estetske kategorije usmerene ka profitu.

Ono što je važno za naše viđenje subverzivnog delovanja umetnosti kroz teoriju paradoksa, jeste reakcija same umetnosti na dominantne ideološke tokove društva u kome se umetnost razvija. U vremenu koncentrovanog i difuznog spektakla, kao što smo već rekli, umetnost je imala, nekad više, nekad manje, jasna ideološka dejstva i pratila je dominantne hladnoratovske podele. Dok je u difuznom spektaklu ona do šesdesetih godina XX veka bila elitistička, u prvo vreme nošena idejom apstraktnog ekspresionizma, sa razvojem robne proizvodnje i masovne kulture ona se *spustila* u samo tržište, radeći sa artefaktima tehnološki izmenjenog sveta, na koji je Zapad bio tako ponosan. S druge strane, umetnost u koncentrovanom spektaklu zadržala je svoje postulate otvorene idealizacije poretka kome se teži, oslanjajući se na figurativnost u slikarstvu ili u masovnim manifestacijama koje su promovisale sistem.<sup>28</sup> Tek u doba integracije dva spektakla, umetnost kao takva gubi potrebu da bude legitimacija elitizma (ova činjenica se prikriva) i postaje teren kojim vlada ideologija tržišta. U takvim okolnostima potpune dominacije spektakla, vidimo trenutak kada umetnost i život više nisu odvojeni, već se nalaze na istoj strani odbrane gole egzistencije i smisla, sve više ugroženog od strane tržišta. U okolnostima ideoloških slavljenja i sukoba XX veka, jedino moguće delovanje umetnosti je kroz kritiku i destrukciju dominantnih vrednosti. Sistem je uvek pokušavao da umetnost tumači na način koji nije u opoziciji sa njim, podvodeći umetnost i sublimirajući njen destruktivni element u korist slavljenja sistema. Ono umetničko je suštinski destruktivno prema normama, pravilima i ideologiji sistema, a ono što taj sistem podržava i koristi se njegovim vrednostima

<sup>27</sup> Takva umetnost deluje kao amortizer, ublažavajući šok koji izazivaju nagle promene civilizacije (Mak Luan), i ona aktivno učestvuje, kroz komercijalne vidove, u konstituisanju sistema. Pitanje je da li uopšte takav vid delovanja može biti umetnički.

<sup>28</sup> I u Istočnom i u Zapadnom bloku postojale su disidentske aktivnosti mnogih umetnika, naročito od kada je počeo rat u Vijetnamu na Zapadu, i posle Staljinove smrti na Istoku, ali mi ovde govorimo, pre svega, o glavnom toku *državne umetnosti*.

u svrhu promocije sistema, a često se predstavlja kao umetnost, to zapravo i nije, već je samo promoter sveopšte spektakularizacije.

#### BIBLIOGRAFIJA

- Anders G., *Svet kao fantom i matrica*, Prometej, Novi Sad 1996.
- Benjamin V., Umjetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije, u: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974.
- Clark T., *Art and Propaganda*, The Everyman Art Library, London 1997.
- Debor G., *Društvo spektakla*, Beograd 2004.
- Eagleton T., *Smisao života*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb 2008.
- From E., *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Naprijed, Zagreb 1975.
- Moravski S., *Sumrak estetike*, Novi glas, Banjaluka 1990.
- Negri A., *Hard Majkl, Imperija*, IGAM, Beograd 2005.
- Šuvaković M., *Diskurzivna analiza*, Univerzitet umetnosti u Beogradu 2006.
- Volin Š., *Politika i vizija*, Filip Višnjić, Službeni glasnik, Beograd 2007.

Vladislav Šćepanović

#### ART VS. ART: PROBLEMS OF USE AND ABUSE OF ART IN THE WORLD OF SPECTACLE

##### Summary

The paper deals with the issue of use and abuse of art in the society of spectacle. If accepted that we are living in the world of simulation, surrounded by the "terror" of media images which, for their turn, define social relations, inevitably arouses the question of art and its place in such a society. On the one hand, the dominant system uses creativity of artists-technicians who by cutting, propaganda and other forms of design (industrial, graphic, web, etc.) promote dominant values and enforce hegemony; on the other hand, the art, as we understand it, should firmly stand against the doxa and by critique, irony, subversion and paradox be a space of free expression of citizens and society.

**Key words:** *Art, spectacle, manipulation, propaganda, paradox, aura, paintings*