

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

Fakultet primenjenih umetnosti

Doktorske umetničke studije

Studijski program: Primenjene umetnosi i dizajn



Doktorski umetnički projekat:

**Percepcija umetničkog dela kod klasno različitog posmatrača:  
interaktivna izložba slika i prostornih instalacija**

Autor:

**Milica Vučković**

Mentor:

**Daniela Fulgosi**, redovni profesor FPU, Beograd

Beograd, 2021.

## **SADRŽAJ:**

Apstrakt / 4

Abstract / 5

1. Uvod / 6

2. Diskurs umetnosti / 6

2.1. Estetika / 7

3. Istorijski deo / 8

3.1. O lepom u Antici / 8

3.2. O lepom u srednjem veku / 13

4. O prosuđivanju dela likovne umetnosti – od upotrebnog do idejnog i estetskog / 17

5. Umetnost i klasno društvo / 19

5.1. Kulturna hegemonija / 19

5.2. Stepen obrazovanosti / 21

5.3. Rat za pozicije i pozicija umetnika / 22

5.4. Umetnost i kapitalizam / 23

5.5. Kulturna industrija / 23

5.6. Neformalno obrazovanje / 26

6. Sukob visoke i masovne umetnosti / 28

7. Autorski rad / 30

7.1. Metode primenjene u radu / 31

8. „Kada kažeš umetnost, na šta tačno misliš“: „Doručak“, „Ručak“ i „Večera“ / 31

8.1. „Doručak“ / 32

8.2. „Ručak“ / 37

8.3. „Večera“ / 45

8.4. Izložbeni katalog /	49
8.5. Anketa /	54
8.6. Rezultati ankete /	56
9. Naučno-istraživački doprinos /	60
10. Foto-dokumentacija sa izložbe /	62
11. Zaključak /	96
Biografija /	97
Zahvalnica /	99
Literatura /	100

## Apstrakt

Doktorsko umetnički projekat „Percepcija umetničkog dela kod klasno različitog posmatrača: interaktivna izložba slika i prostornih instalacija“ pokušava da sublimira, analizira a zatim i razloži pojam, predstavu pa samim tim i poziciju i ulogu umetnosti, umetnika i umetničkog dela u savremenom društvu. Predmet ovog projekta jeste da istraži i analizira odnos percepcije umetničkog dela različitih medija kod posmatrača uzimajući u obzir njegovu obrazovnu pa tako i klasnu pozadinu, ali istovremeno i preispitujući samu poziciju umetničkog dela u okviru institucionalne umetnosti u zavisnosti od medija u kojem se ono izvodi. Na teoretskom planu ovaj projekat se bavi analizom i genezom poimanja umetnosti kroz različite epohe, kako bismo ustanovili na koje kolektivno znanje se nadovezujemo i pod kojim okolnostima i kojim alatima zapravo percipiramo umetničko delo danas. Kroz praktični deo projekta, koji je podeljen u tri segmenta, preispituju se i pojedinačno razrađuju tri različita vizuelna medija, predstavljajući istu kompoziciju u drugačijim izvedbama – digitalnoj, tradicionalnoj i savremenoj. Ispitujući, tako, značaj klasičnog slikarstva u današnje vreme digitalne i konceptualne umetnosti, prostor koje ono danas zauzima i sa kojim i kakvim posmatračem ono komunicira, ali i analizirajući šta je ono što štafelajno tradicionalno slikarstvo čini na izvestan način prevaziđenim u određenim okvirima i nivoima institucionalne umetnosti. Isto tako, ovaj projekat ima za ideju da pronade mesto štafelajnom slikarstvu među današnjom hiperprodukcijom digitalne i konceptualne umetnosti, osavremenjavajući njegov likovni jezik, ali i dalje ne izlazeći iz okvira tradicionalnog slikarstva i njegove forme, takođe preispitivajući koji tip posmatrača sa takvim delom ostvaruje komunikaciju. Na kraju, kroz interaktivni performans i instalaciju u prostoru po uzoru na kompoziciju sa navedenih slika, ovaj projekat predočava genezu umetničkog dela od slike do instalacije. Kroz anketu sprovedenu tokom trajanja projekta, ovaj rad obuhvata analizu i klasifikaciju dobijenih rezultata u pravcu ukazivanja na pretpostavljenu tezu o različitosti u percepciji umetničkog dela u zavisnosti od klasne određenosti posmatrača imajući u vidu kluturnu hegemoniju koja tu percepciju formira.

**Ključne reči:** umetničko delo, tradicionalno slikarstvo, moderno slikarstvo, konceptualna umetnost, instalacija, percepcija, kulturna hegemonija

## **Absattract:**

Doctoral art project “Perception of art by observers across classes: interactive exhibit of paintings and spatial installations” attempts to sublime, analyze and ultimately decompose the idea of artistic presentation, thereby analyzing positional relationships between the perceived role of the artwork, artist and art itself within contemporary society. Specifically, this project is an investigative analysis of the interplay between the perception of the artworks in changing media by different (and also changing) observers, focusing on the contrast between varying educational/class backgrounds of the observers and the critical gravitas of the institutional tradition for a given medium. Theoretically, the project analyzes the genesis of forming an impression about art through different historical epochs, so that we can determine which collective knowledge, traditional context as well as, today, tools a modern observer draws upon to perceive a work of art. Through the practical portion of the project, which is divided in three segments, we reexamine and individually disassemble three different media of paintings, presenting the same composition in alternate forms – digital, traditional, and contemporary. Thus, the project examines the meaning of a gallery painting in a contemporary time where digital and conceptual art reign supreme, the space it occupies, and the observer it engages, all so that we can investigate whether it is an exhausted medium both within the institutional critical discourse and for the public en masse. At the same time, the idea behind this project is to carve out a niche for gallery art among the hyper proliferation of digital and conceptual art, by finding ways to modernize its artistic expression, without sacrificing the classical tradition and its forms while examining the type of observer who chooses to continue to engage with this specific medium, despite the prevalent trends. Finally, through an interactive performance and an installation guided by the composition of the aforementioned paintings, this project adduces genesis of an artwork from a painting to an installation. Through a survey conducted over the duration of the project, this dissertation incorporates analysis and classification of the questions put forth by the thesis that there are differences in perception of the artwork and its quality which depend on the social class of the observer, having in mind the historical and cultural hegemony that helps to shape that perception.

**Keywords:** artwork, traditional painting, modern painting, conceptual art, installation, perception, cultural hegemony

## 1.Uvod

U ovom radu pokušaćemo da objedinimo dosadašnja saznanja o umetnosti i da, sa jedne strane, razumemo percepciju umetničkog dela u teorijskom okviru i kontekstu savremenog doba, ali tako i njegovu proizvodnju. Sa druge strane, u praktičnom delu rada, ideja nam je da kroz istu kompoziciju prikazanu u različitim medijima, razumemo aktuelnost tih medija i na kakvu percepciju one nailaze danas kod različitih posmatrača, pre svega, različitog stepenja obrazovanja i klasne pripadnosti. Na taj način, pokušaćemo da razjasnimo razlog razilaženja visoke, institucionalne umetnosti i masovne umetnosti, kao i njene publike, i pokušati da pronademo neki oblik umetničke proizvodnje koji bi bio podoban da komunicira sa istom tom, različitom publikom. U likovnom smislu, ideja ovog projekta jeste da, između ostalog, pronade i likovni jezik koji bi danas garantovao savremenost likovnog dela, naročito tradicionalnog štafelajnog slikarstva, u doba kada se ono čini sasvim prevaziđeno.

## 2. Diskurs umetnosti

Svet se ne da videti ili čuti kakav jeste, pošto takav svet kao da ne postoji. Svet je uvek svet posredovanja, zamena, preuzimanja, umetanja, maskiranja i svakako, identifikovanja vizuelnih, akustičnih ili verbalnih slika.<sup>1</sup> Upravo na tom tragu, u ovom radu, pokušavamo da preispitamo šta je ono što čini današnji svet – svetom kakav on jeste, ko su „proizvođači“, ko posrednici a ko pasivni recipijenti tih slika, i koji faktori oblikuju sliku sveta današnjice. Ako shvatamo svet slikom, u ovom radu ćemo se onda, pre svega, baviti oblicima kakve ta slika zauzima, odnosno, ako je odraz današnjeg sveta uopšte to što je svet postao slikom, tačnije, „nije slika svijeta od nekoć srednjovjekovne postala novovijekovnom, već to da je svet uopće postao slikom označuje bit novoga vijeka“<sup>2</sup>, onda ćemo pokušati da razumemo šta je toj i takvoj slici sveta prethodilo. Na tom tragu ćemo, ako govorimo o umetnosti, umetnost takođe pokušati da razumemo u kontekstu diskursa o umetnosti. Diskurs umetnosti, zato, ne identifikujemo kao verbalni karakter umetničkog dela ili umetničke prakse, već podrazumevamo da je diskurs umetnosti određen strukturalnom pozicijom umetničkog dela, umetnika, umetničke prakse, publike i tumača, interpretatora umetnosti koji je interpretira u izvesnom polju znanja o umetnosti koje ga

---

<sup>1</sup> Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

<sup>2</sup> Heidegger, M. (1969) *Doba slike svijeta*, Zagreb: Razlog, str. 20.

okružuje i usmerava.<sup>3</sup> Umetnost, zato, nećemo razumeti kao neko polje slobode, polje slobodnog delanja i slobodne interpretacije sveta, već ćemo slobodu umetnosti razumeti kao „događaj“ kojim društvena moć obećava i tako formira teritoriju prividne slobode, sprovodeći tako kulturalnu hegemoniju nad našom percepcijom slike sveta. Umetnost danas, za razliku od antičke, srednjevekovne, mimetičke umetnosti, doživljavamo kao nešto sasvim veštačko, nešto što nije deo prirode i čega nema u prirodi bez prozvodnog rada umetnika i umetničke produkcije<sup>4</sup>, te ćemo se, upravo iz tog razloga, kasnije u ovom istraživanju baviti uslovima i okvirima takve proizvodnje, shvatajući umetnost pa tako i kulturu uopšte u kontekstu ljudskog materijalnog rada, ideoloških i političkih okvira tog rada.

Naše mišljenje u ovom radu pokušaćemo da formiramo utemeljujući ga na opštim pojmovima i saznanju o umetnosti, bez gravitiranja ka bilo kakvim pristrasnostima, već ga usmeriti kao izvesnoj ili neizvesnoj obradi informacija u pravcu sticanja određenog uverenja. I pored toga, narativ kojim ćemo se u ovom radu služiti ćemo, naravno, upotrebiti kao alat kojim ćemo, uzevši u obzir sve činjenice, oblikovati, odnosno, reinterpretirati te činjenice u pravcu proizvodnje jednog oblika mišljenja kojim želimo da proizvedemo određeni učinak, iako se, u nekom smislu, celokupna ljudska kultura sastoji upravo iz kolebanja između učinka priče i nepoverenja u nju.<sup>5</sup> Tako, pozicija iz koje ovaj tekst nastaje, ne podrazumeva poziciju pojedinca koji proizvodi sam diskurs, već poziciju autora koji grupiše određene diskurse<sup>6</sup> u pravcu dokazivanja pretpostavljene teze.

## 2.1. Estetika

Pojam estetika će u ovom radu biti važan za uviđanje i konstruisanje određenih obrazaca u umetničkoj proizvodnji, ali moramo s početka razumeti da sam taj pojam ne možemo shvatiti jedinstveno, uopšteno i konzistentno, ne možemo ga podrazumevati kao pojam koji ima univerzalno značenje. Estetika, kao filozofska disciplina, podrazumeva mnoštvo filozofsko-teorijskih pokušaja uspostavljanja sistematskih i fragmentarnih diskursa unutar filozofskih učenja.<sup>7</sup> Da bismo uopšte razmatrali o umetnosti u pojmovima estetike, moramo da uzmemo u obzir okvire nastajanja i svrhe umetnosti pre nego što uvedemo sam pojam – estetika.

---

<sup>3</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.17

<sup>4</sup> Ibid. str.18.

<sup>5</sup> Čačanović, Nadežda (2004) *Parvulla Aesthetica*, Zagreb: Antibarbarus, str.5

<sup>6</sup> Foucault, Michel (1994) *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 123

<sup>7</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.69

### 3. Istorijski deo

#### 3.1. O lepom u Antici

U pokušaju da što šire sagledamo genezu umetnosti i umetničkog dela kako u njegovoj formi tako i u pojmovnom shvatanju same umetnosti, moramo da razumemo šta je umetnost pre nego što je „postala umetnošću“. Pa tako, uvešćemo i pojam „lepo“, kao ključni pojam za formiranje prvobitnog umetničkog izražavanja i konstruisanje prostora koji će zauzeti misao o umetnosti. Promišljena, sistematizovana rasprava o pojmovima lepog i umetnosti počinju, zapravo, tek sa Platonom.<sup>8</sup> Ipak, i sam Platon se nadovezuje na pojedinačne misli Hesioda, Homera, Simonida, Pindara, tragičara i narodnih pesnika toga doba u čijim se delima javljaju termini kao što su „lepo“ i „umetnost“ u mimetičkom smislu, ali se ti pojmovi u njihovim delima ne javljaju kao plod svesnog promišljanja samih tih pojmova, već se javljaju podsvesno, u neposrednom prepričavanju i prikazivanju. Govoreći u terminima pretplatonskog doba, moramo, takođe, imati u vidu da se pojam „lepog“ najčešće preklapao sa pojmom „dobrog“. U spisima Hesioda očit je da pojam „dobar“ nema nikakvo moralno značenje kao u današnjem, savremenom jeziku, već je pojam „dobar“ bio označitelj za ono što je korisno, svrsishodno, dobar ili loš dan za sađenje ili dobro ili loše oruđe. Tek kasnije pojam dobrog stiče danas podrazumevano moralno značenje u odnosu na neki ljudski duhovni i etički kvalitet. Isto tako i pojam „lepog“, iako se odnosio isključivo na čulnu funkciju, dakle na ono što možemo čulima spoznati, takođe je podrazumevao i svrsishodnost. Naime, ne može nešto biti lepo ako ne služi svojoj svrsi, jer se svaka stvar određuje prema svojoj nameni, time njene osobine postaju očigledne i prikazuju se u našem oku kao lepe.<sup>9</sup> Ipak, i tada se naslućuje da pojam lepog nadilazi sebe samog, izlazi iz granica čulnog i prelazi u apstraktnu kategoriju unutarnjeg, duhovnog shvatanja sveta. Platon je bio taj koji je prvi sistematski utvrdio te termine i napravio razliku između lepog i dobrog, ali činjenicu da se i sam nadovezivao na već nekakve naznake takvog razmišljanja uviđamo u rečima koje izriče Safo, jer za njega je „lep samo onaj ko je za oči takav“, ali onaj koji je

---

<sup>8</sup> Grasi, Ernesto (1974) *Teorija o lepom u antici*, Beograd: Srpska književna zadruga, str.44

<sup>9</sup> Grasi, Ernesto (1974) *Teorija o lepom u antici*, Beograd: Srpska književna zadruga, str.45



dobar, on „stvora lepotu“.<sup>10</sup> Kod Homera srećemo pojam lepog, u ontološkom smislu, u petom pevanju „Odiseje“<sup>11</sup>:

*A kad je dospao do dalekog ostrva, izađe on iz sinjega mora i kopnom hodaše, dok ne dođe do velike pećina i kojoj je živela lepokosa nimfa. Zateče je unutra; velika vatra plamtela je na ognjištu, i po ostrvu se nadaleko širio miris cepkoga kedra i tuje, koji su tu goreli. A ona je unutra, lepim glasom pevajući, uz razboj koračala i zlatnim čunkom tkala. Oko pećine rasla je bujna šuma: jova topola i miomirisni kiparis. Tu su se gnezdile ptice što krila šire: sove, jastrebovi i vrane dugog jezika, morske vrane, koje misle smao kako da uhvate ribu. I jedna loza vila se oko prostrane pećine, puna mladalačke snage, otežala od grožđa; izvori su davali bistru vodu, njih četiri na boju, jedan do drugoga, i tekli jedan tamo drugi vamo. A unakolo su bujno rasle meke livade ljubičica i bršljana.“*

Ono što možemo da uočimo u ovim Homerovim stihovima je to da je priroda po sebi lepa, na onom mestu gde se pokazuje u punoj svojoj snazi i svrsi, pa su tako livade bujne, polja mirisna, izvori puni bistre vode a ptice raširenih krila u svojoj najlepšoj predstavi. Primećujemo, zatim, da pored svih tih epiteta, jedino mesto o kojem govorimo o lepom je ono kada Homer opisuje pevanje nimfe, koja se svojim lepim glasom pokorava ostatku prirode. U tom kontekstu, lepo može da bude samo ono koje se uklapa u već prisutno savršenstvo sveta, u savršenstvo božanskog bivstvovanja. Isto tako, kod Homera srećemo motiv lepog onda kada Penelopa ne prepoznađe Odiseja kada se pred njom pojavi u drojnjcima, u neuglednoj, ne-lepoj prosjačkoj odeći. Na ovom mestu ne govorimo o lepoti odeće kao o nekom pretpostavljenom ukusu, već o onoj lepoti koja označava uzvišen život kakav nemaju prosjaci, lepoj odeći koja nedvosmisleno ukazuje na lišenost života od egzistencijalnih briga, život blizak bogovima. Lep život među lepim stvarima, to je uređen, bogovima blizak život.<sup>12</sup> Koliko već na ovom mestu, možemo da naslutimo ulogu lepog kao onog koje razdvaja važno od manje važnog, dostupno od nedostupnog, prosjačko od bogovskog, gde lepota za običnog čoveka predstavlja punije i vitalnije postojanje, veću mogućnost da čovek ostvari sebe i svoje težnje. Ako govorimo, ponovo, o umetnosti toga doba u platonovskim terminima, ne smemo izostaviti ulogu ritma, harmonije i brojeva. Platon je ritam nazivao „poetkom kretanja“<sup>13</sup>, pa su tako brojevi bili oni koji svojim izrazom usklađuju tonove u muziku, boje u sliku, proporcije u skulpturu a pokrete u ples. Shvatanje da je sve broj nasleđeno je iz mitskog doba, i dovelo je do pitagorejske teorije o brojno određenoj simetriji, pa tako u petom veku pre nove ere kod čoveka počinje da se razvija čak i otklon i antipatija prema svemu što nije simetrično, prema onome što se ne da brojevima izmeriti.<sup>14</sup> Pojam lepog, tako, poprima oblik onoga što je uređeno, harmonično, ono koje

<sup>10</sup> Ibid. str.46

<sup>11</sup> Homer, *Odiseja*, preveo Đurić, N. Miloš (1972), Novi Sad: Matica Srpska

<sup>12</sup> Grasi, Ernesto (1974) *Teorija o lepom u antici*, Beograd: Srpska književna zadruga, str.51

<sup>13</sup> Ibid. str.55

<sup>14</sup> Ibid. str.56

zavisi od geometrije. Lepo je, dakle, bilo samo ono koje se nalazi u prirodi, ali ako govorimo o tvorevini čoveka, lepo je moglo biti samo ono koje služi svojoj nameni, odnosno, lepo ne u odnosu na prirodu, već u odnosu na njegovu namenu. Pojam kalokagatije koji srećemo kod Ksenofonta<sup>15</sup>, dovodi u pitanje usaglašavanje lepog i dobrog. Da li je sve što je lepo ujedno i dobro, i da li je, nužno, sve što je dobro samim tim i lepo. Odgovor na to pitanje on daje u sledećim rečima – „tražio sam pre svega lepe ljude i pokušao da utvrdim da li dobro ide zajedno sa lepim. Na žalost, ne beše tako, jer sam uviđao da neki telesno lepi ljudi imaju sasvim bedne duše.“ Lepo je, ipak, bilo ono uzvišeno, ono čemu čovek može samo da se približi kroz svoja dela. U tom smislu, ljudska dela, pa samim tim i umetnost toga doba, shvatana je kao način da čovek prikaže višu prirodu na njemu čulno dostupan način. Tim putem dolazimo do pojma bitnog za antičko doba ako govorimo o umetnosti, a to je, upravo, pojam mimeze. Umetnost se, dakle, nije smatrala nečime što je lepo po sebi, već nešto što „oponaša“, nama približava ono što je lepo. Tu gde govorimo o oponašanju, govorimo zapravo o mimezi, o mimetičkoj umetnosti. Tako i Platon govori o tome kako je svaka tvorevina, bilo slikarsko ili književno delo, ostaje nema dok je neki tumač „ne navede da progovori“, na tom mestu, možemo smatrati da Platon upravo govori o percepciji umetničkog dela, o posredovanju između dela i percepcije posmatrača, o poziciji „tumača“. Slikarstvo je zato u to doba jedino moglo da oponaša ono već viđeno, ono što u prirodi već postoji, udubljenja i ispupčenja, svetlost i tamu, tvrdoću i mekoću. Slikarstvo je dakle mimeza koja podražava vidljivu ili duhovnu lepotu. Da bismo približili pojmove i razlike duhovne i vidljive lepote, citiraćemo sledeći odlomak:

*„Osim toga, kad želite da prikazete lepe likove, budući da nije lako naći čoveka na kome je sve bez mane, vi tada od mnogo ljudi uzimate crte koje su na svakom najlepše i spajate ih, čime postižete da tela izgledaju savršena. – Da, tako mi činimo. A zašto, nastavi Sokrat, ne podražavate i duhovne osobine, ono što je najubedljivije, najprijetnije, najljupkije, najrazmovrsnije i najpoželjnije? Ili se to uopšte ne može podražavati? – Kako bi se moglo, dragi moj Sokrate, podražavati nešto što nema ni srazmere, ni boje, ni bilo čega od onoga o čemu si upravo govorio, niti je uopšte vidljivo? – Na to Sokrat upita: Ne događa li se da čovek nekoga pogleda prijateljski ili neprijateljski? – Događa se. Ne može li se to pokazati slikanjem očiju? – Svakako da može. Smatraš li da ima isti izraz lica onaj koji saoseća sa srećom ili nesrećom prijatelja i onaj koji to ne čini? – Ne, tako mi Zeusa... To znači da se uzvišenost i plemenitost, niskost ili prostota, razum ili oštroumlje, drskost i nevaspitanje takođe odražavaju na licu i na držanju čoveka, bilo da miruje ili se kreće. – Istinu zboriš. Pa može li se to naslikati? Bez sumnje, ali da li je prijetnije videti ljude na kojima se ogledaju lepe, dobre i ljubavi dostojne osobine, ili one s ružnim, opakim i mrskim crtama? Tako mi Zeusa, to je velika razlika.“<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Ibid. Str.81

<sup>16</sup> Ibid. str.84

Ovim slikovitim primerom pokušali smo da ilustrujemo ideju o lepom u antičko doba, koje je uvek ono mimetičko, ono koje teži ka uzvišenom, odnosno ona umetnost koja nastoji da pokaže samo vrlinu. Tek od doba humanizma lepo prelazi potpuno u doba estetike, na koju se gleda kao na proizvod duhovnog rada, na stvaralaštvo pojedinca. Priroda tada nije shvatana ni kao lepa ni kao ružna, već samo može izgledati lepo ili ružno u našoj interpretaciji, u našem posredovanju između prirode i naših čula. Interesantno za umetnost toga doba je upravo to što ona nije bila namenjena bilo kom posmataču, ona je bila namenjena samo vladarima, poručiocima umetnosti, a umetnine su se čuvale u zbirka i ruznicama daleko od očiju posmatrača, u želji da se odalje od svega svetovnog i prolaznog, od svakodnevnog. Tek je u Rimu prvi put iznet zahtev da se umentička dela i umetničke zbirke otvore i prikažu očima posmatrača, da postanu javno dostupne i svakome pristupačne, a da se umetnička dela proglase za opšte dobro. Tako je i u azijskoj umetnosti većina dela počivala na ontološkim temeljinama, a uživanje u umetničkim delima je bilo sačuvano samo onog ko to umetničko delo poseduje. „Slika se ne izlaže, nego se razmotava, i to pred ljubiteljem umetnosti u posebnom raspoloženju.“<sup>17</sup>

Iz svega priloženog možemo steći utisak o značaju i funkciji umetnosti antičkog doba, umetnosti kao onoga uzvišenog, onoga što nije za bilo koga već za jasno pretpostavljenog pojedinca koji je te i takve umetnosti dostojan. O uzvišenosti umetnosti shvatamo i u Platonovom tumačenju slikara i slikarskog dela. On je bio toliko impresioniran preciznošću slikarskog jezika i prikazivanja, da je smatrao da u tom stvaralaštvu ne postoji ništa racionalno, već da je to dar bogova koji pomaže ljudima da prevaziđu svoju nedovoljnost, pa je umetnost definiše kao „buđenje božanske samilosti.“<sup>18</sup> Platonova kritika umetnosti ide upravo u pravcu interpretacije umetničkog dela, jer onaj koji stvara, umetnik, je na koncu ipak samo čovek, koji umetnosti daje smisao spram svojih moralnih vrednosti, spram svojih postupaka i strasti, koje uvek vode u obmanu, jer su ipak samo ljudske. Sokrat, zato, pravi razliku kada govori o umetnosti, razliku umetnosti same i izvođenja umetnosti, pa tako govori o pesnicima: „Tako i o pesnicima ubrzo saznah da ono što stvaraju ne stvaraju iz mudrosti, nego prirodnim darom i u stanju nadahnuća, baš kao i vračevi i proroci. Jer i ovi kazuju mnoge lepe stvari, ali ništa ne znaju o tome što kažu.“ Tako uočavamo jasnu razliku između tričavosti umetnika kao izvođača, umetnika, tek nekog naslednika vrača u mađijskom nadahnuću koji ne raspolaže znanjem, već progovara intuitivno, kroz njega progovara dar. Pa tako, shvatamo da umetnik toga doba nije neko ko ima ideju o onome što stvara, nema koncepte niti bilo kakvog predumišljaja, već samo nagona koji on ospoljava, i ono se, kao već ispoljeno i interpretirano od strane onog ko razume, pretvara u umetnost. U kontekstu umetnosti kao ideološkog aprata, kod Platona takođe srećemo činjenicu da on daje pozitivan stav prema umetnosti samo u onoj meri u kojoj je ona povezana sa najvišim pedagoškim i moralnim zahtevima.

---

<sup>17</sup> Ibid. str.88

<sup>18</sup> Ibid. str.109

Tu ideju u savremenom kontekstu možemo razumeti delom i kao oblik hegemonije, prepoznati je kao mesto odakle se sprovodi određena kategorizacija dobrog i lošeg, moralnog i nemoralnog, pa tako poželjne i nepoželjne umetnosti. Za Platona, umetnost je svedočanstvo ljudske slobode, ali slobode samo kao ostvarenja usavršavanja čoveka u pravcu njegove božanske praprirode.

Ako govorimo o umetnosti u antičko doba, nužno je da pomenemo pojmove koje srećemo nakon Aristotela, a to su pojmovi „tehne“ i „poezisa“. Pitanje koje se na tom mestu postavlja je upravo pitanje, uslovno rečeno, estetike, odnosno koji je trenutak u kojem lepo delo prestaje da bude svedočanstvo o „prabiću“ i pretvara se u „subjektivnu tvorevinu, lišenu egzistencijalne obaveze“.<sup>19</sup> Pojedinačno, pojam poetike predstavlja stvaranje, nadahnuće, ne nužno samo ono što predstavlja doslovan prevod poezisa, pesništvo i poeziju. Razlika „tehne“ i „poezis“, za Aristotela leži upravo u tome što „je svaka poezis ujedno i tehne, ali nije svaka tehne poezis“.<sup>20</sup> Pa tako, poezis bismo načelno mogli da razumemo kao ono umetničko, kao nadahnuće, a tehne kao izvođenje, kao način, kao veštinu. Zato se u antičkom dobu susrećemo sa činjenicom da, recimo, slikarstvo nije bila neka visoko vrednovana umetnost, već je daleko prestižnije bilo vajarstvo. Vajar od kamena, bronzne, ili bilo kog materijala, pravi „biće od nebića“, on u njega utiskuje formu. Za umetnika, tada, materijal predstavlja potencijal, skup mogućnosti putem kojih on može i nalazi način da izrazi svoje nadahnuće, te je utoliko veća veština bilo stvaranje u kamenu, drvetu, nego li slikanje. Pa tako, dolazimo do toga da predmet umetnosti upravo leži u ljudskoj mogućnosti, u mogućnosti stvaranja, gde po rečima Aristotela „umentost ne teži ka prikazivanju onog što jeste ili je bilo, već onome što bi moglo biti.“ Ta mogućnost je oslobođena od zavisti od „ovde“ i „sada“, već poprima dimenzije univerzalnog, apsolutnog (na ovom tragu se kasnije možemo nadovezati na Benjaminovu tezu o auri, i o njegovom poimanju „ovde i sada“ kao nužnog za autentičnost umetničkog dela). Umetnost se tako oslobađa okvira kojoj joj zadaje Platon, ne prikazuje savršeno ljudsko koje teži ka istinitom i božanskom, već teži ka otkrivanju mogućnosti svojstvenih čoveku. Tim preokretom, umetnost gubi svoj ontološki karakter, njen predmet više nije stvarnost, već mogućnost, privid.<sup>21</sup> Tako umetnik kreće da biva duhovni posrednik između umetnosti i sveta, lišen „božanskih očekivanja“, okrenut samo u pravcu očekivanja od strane samog čovečanstva.

Pa tako, ako na koncu govorimo o umetnosti i umetničkom delu kao, sada već, samostalnoj delatnosti čoveka, ono ipak i dalje ne zauzima mesto opšteg dobra, onoga što je svima dostupno, ili onoga što ima obličje svih. Umetničko delo ostaje uzvišeno, pa tako i odgovara višoj egzistencijalnoj sferi, i upravo svedoči o nekoj vrsti višeg ljudskog integriteta. Umetnost upravo počinje da biva mesto razilaženja uzvišenog, i drugog. Kao kraj ovog

---

<sup>19</sup> Ibid. str.125

<sup>20</sup> Ibid. str.127

<sup>21</sup> Ibid. str.137

poglavlja, možemo da rezimiramo šta je ono što nasleđujemo iz antičke tradicije, i koja znanja, stavove i percepcije umetnosti i o umetnosti se temelje u antičkom dobu. I danas se vide tragovi dveju tradicija, koje bi bile, ako sublimiramo – pretplatonsko doba i pretplatonska filozofija koja ističe ontološku funkciju lepog, i sa druge strane Aristotelova koncepcija umetnosti, sa otkrićem estetskog, koje lišava umetnost svojih „ontoloških obaveza“, i upravo ta koncepcija će uticati na estetičke tradicije novog veka.

### 3.2. O lepom u srednjem veku

Nadovezujući se na prethodno poglavlje u pravcu uviđanja osnova naših misaonih okvira u kojima ćemo promatrati o umetnosti i umetničkom delu, pa i njegovoj percepciji, nužno je i prirodno da govorimo o lepom, o umetnosti i estetici srednjeg veka. Već pri samoj konstrukciji „srednjovekovna estetika“, činimo jedan paradoks, budući da je estetika kao pojam nastao tek u osamnaestom veku. U srednjem veku su još uvek filozofska teorija lepog, teorija umetnosti i teorija čulnog opažanja strogo odvojene (ti pojmovi će tek kod Baumgartena, Kanta, Hegela biti povezani u termin estetika).<sup>22</sup> U srednjem veku umetnost i dalje zadržava podređenu poziciju u odnosu na prirodu, i shvata se lepom ukoliko podražava prirodu, ali umetnost u srednjem veku ne zauzima nikakvu poziciju nauke ili veštine. Naprotiv, u srednjem veku srećemo dva pojma: *artes liberales* (slobodne veštine) i *artes mechanicae* (mehaničke veštine), koji izuzimaju bilo kakvu predstavu o umetnosti, onakvoj kako je mi danas poimamo. Slobodne veštine bile su gramatika, retorika i dijalektika, muzika, aritmetika, geometrija, astronomija. Čak se i muzika u savremenom smislu nije smatrala umetnošću, već naukom o matematičkim i metafizičkim odnosima tonova. Sa druge strane, pevanje, sviranje na instrumentima, komponovanje, sve je to važno za prostu veštinu. Muzika je imala dva naličja u zavisnosti od svoje struke, pa je tako postojala razlika da li je reč o sakralnoj ili svetovnoj muzici, odnosno muzici koja se koristi isključivo za potrebe verskog kulta, ili muzici koja služi zabavi. Bez obzira, muzika je svakako spadala u kategoriju sa ostalim, u današnjem smislu umetničkim, veštinama, zajedno sa slikarstvom, vajarstvom, stolarstvom, zidarstvom, ratarstvom – upravo u kategoriju *ars mechanicae*.<sup>23</sup> Mehaničke veštine nisu bile duhovno uzvišene, to su bile proste veštine koje su čoveku služe isključivo kako bi namirio svoje prizemne materijalne potrebe. Sa druge strane, slobodne veštine su, naprotiv, služile zadovoljavanju duhovnih i uvišenih čovekovih potreba i čovekovog nagona za znanjem, a među njima se isticala teologija kao vrhovna kategorija, odnosno ona kojoj je pripisivan karakter apsolutnog znanja. Pa tako, neretko se sreće činjenica da je, štaviše, slikarstvo možda bilo i jedno od najskrajnutijih i najnezavidnijih veština, budući da se ne otelovljava ni u kakvoj izričitoj

---

<sup>22</sup> Asunto, Rozario (1975) *Teorija o lepom u srednjem veku*, Beograd: Srpska književna zadruga, str. 13

<sup>23</sup> Ibid. str.17

svrhovitosti, za razliku od, recimo, stolarstva, zidarstva ili ratarstva. Na ovom mestu, kako bismo razumeli razliku ove dveju kategorija, nije loše da pomenemo upravo pojam arhitekture.

Arhitektura je bila veština koja nije spadala u mehaničke veštine, jer arhitektura nije bila puko zidarstvo. Arhitektura je bila veština koja se oslanja na naučna, matematička, geometrijska znanja, ali se isto tako oslanja i na teološka, upravo tako što arhitekta, kao umetnik, ima zadatak da određenu građevinu dovede u vezu sa njenom namenom. Da bi zgrada odgovarala nameni svoje duhovne prirode, arhitekta je morao da formu zgrade uskladi sa značenjem koje joj je davalo teološko odnosno apsolutno značenje. Umetničko delo je nužno imalo i svoj moralni smisao, kao što smo sreli i kod Aristotela, a taj smisao odgovarao bi pojmu odnosno formi onoga što danas nazivamo „angažovanošću“ u umetnosti. Ono je u sebi sadržalo jedinstvo oblika, sadržine i funkcije, jer se samo ono delo koje poseduje to jedinstvo može nazvati umetničkim delom. Kao takvo, ono je trebalo da usmeri ponašanje svih onih koji se tim delom odnosno objektom služe, i upravo u tome leži njegova „angažovanost“. O umetničkom delu u srednjem veku ne možemo da govorimo van konteksta njegove svrhe, ono je, nužno, moralo da odgovara određenoj svrsi, da njegov oblik odgovara njegovoj svrsi, ali istovremeno se od umetničkog dela podrazumevalo da prenosi određeno značenje i da izazove određeno dejstvo. Umetničko delo srednjeg veka bilo je lišeno bilo kakvog ličnog, individualnog izraza, već je ono bilo predmet koji ima svoju jasno određenu namenu. Pa tako, ako govorimo o pojmu lepote u srednjem veku, ona je uvek bila podređena nameri, značenju i cilju predmeta.

To se jasno vidi u izlaganju Tome Akvinskog, koji govori o tome kako bi, recimo, od stakla napravljenja testera bila prijatnija za oko negoli gvozdena, ali ona zbog toga ne bi bila bolja, niti lepša, jer lepota uvek mora odgovarati svrsi, a testera od stakla ne bi odgovarala svrsi, naime, rezanju.<sup>24</sup> Tako je, u širem smislu, umetničkim delom nazivano sve što ima svrhu, pa tako i odeća, pribor, oruđe. Ono što je važno da pomenemo za ovaj rad je činjenica da u rekonstruisanju shvatanja srednjovekovnog poimanja lepog i umetnosti uopšte, nailazimo upravo o ideju o recepciji, odnosno na zavisnost lepog od stane posmatrača, lepo pobuđuje dopadanje u oku posmatrača, lepo, dakle, tamo i nastaje, u polju opažanja. Od trenutka kada je opažanje, ili kontemplacija, shvaćeno kao savršeno saznanje, ono je postalo dominantnije u odnosu na saznanje koji je stiče diskurzivnim mišljenjem. Za razliku od savremene razlike u shvatanju pojmova estetičkog saznanja i logičkog saznanja, saznanje svojstveno umetnosti činilo se kao potpunijem i savršenijem obliku saznanja negoli što je logičko. Nerazlikovanje umetnosti od filozofije ispostavilo se kao nadmoć umetnosti nad filozofijom.<sup>25</sup> Smatrano je da je umetničko delo, ono koje se izražava preko mehaničkih veština, u prednosti od onog koje se izražava dijalektikom, odnosno, slobodnim veštinama,

---

<sup>24</sup> Ibid. str.26

<sup>25</sup> Ibid. str.47

upravo zato jer ono što slobodne veštine „govore“, umetnost „pokazuje“. Moć saopštavanja mehaničkih veština bila je, jednostavno, univerzalnija negoli moć slobodnih veština, jer su mehaničke veštine bile dostupne svima, pa tako i laicima i neobrazovanima. Zato se, između ostalog, konkretno slikarstvo smatralo „literaturom neobrazovanih“. Možemo to razumeti i u kontekstu o kojem govori Konard Fidler kada govori o promatranju umetničkog dela<sup>26</sup>, a to je da „samo tamo gde duh nije u stanju da vlada, tehnika stiće samostalno značenje, važenje i razvoj, i postaje umetnički vredna. Tako posmatrač koji posmatra umetnost biva lišen potrebe da ono što opaža apsrahuje, već ga opaža neposredno i nesvesno, dok je filozof onaj koji upravo nesvesno „osvetljava“ svojom svešču. Umetnost je tako stekla ulogu nositelja apsolutnog znanja, budući da ju je moguće spoznati intuitivno, kao nosioca istine, upravo one istine koju pojmovno, diskurzivno saznanje ograničava svojim pojmovima. Ustanovivši to, umetnost i umetničko delo srednjeg veka možemo posmatrati kao proizvod ljudske delatnosti koje ima za cilj da proizvede konteplativan predmet, predmet moguć spoznati, percipirati. Pa tako, umetnost ovde više ne oponaša prirodu, nije kopija prirode, već konteplativnost suštine i značenja prirode. Slikarstvo je tako zauzelo poziciju onoga koje može da predstavi ono suštinsko, nevidljivo, pa tako i predstava čoveka u srednjem veku nema zadatak da prikaže spoljne pojedinosti njegovog tela ili života, već da ukaže na univerzalni individualitet čoveka. Ono što je u srednjem veku bio bitni faktor lepog, bila je upravo lepota svetlosti. Isto tako, osnovni faktor umetničkih ljudskih proizvoda kao i u predmetima prirode bila je takođe lepota svetlosti odnosno lumioznost. Zato je postojao veliki afinitet prema predmetima i materijalima koji poseduju lumioznost. Srednjevekovni pokušaji definicije lepog idu u smeru definisanja lepog „po sebi“ a ne iskustveno, naknadno lepog, zato su srednjevekovne definicije lepog uvek spekulativni iskazi, a ne iskazi koji polaze od iskustvenog. Lepota je, tako, konteplativnost istinitog i dobrog, koje može biti u svakom predmetu, bilo predmetu ljudske delatnosti ili predmetu prirode, te je lepo uvek samo iskaz estetičkog ideala koji živi u opštoj svesti čoveka. Iz estetičkog nasleđa novoplatonizma, i u sledeće vekove neposredno je prodrila ideja o lepoti kao svetlosti.<sup>27</sup> Ta ideja i predstava lepote zapravo je u uskoj vezi sa poimanjem o dobru i zlu i o njihovoj borbi, o suprotnosti i sukobu svetlosti i tame. Zato lepota nije nužno počivala na formi, već na samoj materiji, na svojstvima koja su materiji inherentna, odnosno upravo njenoj lumioznosti. Tu zapravo leži razlog zašto su se, ili zašto se dan danas, cene plemeniti materijali kao što su srebro, zlato i drago kamenje. Postojale su i drugačije percepcije i shvatanja lepote, za one koje su branili klasična shvatanja i branili prekomernost fantazije, već svoje ideje o lepoti zasnivali na onom realnom. Postojali su i određeni crkveni rigoristi, kao što je Sveti Donat iz Bezansona<sup>28</sup>, koji su se zalagali za sasvim suprotno. Recimo, oni su se borili protiv luksuza i korišćenja skupocenih materijala pri oslikavanju crkava, te su uveli pojam „nigrae tantum“, i zahtevali

---

<sup>26</sup> Fidler, Konrad (1965) *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beograd: Kultura, str.34

<sup>27</sup> Asunto, Rozario (1975) *Teorija o lepom u srednjem veku*, Beograd: Srpska književna zadruga, str.73

<sup>28</sup> Ibid. str.74

upravo takve, potpuno crne slike na crkvenim predstavama. Za njih je značaj umetničkog prikaza počivao više na crtežu kao idealnoj, apstraktnoj svojsvenosti umetosti, negoli na materijalnoj.

Primer u srednjovekovnoj umetnosti koji možemo zloupotrebiti zarad naše teze je upravo primer odnosno odnos prema mozaiku. Mozak je, svakako, bio oblik veština, ali mozaička umetnost kao da je postojala kako bi utvrdila tadašnje vladajuće mišljenje o ručnom radu i tehnici, odnosno mehanici umetničkog stvaranja, tačnije, njegovom podređenom položaju. Kroz mozak upravo možemo videti odnos koji ima poručilac umetničkog dela i onaj koji ga izvodi, naime, za začetnika umetničkog dela smatrao se upravo poručilac, a ne onaj koji ga izvodi. Bez obzira što je, u srednjovekovnim terminima govoreći, tvorac svake lepote sam Bog, tvorac one lepote kojom se ljudska dela približavaju prirodi, nije zidar, mozaičar, slikar niti arhitekta, svi oni su samo realizatori ideje koju im je saopštio onaj ko poručuje to delo i nalaže određene načine njegove realizacije.

Ovde možemo napraviti možda jednu suviše smelu paralelu ako kažemo da taj način razmišljanja upravo može da nas podseti o „podelama“ u savremenoj umetničkoj produkciji, gde je umetnik, stvaralac, nosilac ideje ako pričamo o konceptualnoj umetnosti, samo onaj ko ideju smisli koju će, po svemu sudeći, realizovati neko drugi ko će taj koncept, projektak ili rad sprovoditi u delo. Umetnik je dakle bio nosilac ideje a ne tehničkog znanja, kao što je i danas slučaj u konceptualnoj umetnosti na neki način.

S obzirom na konflikt klasičnog i antiklasičnog u srednjem veku, možemo uvideti da je pojam umetničkog uopšte pa tako i umetničkog dela uslovljen ne samim delom, već upravo shvatanjem tog dela od strane poručioca, od strane sredine, i od njene recepcije. Umetnost srednjeg veka u krajnjoj liniji, ako govorimo o umetnosti u modernom smislu, ne otkriva nikakva subjektivna osećanja pojedinca, nikakav senzibilitet umetnika, već otkriva ono objektivno lepo što i u nama budi lepotu. Svaka kontemplacija tako jeste sve ono što posmatranjem rasvetljava lepotu. Tu spada i posmatranje onoga što ima nedostatke ili što je zlo, jer i u njemu mi uživamo savršenost u kojem svako biće participira.<sup>29</sup> U rečima Tome Akvinskog vidimo jasnu ulogu percepcije umetničkog dela u njegovom konstituisanju, odnosno da je za umetničko delo upravo važno to što promatrajući lepotu, mi zapravo uživamo lepotu saznanja.<sup>30</sup> Upravo takav stav ćemo kasnije upotrebiti u prilog našoj tezi o percepciji umetničkog dela uopšte, samo u drugačijem kontekstu saznanog, razdvajajući tako različite percepcije umetničkog dela kod različitog posmatrača, onog za kojeg se saznanje razlikuje po njegovom predznanju, odnosno kapacitetima saznanja.

---

<sup>29</sup> Ibid. str.82

<sup>30</sup> Ibid. str.103



Početak subjektivističkog određivanja umetnički lepog nastaje u Firenci, gde pisci firentinskog „trećenta“<sup>31</sup> tretiraju umetnička dela ne kao „ono lepo“ koje se priružuje prirodi i drugim lepim prirodnim stvarima, već kao isljučivo ljudska ostvarenja, kojima, kao takvim, treba i suditi. Na tom mestu umetničko delo počinje da dobija suverenitet i da biva posmatrano kao dostignjuće ljudske delatnosti koje po sebi zauzima autonoman prostor i kojeg tako treba i posmatrati. Pa tako, u umetničkim delima se više ne vrednuje ono što podražava prirodu, već sposobnost samog tog podražavanja, odnosno, umeće. Boja, crtež, svetlost, materijali, više nisu primarni u odnosu na umetničko delo tako da oni određuju, već se odsada tretiraju samo kao sredstva kojima se umetnik služi radi ostvarivanja svog cilja, radi stvaranja dela. Tako i slikarstvo u doba firentinske umetnosti najzad dobija status slobodne veštine. U predgovoru-pohvalnici Đotu (*GiOTTO*), Filipo Vilani (*Filippo Villani*) ne priznaje samo *ars*, odnosno ručnu spretnost i tehničko umeće, već i *ingenium* i *tradio*, odnosno ideju i tradiciju, unutrašnje umeće koju umetnik prenosi na svoje delo.<sup>32</sup> Pa tako, priznanje da je *ars* delatnost koja rađa ideje, čini je ravnopravnom slobodnim veštinama, odnosno, slikarstvo tako dobija status slobodne veštine. Takva ideja već po sebi prevazilazi okvire percepcije umetnosti srednjeg veka, i na nju se nadovezuje naše kolektivno znanje u razmatranju i percipiranju umetnosti. Tako se, na posletku, u petnaestom veku u Italiji konačno afirmišu shvatanja o lepom i o umetnosti koja pripadaju novoj epohi, iako se ta shvatanja neposredno nadovezuju na firentinski „trećento“, takva shvatanja više nemaju veze sa dosadašnjim srednjevekovnim shvatanjima o umetnosti. Razvija se nova misao o ukusu i mišljenju o umetničkom delu, koje se koncentrišu oko ličnog karaktera umetničkog dela, donoseći kao posledicu i formiranje slike i ideje o umetniku kao stvaraocu, a ne samo izvršiocu odnosno materijalnom realizatoru ideja naručilaca, filozofa, teologa, naučnika. Umetnik sada zauzima ravnopravnu poziciju, i sam postaje naučnik i stvaralac.

Takve misli vode ka teoriji koja lepotu, najzad, ne razmatraju više kao svetlost, kao božansko i van dometa ljudskog kojem čovek samo pokušava da se približi, već se umetnost shvata kao racionalni poredak ljudskog sveta i stvaralaštva.

#### **4. O prosuđivanju dela likovne umetnosti – od upotrebnog do idejnog i estetskog**

U ovom poglavlju rezimiraćemo ono o čemu je bilo reči u prethodnim poglavljima kako bismo jasno uvideli genezu kako samog shvatanja pojma umetnosti tako i njene primene. Čovek je, dakle, pre svega, vršeći promene na predmetima prirode počeo da ih

---

<sup>31</sup> Ibid. str.114

<sup>32</sup> Ibid. str.115

prisvaja. Rad je preobražaj prirodnog<sup>33</sup>, pa je tako čovek, kroz rad, počeo da preobražava kako svet oko sebe tako i sebe. On je od onoga što mu je u prirodi bilo dostupno napravio sredstva za rad. Po rečima Marksa, sredstvo za rad jeste stvar ili skup stvari koje radnik stavlja između sebe i predmeta rada, i koji mu služe kao sprovodnici njegove delatnosti na tom predmetu. On koristi mehanička, fizička i hemijska svojstva stvari da bi, shodno svrsi koju je sebi postavio, njima kao silama delovao na druge stvari. Na ovaj način on pretvara stvari date od prirode u organe svoje delatnosti.<sup>34</sup> Tako je čovek, koristeći svoju ruku kao organ kulture i koristeći svoje ideje da preoblikuje prirodu oko sebe započeo proces humanizacije i evolucije, u kojem kultura igra važnu ulogu. Tako je, na koncu, napravio razliku između sebe kao vrste i ostatka prirode. Tu razliku upravo možemo nazvati, između ostalog, i kulturom i reći da kultura, za čoveka ima jednu od važnijih emancipatorskih uloga. Čovek postaje čovek svojim radom i svojim jezikom, on se radom uspinje da postane misaono biće. Prvobitna „mađijska“ uloga umetnosti, razvija se tako u religijsku, a zatim u naučnu, i na posletku, u umetnost kao čovekovu autonomnu delatnost.

Ako govorimo o autonomnoj umetnosti, i o razdvajanju lepog od estetike, imamo u vidu da je za takav koncept razmišljanja bilo važno ono što je u svom delu „O prosuđivanju dela likovne umetnosti“ kao teorijski okvir postavio Konrad Fidler (*Konrad Fiedler*). Fidler, naime, razlučuje estetiku od teorije umetnosti i isto tako razdvaja lepo od umentičkog, imajući u vidu da se Fidler bavio, odnosno, ograničio svoja razmišljanja izričito na likovne umetnosti. On smatra da estetski sud, ili sud ukusa, ipak zasniva na estetskom osećanju koje može da se izjednači sa osećanjem lepog, i da je taj i takav sud neizbežno subjektivan. Ipak, po njegovom mišljenju, umetnička delatnost kao i umetničko doživljavanje počivaju na određenim sazajnim zakonitostima a ne na osećanjima, oni posreduju saznanje a ne uživanje.<sup>35</sup> Po Fidleru, može se lako videti da umetnost nije isto što i proizvođenje lepote, te da lepo i umetničko nisu nužno povezani i da se nipošto ne poklapaju. Važno je reći da on pre svega odbacuje princip podražavanja i preobražavanja stvarnosti kao vid umentičke delatnosti, već zastupa gledište umetničke proizvodnje kao stvarnosti. On zakone umetničkog oblikovanja smatra zakonima svesti, pa ako umetniku kao proizvođaču umetnosti ustupa mesto autentičnog idejnog tvorca. Kada je reč o autentičnoj umetnosti, za nju važi paradoks da ukoliko je umetnički izraz subjektivniji, individualniji, ličniji, utoliko raste i njegova univerzalna, objektivna vrednost. Zato naš zadatak jeste da otklonimo ono što smeta pri ispoljavanju umetničke snage, i da tu snagu poštujemo tamo gde se ona ispolji, kao autonomnu, važnu, objektivnu, bez obzira na naš subjektivni sud. Oslanjajući se na Kanta (*Immanuel Kant*), on obnavlja učenje o opažajnom intuitivnom mišljenju kao pravoj snazi umentičke delatnosti, ali čak i ako umetnik izražava misao koja je njegovo

---

<sup>33</sup> Fišer, Ernst (1966) *O potrebi umetnosti*, Subotica: Minerva, str.15

<sup>34</sup> Marks, Karl (1964) *Kapital*, Beograd: Kultura, str.88

<sup>35</sup> Fidler, Konrad (1965) *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beograd: Kultura, str.IX

isključivo vlasništvo, ipak nije umetnička snaga ta od koje misao zavisi.<sup>36</sup> Ono razmatranje koje Fidler uvodi a koje je važno za shvatanje svakog umetničkog stvaralaštva i svakog umentika pojedinačno, je upravo ono razumevanje šireg stvaralaškog konteksta zmetnika koje se danas olako zanemaruje. Naime, Fidler smatra da svi uticaji kojima je izložen umetnik kao i svi njegovi savremenici u izvesnoj meri uslovljavaju samo umetničko delo koje oni proizvode. Zato je važno da umentičko delo u svakom trenutku razumemo kao rezultat a istovremeno i kao element celokupnog kulturnog života pojedinca ili zajednice. U tom kontekstu, kada govorimo o umentičkom stvaranju kao slobodnom oblikovanju, imaćemo u vidu okvire te i takve slobode. Tako razumemo poziciju umetnika kao stvaraoa, koja sa jedne strane jeste pozicija slobodnog razmišljanja, ali je istovremeno i ne izabrana već društveno data pozicija iz koje on stvara. Kada Fidler uviđa da će „po pravilu svako smatrati najvažnijim onaj način na koji on shvata svet“<sup>37</sup>, tako će i umetnik i njegovo delo doživeti različite percepcije u odnosu na posmatrača, budući da umentička dela svako posmatra kao svoje vlasništvo. Umetniku se zato događa ono što i svakom ko duhovno stvara – njemu ne stoji na raspolaganju neki način izražavanja koji unapred već predodređen nesporazumom, i rizikom da bude nehvaćem ili loše protumačen. Ako umetnost sagledavamo na taj način, imajući u vidu misaoni proces i ideju umentika, jasno nam je onda koju ulogu umetnost ima na civilizacijskom, emancipatorskom nivou. Odnosno, „ako se pravom razumevanju umetnosti doda filozofsko saznanje o položaju umetnosti u celokupnoj slici sveta i života, to onda znači napredak u filozofskom, a ne u umetničkom saznanju“, ali isto tako, „ko želi da bude vičan umetničkom saznanju ne sme dopustiti da filozofska spekulacija okuje njegov duh“.<sup>38</sup> Zato ćemo mi, u ovom radu, pokušati da našu ideju sprovedimo imajući u vidu i jedan i drugi vid saznanja, meandrirajući precizno između potencijalnih isklizavanja u jednu ili drugu krajnost.

## 5. Umetnost i klasno društvo

### 5.1. Kulturna hegemonija

Estetička misao kao i svaka misao, podložna istorijskom principu promene, razvoja i negacije, zastareva i postaje neaktuelna.<sup>39</sup> Za potvrdu ove ideje može poslužiti i misao sociologa Vernera Starka (*Werner Stark*): „Nijedno društvo ne može posmatrati stvarnost

---

<sup>36</sup> Ibid. str.8

<sup>37</sup> Ibid. str.23

<sup>38</sup> Ibid, str.16

<sup>39</sup> Petrović, Sreten (1972), *Estetika i ideologija*, Beograd: Savremena administracija pogon Branko Đonović, str.24

sa svih misaonih strana proširujuži to i na sve epohe; mogli bismo pretpostaviti da bi samo božanski duh mogao biti sposoban za to; svako društvo mora izabrati jedan određen pogled,... i svako društvo stoga poseduje svoju vlastitu sliku o stvarnosti, pošto će stvarnost sagledavati u vlastitoj perspektivi i u njoj je mora sagledavati.“<sup>40</sup> Pa tako, i mi ćemo u ovom radu najzad razmatrasti umetnost i umetničko delo u savremenom kontekstu, odnosno u okvirima savremenog kapitalističkog društva i njegovog ideološkog aparata. Da bismo uopšte došli do tih okvira razmišljanja, moramo pre svega da uvedemo pojam kulturne hegemonije kao činjenice koja određuje današnje podele društva, pa tako i umetničke proizvodnje i umetničke percepcije. Pojam hegemonije prvi put se pojavljuje u spisima Antonija Gramšija (*Antonio Gramsci*), pod naslovom „Beleške o južnom pitanju“ iz 1926. godine. Reč je o Gramšijevim nezavršenim spisima u kojima on definiše pojam hegemonije kao sistem klasnog udruživanja, pri čemu vladajuća, odnosno „hegemonijska klasa“ preuzima društveno političko vođstvo nad nižim odnosno „podređenim“ klasama tako što ih pridobija.<sup>41</sup> Gramši uzima u obzir da je hegemonijska klasa, vladajuća klasa, ona koja, pre svega proizvodi intelektualce, odnosno da ona upravo „proizvodi proizvođače“ umetnosti. On pre svega dovodi u pitanje da li su intelektualci autonomna i nezavisna društvena grupa, ili pak svaka grupa i svako društvo ima sopstvenu specijalizovanu kategoriju intelektualaca. Sledeći to razmišljanje dolazimo nužno do onog mesta na kojem se upravo dešava formiranje intelektualaca, odnosno do analize načina na koji se istorijski obrazuju kategorije koje su specijalizovane za vršenje intelektualne funkcije. Gramši analizira te razne kategorije „tradicionalnih intelektualaca“ koji osećaju po svojoj „staleškoj solidarnosti“ svoj neprekidni istorijski kontinuitet i svoju, po sebi datu, „kvalifikovanost“ za bivanje intelektualcima.<sup>42</sup> Kada govorimo o „po sebi datoj“ poziciji odnosno kvalifikovanosti, jasno je da na tom mestu Gramši ukazuje na paradoks takve kvalifikacije. Taj naizgled samostalan položaj vršioca intelektualne funkcije u jednom društvu naravno da snosi svoje posledice na ideološkom i političkom polju istog tog društva, a njihova „socijalna utopija“<sup>43</sup> zbog koje se intelektualci smatraju nezavisnim ispostavlja se upravo na mesto gde ideologija u jakom smislu vrši svoju funkciju. Na koji način – upravo tako što svaku ljudsku delatnost možemo smatrati neodrživom bez učešća intelekta, ali onda dolazimo do pitanja, zašto onda svaki čovek nije intelektualac. Intelektualac nije onaj ko sam razvija svoju intelektualnu sposobnost u domenu svoje profesije, ma koja ona bila. Naprotiv, u savremenom društvu „pravi“ tip intelektualca, filozofa, književnika, umetnika, mora činiti tehničko obrazovanje koje će svakog od tih pojedinaca učiniti intelektualcem. Na taj način se obrazuju kategorije koje su specijalizovane za vršenje intelektualne funkcije

---

<sup>40</sup> Stark, Werner (1960), *Die Wissenssoziologie*, Stuttgart: Ein Beitrag zum tieferen Verstandnis des Geistesleben, str.41-42

<sup>41</sup> Gramši, Antonio (2018), *Intelektualci, kultura, hegemonija*, Novi Sad: Mediterran publishing, str.124

<sup>42</sup> Gramši, Antonio (1973), *Problemi revolucije: intelektualci i revolucija*, Beograd:Beogradski izdavačko-grafički zavod, str.119

<sup>43</sup> Ibid.

u jednom društvu, ali te kategorije, naravno, proizilaze iz visokokvalifikovanih institucija koje ih proizvode. Dakle, ako govorimo o kategoriji intelektualaca jednog društva, među njima govoreći i o umetnicima, moramo govoriti o obrazovnim institucijama. Škola je, dakle, sredstvo za stvaranje intelektualaca raznog stepena.<sup>44</sup> Upravo i mi sami, ako ljude uopšte delimo na intelektualce i neintelektualce, vršimo jednu ideološku funkciju odnosno zauzimamo mesto u polju kulturne hegemonije. U kapitalističkom društvu intelektualnu aktivnost, zapravo, treba razlikovati i sa unutrašnjeg gledišta, deleći je tako na više i niže stepene, gde bi se viši stepeni ispostavili na one grupacije intelektualaca koje možemo nazvati stvaralocima, i to iz područja raznih nauka, filozofije, umetnosti, itd.; a sa druge strane onih koji su na nižim stepenima grupacije intelektualaca koje Gramši naziva „administratore“, odnosno onih koji vrše funkciju već postojećeg tradicionalnog akumuliranog intelektualnog bogatstva.

## 5.2. Step en obrazovanosti

Ogroman razvitak školske aktivnosti i organizacije u širem smislu u društvima koja su nastala iz srednjovekovnog sveta pokazuje kakav su značaj u savremenom svetu stekle intelektualne kategorije i funkcije: koliko se nastojalo da se produbi i proširi „intelektualnost“ svakog pojedinca, isto toliko se nastojalo da se umnoži broj specijalizacija i da se one izoštre. To proizilazi iz školskih institucija raznih stepena, sve do organizama koji unapređuju takozvanu „visoku kulturu“ na svim poljima nauke i tehnike.<sup>45</sup> Ako govorimo o obrazovnim institucijama i kulturnoj hegemoniji, moramo imati u vidu stepen obrazovanosti u određenom društvu koje analiziramo, što će u našem primeru biti stepen obrazovanosti stanovništva Republike Srbije.

Prema zvaničnim izvorima, u Republici Srbiji po poslednjim popisima stanovništva koje je Republički zavod za statistiku sproveo poslenji put 2011. godine, procenat osoba sa visokim obrazovanjem iznosi 10,59%.<sup>46</sup> Dalje, kada je reč o visokom obrazovanju, uvešćemo preciznije kategorije. U okviru univerziteta u Beogradu, navešćemo samo neke od fakulteta i broj mesta koji godišnje svaki fakultet pojedninačno odobrava: Ekonomski fakultet – 1320 studenata, Elektrotehnički fakultet – 720 studenata, Mašinski fakultet – 680 studenata, Poljoprivredni fakultet – 790 studenata, dok Filozofski fakultet ima kapacitet

---

<sup>44</sup> Ibid. str.124

<sup>45</sup> Gramši, Antonio (1973), *Problemi revolucije: intelektualci i revolucija*, Beograd:Beogradski izdavačko-grafički zavod, str.122.

<sup>46</sup> *Raste procenat visokoobrazovanih*, <http://www.euractiv.rs/srbija-i-eu/8607-raste-procenat-visokoobrazovanih/>

za- 705 studenata, Arhitektonski fakultet - 304 studenta, Filološki fakultet - 1413 studenata.<sup>47</sup>

Za razliku od toga, i u prilog tezi, navešćemo i iste kapacitete koje svaki pojedinačni fakultet na Univerzitetu umetnosti u Beogradu odobrava. Fakultet likovnih umetnosti ukupno na svim odsecima prima 55 studenata godišnje, uključujući i studente koji su na samofinansiranju, gde se na određenim odsecima prima svega pet, šest studenata; Fakultet primenjenih umetnosti prima 75, odnosno 145 studenata ukupno, uključujući i studente na samofinansiranju; Fakultet dramskih umetnosti prima ukupno 86 studenata po godini, takođe uključujući i studente na samofinansiranju, gde su neki od odseka kapacitirani za svega pet studenata po godini.<sup>48</sup>

Iz gore navedenih statistika lako možemo zaključiti u odnosu na unapred već mali procenat visokoobrazovanog stanovništva u Republici Srbiji, koliko od tog procenta izuzetno mali broj stanovništva čine oni koji su školovani na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, odnosno ono koji danas čine intelektualni kadar čila je uža delatnost umetnost. Pri navođenju datih statistika jedino nismo naveli procenat stanovništva koji je na višem stepenu studija, master i doktorskim studijama na oba univerziteta, čije se polje delatnosti bavi kulturom odnosno interdisciplinarnim kulturološkim studijama, ali jasno je, i bez konkretnog izvora, o kakvom je malom procentu stanovništva reč. Pa tako, imajući sve to u vidu, ako govorimo o kulturnoj hegemoniji i „proizvođenju proizvođača“ umetnosti, uviđamo kako je jako mali broj stanovništva školovan kako da stvara umetnost, tako i da je razumeva i konzumira, što će, kasnije, za našu tezu biti veoma značajno.

### 5.3. Rat za pozicije i pozicija umetnika

Istraživanje koje smo prethodno sproveli a koje se tiče stepena obrazovanja stanovnika, možemo čitati i u kontekstu osvajanja predodređenih pozicija znanja koja su ujedno i pozicije moći u okviru jednog društva. Gramši, pre svega, upravo govori o „ratu za pozicije“ radi zadobijanja hegemonije.<sup>49</sup> On govori, dakle, da oni koji zauzimaju pozicije vladajućeg sloja, odnosno više klase, ne rade to samo na ekonomskom i političkom nivou već i na kulturnom. Odnosno, „Klasna borba prerasta iz manevarskog rata u rat za pozicije,

---

<sup>47</sup> <http://www.bg.ac.rs/sr/upis/broj-prijavljenih.php>

<sup>48</sup> *Državni fakulteti*, <http://fakulteti.edukacija.rs/drzavni-fakulteti/beograd>

<sup>49</sup> Gramši, Antonio (2018), *Intelektualci, kultura, hegemonija*, Novi Sad: Mediterran publishing, str.132

koji se uglavnom vodi na kulturnom frontu<sup>50</sup> , odnosno, klasna borba postaje ideološka borba.

U tom kontekstu razmotrićemo, onda, koja je pozicija umetnika i umetničkog stvaranja. Ako ponovo napravimo osvrt i uvidimo da je, recimo, u plemenskom društvu gde i dalje govorimo o mađijskoj umentosti, vrač bio onaj koji je predstavnik ali i sluga kolektiva, koji sa sobom nosi rizik da bude svrgnut od strane kolektiva. U mladom klasnom društvu njegova uloga se menja u nešto između umetnika i sveštenika. Prisna povezanost između umetnosti i obreda se zatim prekida, ali se ipak, i u današnje vreme, umetnik na neki način smatra predstavnikom društva.<sup>51</sup> Od njega se očekuje da bude glasnogovornik opšteg a ne svog ličnog iskustva, onog koje se u širokom socijološkom smislu tiče njegovog naroda, doba, pa tako i svoje klase. Njegova dužnost biva da „podigne samosvest i životnu svest građana“<sup>52</sup>. Ako govorimo u kontekstu pozicija moći i kulturne hegemonije, umetnik onda, direktno biva onaj ko je sprovodi, u ime vladajuće klase. Umetnik se dakle, najzad našao na poziciji moći, idejnoj i ideološkoj, ali ono što mi dovodimo u pitanje je upravo sloboda njegove umetničke proizvodnje na toj i takvoj poziciji.

#### 5.4. Umetnost i kapitalizam

Najzad, dolazimo do trenutka u kojem treba da sagledamo poziciju umetnika i umetničkog dela u savremenom kontekstu. Budući da živimo u kapitalističko, ili postkapitalističko doba, moramo imamo u vidu da umentost ne možemo da razumemo van granica kapitalističkog društva. Kapitalizam danas sve pretvara u robu, pa tako i umetnost. Rasprostiranje proizvodnje robe inicira i sve snažniju podelu rada, pa tako još jednom umetnik biva udaljen od „običnog čoveka“ koji je na nižim stepenima takve podele. U takvom svetu gde je umentost postala roba, umetnik je postao proizvođač na slobodnom konkurentskom tržištu. Suštinski, kapitalizam nije društvena snaga naklonjena umetnosti ili koja pomaže umetnost, „on je želi kao ulepšavanje svog privatnog života ili kao dobro ulaganje novca.“<sup>53</sup> Kapitalizam, dakle, u umetnosti pronalazi potencijal za proizvodnju i akumulaciju kapitala. Umetnička dela, tako, postaju roba najrazličitije primene o čemu ćemo govoriti u kontekstu kulturne industrije.

---

<sup>50</sup> Cammet, John M. (1967), *Antonio Gramsci and the Origins of Italian Communism*, California: Stanford University Press, str.206.

<sup>51</sup> Fišer, Ernst (1966) *O potrebi umetnosti*, Subotica: Minerva, str.45

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid. str.55

## 5.5. Kulturna industrija

U značajnom delu za pitanje kojim se bavimo, odnosno Horkhajmerovoj (*Max Horkheimer*) i Adornovoj (*Theodor Adorno*) „Dijalektici prosvetiteljstva“, srećemo pojam upravo „Kulturne industrije“. Uvid koji su Adorno i Horkhajmer stekli još krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina koji se tiče umetničke proizvodnje u okviru kapitalističkog liberalnog društva aktuelan je i dan danas. Naime, paradoks omasovljavanja umetnosti ali istovremeno i njenoj degradaciji upravo leži u uslovima proizvodnje u kapitalističkom društvu i toga što ono od svega pravi robu. „Sva je masovna kultura pod monopolom identična i počinje se nazirati njezin skelet, njezin pojmovni kostur proizveden monopolom.“<sup>54</sup> Upravo se u tim rečima prokazuje opšta tendencija monopolističkog društva koja, sa jedne strane, primorava svakog pojedinca u njegovu naglašenu „individualizaciju“, ukida se svaka ideja zajednice, osim one najviše – zajednice monopola. Sa druge strane ta i takva instruirana individualizacija proizvodi upravo suprotno, odnosno, amorfnu masu proizvođača, potrošača i konzumenata umetnosti. Na tragu onoga o čemu smo govorili u prethodnim poglavljima, tačnije, o estetizaciji svakodnevnice, umetnost postaje ono što oblikuje našu stvarnost. Uređenje prostora za život, uređenje prostora za rad, objekti kojima se svakodnevno služimo od automobila, garderobe, pa na koncu „umetnosti“ koju konzumiramo, muzike, filmova, slikarstva, postaju linija demarkacije iza koje se kriju naši identiteti u kojima svako pokušava da pronađe svoju individualnost. U našu svakodnevnicu uplivava tehnika koja diktira proizvodnju, kao što tržište i potrošnja diktira vrednost artefakata. Iako se umetničko delo oduvek moglo reprodukovati, na način da se podražava, reprodukuje i proizvodi slično, nasuprot tome tehnička reprodukcija umetničkog dela jeste nešto novo<sup>55</sup>, upravo ono nove koje omogućava neprekidnu masovnu reprodukciju svakog vida umetnosti i čini je sveprisutnom i svima dostupnom. Samom tom činjenicom, umetnost prekida da ima onu poziciju koju je do sada kroz istoriju zadržavala, a to je povlašćena pozicija znanja i umeća. U kulturnoj industriji, umetnikom može da bude svako. Oni koji su na poziciji moći, odnosno oni koji sprovode monopol, kulturnu industriju upravo pojašnjavaju tehnološki – oni govore o tome da učestvovanje miliona pojedinaca u zajedničkom društvu po sebi traži načine reprodukcije „zbog kojih je neophodno na bezbrojnim mestima istim potrebama dobavljati standardna dobra“.<sup>56</sup> Na taj način tehničkim mogućnostima centri moći posreduju između proizvođača kulturnog sadržaja kulturne industrije i njegovih recipijenata. Upravo se zato dovodi u pitanje i sama sloboda odabiranja sadržaja

---

<sup>54</sup> Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1974), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, str.133

<sup>55</sup> Benjamin, Walter (1974), *Eseji*, Beograd: Nolit, str.115

<sup>56</sup> Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1974), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, str.133



konzumiranog i gore pomenuta individualnost pojedinca jer upravo iza svake, ispostavlja se, da stoji dirigovana, predodređena i iracionalna potrošnja sadržaja. Današnja tehnička racionalnost jeste racionalnost gospodstva<sup>57</sup>, onih na pozicijama moći. Tako je kuturna industrija omogućila standardizaciju i serijsku proizvodnju umetničkog sadržaja. Serijska proizvodnja sadržaja i unutar sebe sadrži hijerarhiju u zavisnosti od adrese na koju se taj sadržaj isporučuje. Za svakog pojedinca predviđeno je nešto, spram njegovog stepena obrazovanja i klasne pripadnosti, a te razlike postaju uvrežene i propagirane. Snabdevanje publike hijerarhijom serijskih kvaliteta služi zapravo što potpunijoj kvantifikaciji.<sup>58</sup> Pa tako, svako za sebe smatra da se ponaša spontano, u skladu sa svojim predodređenim sklonostima i poseže za onom kategorijom masovne proizvodnje koja je proizvedena za njegov „standard“. Život pojedinca počinje da se sastoji u tome da se kroz konzumiranje sadržaja i robe na tržištu „samopotvrđuje“ kao određeni tip individue ili član zajednice čiji je unapred deo.

Tu dolazimo do onog mesta na kojem se razgranava klasno društvo, ne samo po svom obrazovanju, životnom standardu i načinu na koje ono organizuje sopstvenu egzistenciju, već po tome i koji i kakav sadržaj kulturne industrije konzumira. Tako se kultura prilagođava konzumeraciji masa pretvarajući se u zabavu. „Zamrznuti tipovi formi poput skeča, problemskog filma, šlagera, zapravo su normativno priređe prosek poznoliberalnog ukusa.“<sup>59</sup> Ne samo u poljima navedenih umetnosti, filma, književnosti, već se ista takva „standardizacija“ i uprosečavanje dešava i u polju likovnih umetnosti. Likovne pravce više ne diktiraju istorijski događaji ili pojedinačne naciolane ideološke struje, već ih diktira isključivo tržište umetnina. To je posledica činjenice da nekadašnja „ozbiljna umetnost“ nije bila dostupna svima onima kojima je „zbog nevolje i pritiska opstanka ozbiljnost bila poput poruge i koji se moraju veseliti tome da se u ono vreme kada nisu upregnuti mogu opustiti“<sup>60</sup> Tako, dakle, na mesto ozbiljne umetnosti, kulturna industrija i kapitalističko liberalno društvo na velika vrata uvodi „laku“ umetnost, koja poput senke prati autonomnu. Takva umetnost postaje „društveno nečista savest ozbiljne umetnosti“.<sup>61</sup> Takva umetnost biva svedena na zabavu, a kulturna industrija to spovodi vešto. Iako je zabava i svi drugi elementi kojima kulturna industrija raspolaže postojala odavno, oni ipak bivaju zahvaćeni „odozgo“, artikulisani i upregnuti u pravcu tranzicije kulture u robu za potrošnju. U okviru te tranzicije kulturna industrija sprovodi sa jedne strane naivno omasovljavanje umetnosti i „umetničko opismenjavanje masa“, ali sa druge strane ujedno i poljuljava prethodne pozicije same umetnosti i njenog značaja. Svodivost umetnosti na zabavu i „fuzioniranje“ kulture i zabave se danas ne odvija samo kao deprecijacija umetnosti nego ujedno i kao

---

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Ibid. str.135

<sup>59</sup> Ibid. str.146

<sup>60</sup> Ibid. str.147

<sup>61</sup> Ibid.

nužno produhovljavanje zabave.<sup>62</sup> To i takvo dirigovano „produhovljavanje“ upravo je krivac masovnog otuđenja današnjeg pojedinca koji se identitetski formira onako kako industrija nalaže. Kulturna industrija za sebe veruje da one ne nameće standarde, već da standardi izlaze iz potrebe konzumerata, zato je oni prihvataju pez pogovora i bilo kakvog otpora. Tako, kultura, pa i umetnost, postaje jedno od važnijih sredstava manipulacije i važan alat za ideološko oblikovanje stanovništva.

U esejima Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*) on konkretizuje problem umetničkog stvaralaštva u doba kulturnih industrija i pre svega u doba tehničke reprodukcije umentičkog dela. Ono što Benjamin zapaža je upravo pitanje originalnosti umetničkog dela. On tvrdi da pri bilo kakvoj, pa makar i onoj najverodostojnijoj, reprodukciji umetničkog dela, nedostaje vremenska i prostorna koordinata koja garantuje njegovu autentičnost. Ako po rečima Benjamina „ovde i sada originala čini pojam njegove nepatvorenosti“<sup>63</sup>, onda svakom trenutku sveprisutnost umetničkog dela putem tehničke reprodukcije i digitalnih medija čini da ono izgubi svoju originalnost. Tu originalnost Benjamin naziva „auroom“ umetničkog dela koja isčezava u savremeno doba usled nerazlikovanja originala od kopije, usled digitalne produkcije umetnosti i njene masovne proizvodnje. On govori da je uzaludno pitanje „da li je fotografija umetnost – a da se prethodo nije postavilo pitanje: da li se s pronalaskom fotografije nije promenio celokupan karakter umetnosti?“<sup>64</sup> Tehnička reproduktivnost umetničkog dela ne menja samo karakter umentosti već i način njene recepcije. Umentničko delo, najednom, kada je izgubilo svoju auru, kada je izgubilo svoje „ovde i sada“, biva dostupno svima na konzumeraciju i na ocenjivanje. Tehnička reproduktivnost, pre svega, menja odnos masa prema umetnosti. Od tradicionalnog distanciranog, gotovo uzvišenog odnosa prema umetniku, publika zajedno zauzima prislan stav. Benjamin navodi paralelu između, recimo, Pikasa i njegove publike, koji uživa u svojoj nedodirljivosti, i Čaplina i njegove publike koji je „jedan od njih“, dostupan i otvoren kritici masa. Ali uprkos tome, kritike neretko na takvim mestima nema, naime, jer što se više smanjuje društveni značaj neke umetnosti, to više dolazi u raskorak kritički i uživalački stav. „U konvencionalnom se uživa bez kritike, dok se istinski novo kritikuje sa odbojnošću.“<sup>65</sup> Na taj način umetnička produkcija kreće da biva uniformna, prilagođenja „potražnji tržišta“, i uporabljena. Čini se kao da napokon oni koji nisu imali pravo glasa niti pozicije sa kojih bi mogli da progovaraju, napokon imaju nekakvog udela u društvenom poretku i kultura se napokon „njih tiče“, ali isto tako, precizno zapaža Benjamin, sistem koji organizuje novonastale mase, iste te mase pušta da dođu do svog izraza – ali nikako do svojih prava.

---

<sup>62</sup> Ibid. str.155

<sup>63</sup> Benjamin, Walter (1974), *Eseji*, Beograd: Nolit, str.117

<sup>64</sup> Ibid. str.127

<sup>65</sup> Ibid. str.139

## 5.6. Neformalno obrazovanje

Ako se nadovežemo na temu formalnog obrazovanja i intelektualnih pozicija koje ono obezbeđuje, moramo imati u vidu sledeći fenomen savremenog društva. Naime, ekskluzivitet pozicija koje su imali oni koji su imali uslova i načina da se bave umetničkim studijama, gubi se, ne samo što se iz godine u godinu formira sve veći broj privatnih obrazovnih ustanova, već što rastu i mogućnosti neformalnog umetničkog obrazovanja. Ako govorimo o privatnim fakultetima, samo u Republici Srbiji je u poslednjih dvadeset godina otvoreno preko četrdeset privatnih fakulteta, od kojih su makar deset specijalizovani za razne forme umetničkih studija.<sup>66</sup> Sama ta činjenica može jedino da ide u prilog tezi rapidnog razvitka kulturne industrije i značaja kulture u savremenom potrošačkom društvu kao robe i kao ideološkog instrumenta. Isto tako, pored privatnih fakulteta, ako govorimo o neformalnom obrazovanju, neizmeran je broj nezvaničnih privatnih crtačkih i slikarskih škola, kurseva, ili čak „online tutorijala“ iz oblasti umetnosti. Taj način omasovljavanja umetnosti je čini dostupnom svakome pa tako i svakog pojedinca obmanjuje tom idejom o umetničkom izražavanju njegove posebnosti. Individualizam kojeg diktira savremeno doba samo je alat za proizvodnju i „potrošnju“ umetnosti kao robe. Po rečima Adorna, „pseudoindividualnost vlada sve od normirane improvizacije u džezu do originalne filmske osobnosti kojoj pramen mora da visi na čelu da bi ju kao takvu poznali. Individualno se reducira na sposobnost općeg da tako bez ostatka upečati ono slučajno da ga se može utvrditi kao takvo... buntovna zatvorenost ili birani nastup individue koja se prikazuje proizvode se serijski.“<sup>67</sup> Tu vidimo da svaki indentitet kojeg određeni pojedinac zauzima je unapred predodređeno mesto koje je sistem za nas upraznio. Razlog okretanja masa ka neformalnom umetničkom obrazovanju jeste što upravo ono pruža privid kao izmeštanju iz svojih klasnih pozicija i predodređenih društvenih pozicija. Nekada nedostupno umetničko znanje postaje pristupačno svakome, a pritisak nužnog individualizma u svakom od nas iznedrava „talenat“ ili umetnički dar koji u sebi prepoznajemo. Zvanične i relevantne umetničke institucije poput galerija i umetničkih salona ostaju nedostupne tim i takvim pojedincima koji ne poseduju formalno umetničko obrazovanje, ali sistem i za njih iznalazi izlagačko mesto. Naime, pored brojnih neformalnih umetničkih i amaterskih društava, izlagačkih prostora bez umetničke komisije, tu su i nepregledni „online“ prostori za izlaganje kao što su *behance*<sup>68</sup>, *pinterest*<sup>69</sup>, *deviantart*<sup>70</sup> i

---

<sup>66</sup> <https://fakulteti.edukacija.rs/privatni-fakulteti/beograd>

<sup>67</sup> Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1974), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, str.166

<sup>68</sup> <https://www.behance.net/>

<sup>69</sup> <https://www.pinterest.com/>

brojni drugi. Sistem, naizgled, pruža mnoštvo opcija za ispoljavanje našeg autentičnog, i paradoksalno, tako, čak otvara prostor da pojedinac napravi evolutivni skok, ali samo ako, po rečima Adorna i Horkhajmera – „Izvuče srećku“. Kulturna industrija je uspela običnom čoveku da priušti beg od svakodnevnice, a da tu istu svakodnevicu prikaže „kao da se radi o raju“.<sup>71</sup> Ta „srećka“ neće doći svakome, već „onome kojeg odredi viša moć – uglavnom, industrija zabave koja se prikazuje kao da je stalno u potrazi“<sup>72</sup> za talentom. Samo će jedan, kaže Adorno, dobiti zgoditak, „samo jedan je proimnentan, pa iako matematički, svi imaju istu mogućnost, ona je za svakog pojedinačno toliko minimalna da je najbolje da je se odmah odrekne i veseli se sreći drugoga, nekoga ko bi mogao biti i on sam, a ipak to nikada neće biti.“<sup>73</sup> Onaj, pak, ko se nađe na tom mestu, upravo na tom mestu uspeha, biće pokazatelj i drugima kako je taj i takav uspeh moguć. Zato, „na mesto onog puta per aspera ad astra, koji pretpostavlja nevolju i napore, sve više stupa premija“.<sup>74</sup> Na taj način svaki pojedinac biva pozvan da učestvuje u industriji zabave i kulturnoj industriji sa ove ili one strane.

## 6. Sukob visoke i masovne umetnosti

Nadovezujući se na prethodno poglavlje, možemo videti uzrok i posledice činjenice da se sve više ljudi okreće u pravcu proizvodnje umetničkog sadržaja. „Umetnost je postala tokom devedesetih godina dvadesetog veka „medijska informacija“ koja se pokazuje kao uzorak unutar masovnih medija identifikacije, razmene, potrošnje, uživanja, kritičkog iskazivanja i svakako konstruisanja društvene subjektivnosti i objektivnosti.“<sup>75</sup> Na trenutak se čini da problematizacija umetničkog dela ide uporedo sa smanjenjem razlika između visoke umetnosti i popularne kulture. Umetnički neodadaistički gestovi koji uzimaju oblik masovnog spektakla koji se iz masovne kulture uvodi u visoku umetnost. Ta artikulacija masovnog spektakla u visoku umetnost najviše je uošljiva na primeru Vorholove (*Andy Warhol*) „Fabrike“.<sup>76</sup> Fabrika je bila parainstitucija za konstruisanje i izvođenje specifično artikulisanje mikro sveta umetnosti u kojoj je Vorhol proizvodio svoja umetnička dela. To je bila neka vrsta sinteze poznokapitalističkog ateljea i biroa<sup>77</sup>, ali i mesto gde se izvodi

---

<sup>70</sup> <https://www.deviantart.com/>

<sup>71</sup> Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1974), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, str.154

<sup>72</sup> Ibid. str.157

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.391

<sup>76</sup> *Superstars – Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol*, (1990) Paris: Copublication dondation Cartier pour l'art contemporain

<sup>77</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.500

svakodnevna zabava i gde se konstruišu artificejne društvene realnosti koja istupa iz okvira normalne, svakodnevne, građanske samorazumljivosti i pripadnosti. „Mnogi ljudi su mislili da sam ja taj oko koga su svi visili u Fabrici, da sam ja bio neka vrsta velike atrakcije koju su svi dolazili da vide, ali bilo je apsolutno suprotno: ja sam bio taj koji je visio svuda okolo. Ja sam samo plaćao kiriju i gomila ljudi je dolazila pošto su vrata bila otvorena. Ljudi nisu bili posebno zainteresovani da vide mene, već su bili zainteresovani da vide jedni druge. Oni su dolazili da vide ko je došao.“<sup>78</sup> U tim rečima Vorhola možemo razumeti na koji način se konstruisala građanska klasa koja svoj identitet pronalazi u kulturnoj razmeni koju obavlja u institucijama poput „Fabrike“. Iako se naizgled visoka umetnost „spustila među običan svet“, ona je zapravo samo formirala jedan kanon kojim se, uspostavljanjem transistorijskih formi i transgeografskih estetskih vrednosti, bira i postavlja iz različitih kulturalnih praksi ono što je neupitno izuzetno, vredno, važno i reprezentativno. Kanon, po Dominiku Lakapri (*Dominick LaCapra*), nastaje vođenjem, odnosno usmeravanjem i edukovanjem opšte masovne kulture u ime obrazovanih elita.<sup>79</sup> Na taj način sprovodi se zapravo kanonizacija novonastale visoke umetnosti koja diktira masovne trendove. Na tom mestu, pitanje koje postavljamo je, upravo – šta onda biva sa tradicionalnom umetnošću? Ako tradiciju razumemo kao intencionalno oblikovanu verziju prošlosti i preoblikovane sadašnjosti, koja je moćno operativna u procesima društvenih i kulturnih određenja i identifikacija<sup>80</sup>, šta je onda to što bismo uopšte nazvali tradicijom u savremenoj umetnosti. Savremena umetnost onda, po sebi, zauzima mesto sa koje definiše umetničku tradiciju i odbacuje ono što tradicija više nije. Koje mesto u tom sistemu, zauzima, recimo štafelajno klasično slikarstvo?

Slikarstvo ponovo biva skrajnuto i svedeno na artikulaciju bazičnih slikarskih odnosno tehničkih veština. Likovno obrazovanje, budući svima dostupno makar u neformalnom obliku, ne izaziva više nikakve afekcije u oku posmatrača, sviknutog na sve već viđenje slikarske domašaje. Dostupnost likovnog obrazovanja i masovna produkcija takvih likovnih sadržaja poljuljava nekadašnji ekskluzivitet pozicija akademskih umetnika i slikara, koji, najednom, ne raspolazu više nikakvim ekskluzivnim znanjima i veštinama. Na taj način bivaju dovedene u pitanje njihove pozicije sa kojih sprovode kulturnu hegemoniju, jer sada elite u tm kontekstu znanja gube distancu u odnosu na masovnu umetnost.

Upravo iz tog razloga elite napuštaju tradicionalne oblike stvaralaštva i za sebe iznalaze nove pozicije moći. Od tradicionalnog znanja i sada svima dostupnih umetničkih veština, one odlaze u polje koje je zagarantovano nedostupno masama – a to je upravo polje teoretskog znanja i konceptualne umetnosti. Takve pozicije nemoguće je zauzeti bez

---

<sup>78</sup> Warhol, Andy; Hackett, Pot (1990) *Popism: The Warhol Sixties*, Washington: Harvest Books, str.74

<sup>79</sup> Lacapra, Dominick (1994) *Canon, Texts and Contexts*, iz *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca: Cornell University Press, str.19

<sup>80</sup> Williams, Raymond (1977) *Traditions, Institutions and Formations* iz *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, str.115

visokog školovanja u stručnim ustanovama i bez egzistencijalnih uslova za to i takvo školovanje. Zato elite prepuštaju već „dotrajale“ sfere tradicionalne umetnosti, naročito forme poput štafelajnog slikarstva, masama za razonodu, dok one, vršeći otklon prema toj i takvoj umetnosti, odlaze u forme konceptualnih umetnosti kao što su performans, hepening, instalacije kao jedan novi vid „redi-mejd“-a. Francuski kustos i teoretičar Nikolas Burio<sup>81</sup> ukazao je na činjenicu da u zapadnim umetnostima od početka osamdesetih godina dolazi do skretanja pažnje sa „komada“ kao umetničkog dela u pravcu odnosa samog dela, pojave tog dela u okvirima umetnosti i kulture. Skretanje pažnje sa komada na odnose vodi ka promeni statusa i identifikacije pojavnosti umetničkog dela<sup>82</sup> i u umetničku proizvodnju uvodi interdisciplinarnan način razmišljanja i delovanja. Takva „relaciona“ dela<sup>83</sup> su upravo instalacije, umetnički ambijenti, arhivi, baze podataka, performansi ili izvođenja u raznim drugim društvenim praksama. Instalacije<sup>84</sup> i ambijenti su postavke ili artikulacije prostornih odnosa bilo kojih elemenata: slika, skulptura, objekata, svetlosnih ili zvučnih efekata, pa i mrtvih i živih stvorenja. Instalacijom se, uobičajeno, naziva raspored objekata u zatečenom ili ponuđenom prostoru. Ambijentom se naziva artikulacija i oblikovanje celine prostora, odnosno prostornog totaliteta kao umetničkog dela, dok je arhivom nazvana kolekcija ili zbirka, najčešće sakupljenih i klasifikovanih elemenata.<sup>85</sup> Performans sa druge strane su teorijski interpretativni i istorijski retrospektivni koncepti eksperimentalno primenjeni na umetnička dela izvedeni kao događaj.

Svaki vid te umetničke proizvodnje, pre svega, kao što smo već konstatovali, podrazumeva visokokvalifikovano znanje, i odbacuje tradicionalne oblike umetničke proizvodnje koje su sada pripale masama, odnosno nižeklasnom društvu. U tim okvirima leži i razlog različitosti pri samoj percepciji umetničkog dela odnosno različitih afiniteta prema umetnosti kod različitih društvenih klasa. Na tragu tog zaključka ćemo, u okviru ovog istraživanja, sprovesti i praktični deo projekta.

## 7. Autorski rad

U okviru autorskog dela rada zamišljen je i ostvaren sledeći projekat. Naime, preispitujući aktuelne umetničke forme ali ne zaboravljajući na tradicionalne, projekat pod nazivom „Kada kažeš umentost, na šta tačno misliš?“ izveden je u Muzeju primenjenih umetnosti u Beogradu, tačnije u galeriji „Žad“ u septembru mesecu 2021. godine. Projekat

---

<sup>81</sup> Burio, Nikolas (2003) *Relaciona estetika* (temat), Vršac: Košava br. 42-43

<sup>82</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.474

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Celant, Germano (2003) *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, London:Prestel Publishing

<sup>85</sup> Ibid.

sadrži tri segmenta, odnosno, reč je o jednoj istoj kompoziciji predstavljenoj u tri različita umetnička medija: fotografiji, slici na platnu i instalaciji-performansu. Svaki od segmenata, izložen u istom prostoru, je u direktnoj korelaciji sa ostalim segmentima. O svakom od tih segmenata postavke govorićemo pojedinačno u narednim poglavljima. Tokom trajanja projekta sprovedena je i anketa kao deo istraživačkog rada u prilog tezi koju ćemo, takođe, kasnije predstaviti kao i rezultate i analizu ankete.

## **7.1. Metode primenjene u radu**

U praktičnom delu istraživanja projekat se oslanja na analizu rezultata dobijenih tokom ankete, i njihovu klasifikaciju i generalizaciju. Metodom dedukcije očekuje se iznalaženje određenih pretpostavljenih zakonitosti među dobijenim rezultatima i uviđanje njihove strukture. Autorski deo projekta, odnosno elemenata koji će biti izlagani oslanjaju se na vizuelni eksperiment pri samom izvođenju radova, nadograđujući dosadašnja empirijska, teoretska i tehnička iskustva i znanje.

## **8. „Kada kažeš umetnost, na šta tačno misliš“: „Doručak“, „Ručak“ i „Večera“**



### 8.1. „Doručak“

Prva kompozicija pod nazivom „Doručak“ je autorska fotografija štampana na platnu formata 215x293cm.

Fotografija je usnimljena iste godine, 2021., u foto studiju sa modelima. Kompozicija na fotografiji osmišljena je imajući u vidu nekoliko referenci. Pre svega, raspored modela i njihovi položaji tela u odnosu na oko kamere postavljeni su po uzoru na položaje tela na fotografijama Ervina Olafa (*Erwin Olaf*). Posture modela odaju utisak scenskog pokreta iako su figure statične. Svetlo na kompoziciji i tonovi postavke aludiraju na svetlo, oštre kontaste i paletu Karavađa (*Caravaggio*), kao i elementi scenografije koji podsećaju takođe na elemente Karavađovih slika kao što je drveni tron na kojem sedi figura u prvom levom planu, i bela trpeza na kojoj je postavljena mrtva priroda, podsećajući na Karavađovu sliku „Večera u Emausu“. Na samim elementima scenografije primenjena je intervencija



savremenim, viskoznim sintetičkim platnom kojim su obloženi svaki od elemenata scenografije, dajući tako tradicionalnim elementima scenografije savremenu notu. Modeli su kostimirani i depersonalizovani okruglim crvenim maskama koje nose na licima, i šakama obojenim u crveno, poništavajući tako mogućnost identifikacije i uosećavanja sa modelima kao živim ljudima, svodeći ih tako, samo, na elemente kompozicije. Po rečima Benjamina gde fotografija počinje da potiskuje kultnu vrednost slike, ali da slika pruža poslednji otpor prikazujući ljudsko lice<sup>86</sup>, upravo zbog toga su lica modela sakrivena, dovodeći u pitanje tako, šta je zapravo ono autentično. U okviru projekta, slika je izložena u izlagačkom prostoru na zasebnom zidu u velelepnom zlatnom ramu nalik baroknom, a slika je distancerima sa crvenim trakama odvojena od publike, pa je tako publika onemogućena da slici priđe bliže od dva metra. Rad je potpisan imenom i u legendi piše da je tehnika izvedbe rada ulje na platnu. Ta obmana publike tu je iz sledećeg razloga; utisak koji takav element postavke ostavlja u galeriji trebalo bi da proizvede i preispita pitanje, po Benjaminovim rečima, slikarske „aure“. Nedostupnost slike proizvedena upravo takvim odaljenjem publike od izloženog eksponata aludirajući na muzejske postavke, indukuje ono što Benjamin naziva kultnom slikom, jer „nedostupnost je glavno obeležje kultne slike“.<sup>87</sup> Benjamin aurom naziva potencijalni čulni utisak jedinstvenosti i neponovljivosti originalnog umetničkog dela kao celine<sup>88</sup>. Umetničko delo kao celina je određeno svojom unikatnošću, specifičnim i izuzetnim kontekstom, odnosno stabilnom tradicijom pojavnosti i recepcije umetničkog dela. Uprkos autentičnosti autorske fotografije i utiska koji ona ostavlja svojom pojavnošću, obmana koju u recepciji tog rada izvodimo potpisom drugačije tehnike rada, pokušavamo da indukujemo „proizvodnju aure“ tog izloženog umetničkog dela, iako je, zapravo, upravo to delo tehnički reprodukovano. To delo upravo svojom pojavnošću bez obzira na to što ono tehnički jeste, svojom aurom čini da uvek jeste nešto više od samog prisutnog komada. Na taj način se umetnost „sklanja u iskustvo koje nije više iskustvo predmeta okruženog aurom, nego aure koja se ne veže ni sa čim ili gotovo ni sa čime. Ta aura, ta aureola, taj miris, taj plin, nazovimo to kako želimo, izražava preko mode identitet epohe.“<sup>89</sup> Upravo tim potezom želeli smo da preispitamo šta je ono što je identitet današnje epohe i da li je auru moguće indukovati intervenicom poput naše. Ako jeste, koja bi publika, odnosno, koji recepijent takvog umetničkog dela bi bio onaj ko je tu auru osetio. Dok je za Benjamina aura bila ono mistično, ezoterično i metafizičko prizivanje nostalgije za izvorom iz tradicije<sup>90</sup>, mi se, ipak, priklanjamo Mišoovoj (*Yves Michaud*) reinterpretaciji aure, kao organizaciji i proizvodnji intenziteta življenja posredstvom tehnologija prikazivanja, izražavanja ili izvođenja kojima nije potrebna posredna uloga umetničkog

---

<sup>86</sup> Benjamin, Walter (1974), *Eseji*, Beograd: Nolit, str.126

<sup>87</sup> Idi. Str.122

<sup>88</sup>Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.480

<sup>89</sup>Michaud, Yves (2004) , *Umetnost u plinovitu stanju: - esej o trijumfu estetike*, Zagreb: Naklada Ljevak, str. 159

<sup>90</sup> Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str.484

dela. Upravo takvo doživljavanje aure je posledica činjenice da je kulturna industrija pronašla nove medije i tehnologije kojima je umnogostručeno dejstvo umetničkog dela.<sup>91</sup>

Prepostavljena publika sa kojom bi ovakvo umetničko delo trebalo da komunicira je upravo ona publika koja u umetnosti najviše želi da vidi tehničku umetničku veštinu, odnosno ona koja umetnost vidi i zamišlja isključivo u svojim tradicionalnim formama, tačnije ona publika koja izražava želju za znanjem u praktičnom smislu, a to je, u kontekstu želje za znanjem upravo: zanatska i tehnička veština, umeće pravljenja, izvođenja i predstavljanja.<sup>92</sup>

Radi samog koncepta izložbe, važno je naglasiti da je svaki od aktova postavljen oko trpeze iako u različitim položajima tela, licem ipak okrenut u istom pravcu, podcrtavajući tako još jednom šta je fokus izložbe, a to je, upravo, publika odnosno posmatrač.



---

<sup>91</sup> ibid

<sup>92</sup> Šuvaković, Miško (2008) *Epistemologija umetnosti*, Beograd:Orion art, str.9



*Karavađo, „Večera u Emausu“*



*Ervin Olaf, „HOPE, The practice“, 2005.*



*Ervin Olaf, „The Hallway“, 2005.*

## 8.2. „Ručak“

Druga kompozicija pod nazivom „Ručak“ je autorska slika izvedena u kombinovanoj tehnici na platnu, formata 200x280cm.

Na slici je predstavljena potpuno ista kompozicija kao na prethodnom umetničkom delu, gotovo istog formata, izložena u izlagačkom prostoru na sporednom mestu na kojem je u neposrednom odnosu sa publikom. Slika je uraljena u klasičan drveni ram od sirovog drveta bez dekora, pa je tako lišena tumačenja bilo kakvog spoljnog konteksta slike, upućujući na tumačenje samo onoga što je na slici predstavljeno. Ideja ovakvog umetničkog dela bila je upravo preispitivanje pozicije tradicionalnog slikarstva i njegovog položaja u savremenoj umentosti, tačnije, traženje njegove pozicije u savremenoj umetnosti zadržavajući tradicionalnu formu ali tražeći savremeni likovni jezik koji bi mogao da bude konkurentan savremenoj umentosti.

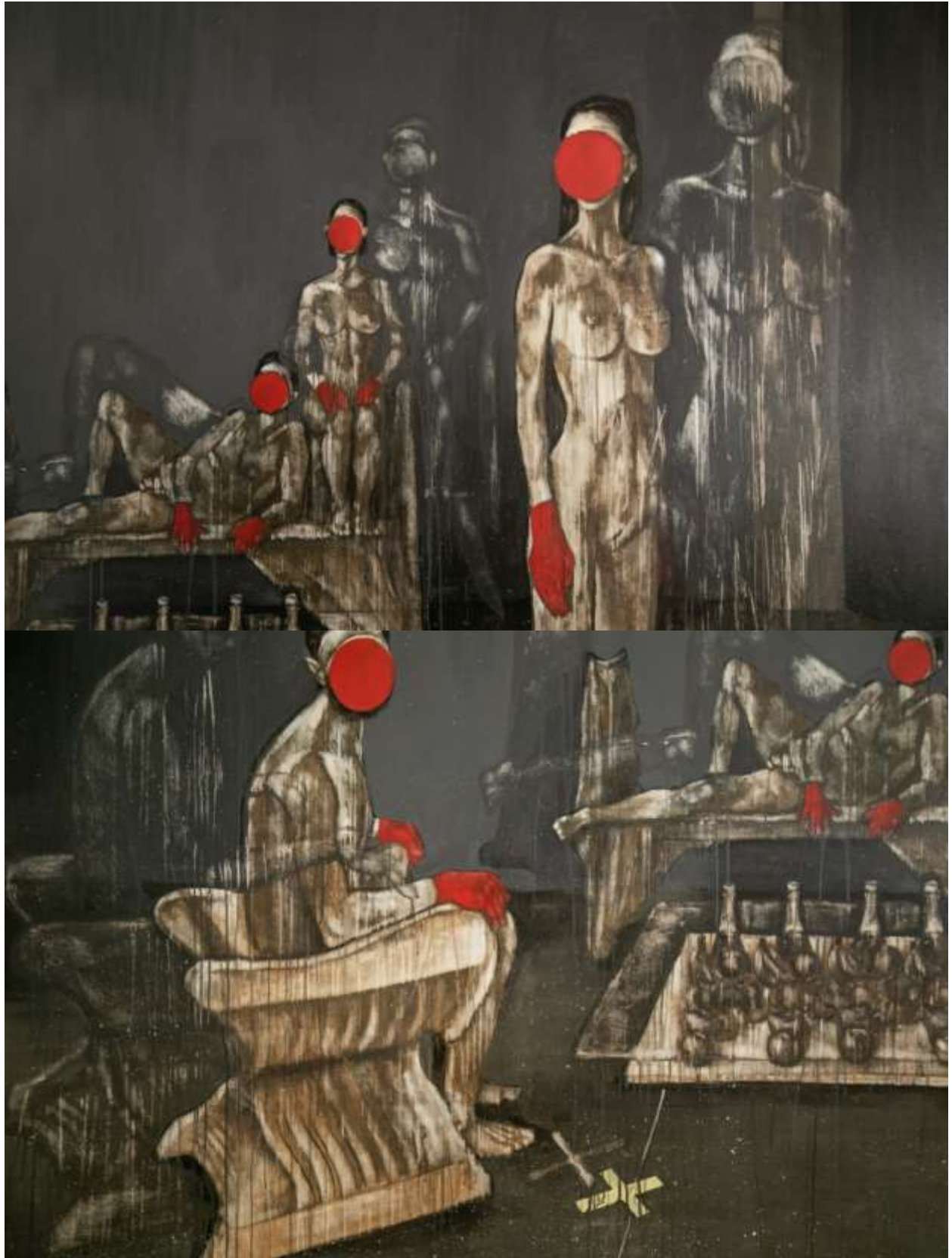
Iako je kompozicija predstavljena u obliku klasične štafelajne slike, ne izlazeći iz okvira slike odnosno okvira rama, figure su predočene kroz duplu ekspoziciju, praveći tako iluziju prstora. Transponovanjem čitave kompozicije u dva plana koja se međusobno preklapaju, sama slika prevazilazi tako sopstvenu svedenost na dvodimenzionalnu površinu, ona iluzijom o prostoru stvara novi prostor i dinamiku kompozicije.

Intervencija u okviru samog likovnog jezika je ujedno i lično istraživanje i nadogradnja sopstvenog likovnog stila. Naime, umesto klasičnog podslikavanja a zatim slikanja od tamnih površina ka svetlijim i naposljetku, do korišćenja bele boje kod najsvetlijih površina na poslednjem mestu akcentujući tako svetlost na samoj površini naslikanih predmeta, slika je slikana potpuno suprotno. Za belu boju korišćena je sama belina platna, a slika je građena sasvim drugim, odnosno invertovanim redosledom, uklanjajući naslage boje, ka belini platna. Ta slikarska tehnika, primenjivana najčešće kod slikarskih tehnika kao što su zgrafito ili određene grafičke tehnike, primenjivana na platno, stvara jedan sasvim novi utisak na platnu i pruža mu jednu potpuno novu likovnost i prostornost. Koristeći i negujući slučajnosti kod uklanjanja slojeva boje, ali i čisteći određene površine praveći od njih homogene plohe, slika dobija jednu sasvim novu dinamiku u kompoziciji i u samom likovnom jeziku. Takva slikarska tehnika lišena je pretpostavljenog cilja i unapred određene završne kompozicije, već se kompozicija i harmonija traže unutar nanosa boje, čineći, tako, slikarski proces dinamičnim i neizvesnim. Kompozicija na taj način dobija formu „oslobađajući se boje“. Paleta korišćena pri izvedbi ovog dela je svedena, gotovo grafička, monohromatska, u kojoj preovlađuju zagasiti tonovi umbre, sive i maslinaste boje, pokušavajući tako da se bogatstvo pelete zameni bogatstvom valera istih tonova. Kompoziciju namerno remeti upotreba crvene boje na maskama odnosno licima i šakama modela, usmeravajući tako fokus posmatrača. Te homogene crvene površine čine tačku

kojoj se pogled posmatrača uporno vraća nakon istraživanja ostatka kompozicije, sputavajući ga da istovremeno sagleda čitavu sliku, što percepciju samog dela čini dinamičnijom. Kao što je već rečeno, ideja ovog segmenta projekta jeste upravo inovacija na polju klasičnog slikarstva, kako po pitanju kompozicije i prostornosti u okviru platna, tako i po pitanju same slikarske tehnike i likovnog jezika, pronalazeći tako alat pomoću kojeg klasično, štafelajno slikarstvo može da zadrži autentičnost, svežinu i proizvede uzbuđenje u oku posmatrača, ali i da zadrži svoje tradicionalne okvire.



















### 8.3. „Večera“

Kompozicija pod nazivom „Večera“ zapravo je prostorna instalacija sačinjena od scenografskih elemenata i živih modela koji u toj instalaciji, tačnije performansu učestvuju.

Naime, reč je o scenografiji koja je prisutna na ranije pomenutim segmentima projekta, odnosno na fotografiji i na slici. Scenografija je postavljena u potpuno istoj formi kao na slikama, istog rasporeda i istih prostornih odnosa i proporcija. Figure predstavljene na slikama takođe su deo instalacije. Njih čine živi modeli koji u istom rasporedu, tačnije na istim pozicijama sa istim statičnim pozama čine deo postavke. Modeli su nepomični, stoje frontalno u odnosu na publiku, i u izlagačkom prostoru zauzimaju mesto koje je nalik bini, odnosno pozornici. Bina, iako izdignuta u odnosu na deo prostora namenjen posetiocima, nije fizički odvojena od posetilaca, i posetiocima je dozvoljeno da se penju na binu i prolaze neposredno pored modela.

Ispred čitave instalacije postavljena je kamera koja zabeležava njihov nastup, i publika koja prolazi iza kamere, na ekranu kamere može videti isto ono što vidi na izloženim slikama, isti kadar i kompoziciju. Kamera koja snima takođe daje još jedan proizvod, još jedan pogled na kompoziciju, proizvodi još jedan artefakt - sliku, čiji su okviri zapravo okviri ekrana kamere.

Modeli tokom trajanja izložbe, prvih sat vremena nepomično stoje, oni zapravo glume izložene slike, a instalacija odnosno scenografija ostaje netaknuta. Nakon sat vremena, modeli izlaze iz svojih poza, skidaju maske i kreću da dekonstruišu postavku. Trpeza koja je deo postavke, na kojoj je izložena hrana i vino, od statične, mrtve prirode, postaje trpeza na kojoj oni večeraju. Oni je konzumiraju bahato, jedući elemente postavke, bacajući hranu, prosipajući vino koje piju. U pauzama, oni provode vreme u slobodnom kretanju po scenografiji, koristeći delove scenografije, usput nudeći publiku hranom i pićem. Nakon izvesnog vremena, skladna i harmonična postavka postaje neartikulisana gomila scenografskih elemenata i ostataka mrtve prirode odnosno hrane i pića koje konzumiraju. Oni proizvode nered koji za sobom ostavljaju, namerno narušavajući sklad nekadašnje postavke. Iza njih ostaje neartikulisana hrpa scenografskih elemenata i proizvedenog otpada. Na taj način, odnosno tim gestom, oni velelepnost umeničke instalacije svode na jedan izvesno prizeman nivo, dekonstruišući kako samu postavku tako i i deju o nedostupnosti umetnosti i umetničkog dela. Oni umetničko delo svode na puki tržišni proizvod koji je podređen konzumaciji koji iza sebe ostavlja samo ostatke, otpad. Tim nastupom oni osvetljavaju činjenicu da je savremena umetnost samo još jedan oblik industrije, kulturne industrije i proizvodnje, koja, kao i svaka proizvodnja, za sobom ostavlja izvesnu količinu otpada.

Pored navedenog, eksperiment koji je u ovom segmentu rada sproveden je upravo onaj koji se tiče publike, konzumacije i percepcije takvog oblika dela, odnosno događaja, kao dela novog medija. Delo jeste tu oko događaja, to jest, izvođenja događaja koje vodi ka afekciji, dok je izvođenje samog događaja ostarivanje protokola posredstvom procedure kao događaja.<sup>93</sup> U tom smislu, uočljiva je razlika među afektacijom posmatrača, od onih koji su rado prilazili čitavoj instalaciji i intereagovali sa modelima, konzumirajući zajedno sa njima elemente trpeze, do onih koji nisu prilazili ni blizu instalacije i performansa, niti su svoj pogled na njoj zadržavali.

Performans se tako poigrava sa svesnim i podsvesnim kod posmatrača. Iako nagi i na prethodnim kompozicijama, fotografiji i slici, modeli nagi u prostoru među publikom bude neku novu emociju kod posmatrača, od privlačnosti do potpune odbojnosti, koju ćemo kasnije analizirati kroz anketu sprovedenu tokom trajanja performansa.

---

<sup>93</sup> Proust, Françoise (1998) *Kaj je dogodek*, iz *Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja (temat)*, *Filozofski vestnik št.1*, Ljubljana: ZRC SAZU, str. 9-19









#### 8.4. Izložbeni katalog

Katalog posebno dizajniran za ovaj projekat osmišljen je tako da je štampan na novinskom, recikliranom papiru, dimenzije 50x70cm, savijen nekoliko puta tako da zauzima formu pamfleta, letka. Sa jedne strane kataloga nalazi se ištampana reprodukcija autorske fotografije u punom formatu kataloga, koju, kao poseban vid fetišizma nad umetnoću, svaki od posetilaca nosi sa sobom, odnosno dobija na poklon pri poseti izložbe. Tako, omasovljavajući i obesmišljavajući još više umetničko delo i potpuno ukidajući njegovu auru usled takvog masovnog reprodukovanja, autorska fotografija od pozicije muzejskog eksponata biva dovedena u poziciju pukog proizvoda potrošačkog društva. Tekst o projektu na poleđini reprodukcije pisala je Isidora Vučić, diplomirana istoričarka umetnosti, koji prenosimo u celosti:







*katalog, prednja strana*

## „Kada kažeš umetnost, na šta tačno misliš

Izložba Milice Vučković integralni je deo njene doktorske disertacije „*Percepcija umetničkog dela kod klasno različitog posmatrača: interaktivna izložba slika i prostornih instalacija*“. Pretpostavljate već da ste klasno različiti posmatrač Vi, kako bi rekao Dišan, „posmatrač dovodi delo u kontakt sa spoljnim svetom, dešifrujući, i interpretirajući njegove druge vrednosti.“ Dakle, geneza ove izložbe ima svoje krajnje ishodište u utiscima koje su posetioци stekli i koje su potom imali priliku da artikuliraju kroz upitnik koji su popunjavali nakon obilaska.

Usmeravanje interesovanja ka sociologiji umetnosti (iznova prevazilaženoj disciplini koja podmuklo u tačnim istorijskim intervalima pronalazi svoj put nazad) simptomatično je. Likovna umetnost na našim prostorima, na periferiji društvenog fokusa, kao siročće višedecenijske rđave kulturne politike odgajana je nehajno i nekritički, svi znamo kako stasavaju deca odrastala na praznim hvalama. Ali hajde da vidimo kako publika (najrazličitiji društveni stratumi) danas učestvuje u tom procesu takozvane „estetičke osmoze“. Stvari ne bi bile tako komplikovane da je autorka izostavila sintagmu „klasno različit“, tek bi se rešile u malom krugu stručnjaka i nekolicine entuzijasta stalnih posetilaca izložbi, porodice i prijatelja. Gorka istina prećutno znana svima, koju ćemo za potrebe ovog malog socijalnog eksperimenta rešiti pretpostavkom u najboljoj praksi heremeneutike, da su svoj stav, izostali sa izložbe, najjasnije izrazili svojim izostankom sa izložbe.

Postavka se sastoji iz tri jedinice koje su zasnovane na jednoj temi - kompoziciji sa četiri akta oko postavljene trpeze. Umetnica nije slučajno izabrala akt i trpezu, to su vanvremenski motivi umetnosti koji su uporno istrajavali. Akt kao ultimativna oda umetnosti čoveku, njegovoj nesavršenoj prirodi, simbolu čulnosti i trpeza kao darovi prirode, bogova, slava života, obilje, svečani čin predavanja darova prirode tom istom čoveku... mnogo je asocijacija... *Doručak na travi, Večera u Emausu* samo su neki od mnogih. Aktovi su u mirnom stavu, nema nagoveštaja pokreta, jasno se vidi da poziraju i to iskustvo studije kompozicije, studije stavova, odnosa modela i umetnika ovde je nedvosmisleno naglašeno kao simbol starih tradicija slikarstva. Važno je obratiti pažnju na to da su svi likovi okrenuti ka posmatraču čime je autorka još jednom podvukla šta je fokus izložbe – publika. Lica su skrivena jer emociju u ovom slučaju mora da učita publika. Osim toga možemo i to prekrivanje lica i šaka (poznatih sredstava atribucionog metoda) osnovnom bojom protumačiti kao jasno opiranje procesima morelijevskog dodeljivanja dela umetniku tog nagonskog poriva posmatrača da tumači delo u odnosu na svoja saznanja o umetniku,

umetnik briše tragove za sobom ostavljajući publici prazan prostor. Takođe, lica i šake su prekriveni crvenom bojom ostavljajući utisak dvodimenzionalnosti u kontrastu sa gotovo ahromatski modelovanim ostatkom kompozicije. Crveni krugovi mogu da nas asociiraju i na Kandinskog. Jedna tema prikazana je ovde na tri načina. Prvi prikaz je reprint fotografije kompozicije na platnu monumentalnih dimenzija. Ova **painterly photo** ima svoju referencu u minucioznosti severne renesanse sa nezaobilaznim *chiaroscuro* rešenjem svetla koje predstavlja još jednu referencu na kanone istorije umetnosti. Podeseća nas i na fotografije Ervina Olafa. Takođe, postavljajući print fotografije na platno, dakle tehnički reprodukovano delo, predstavljajući ga kao najčistije ulje na platnu sa stotinama lazurnih premaza tako dragih hiperrealističkom jeziku severne renesanse umetnica nedvosmisleno podmeće na mesto autentičnog umetničkog dela tehničku reprodukciju simbolički se osvrćući na Benjaminov esej i opominje nas na trajnu aktuelnost kulta aure umetničkog dela kod publike. Činjenica da je umetnica ovo delo postavila u bagato ukrašen zlatni ram sa crvenim graničnikom (koji simboliše muzejsku praksu izlaganja dela visoke umetnosti) može se shvatiti kao parafraza, ne bez ironije, svima nam poznatih muzejskih kanona. Sam podatak da je delo u formi visokog realizma ono koje je na ovoj izložbi dobilo ulogu veličanstvenog muzejskog eksponata igra se sa pretpostavkama da u najširoj umetničkoj publici idealno oponašanje prirode tj. realnosti ostaje kao jedini kriterijum. Ili kako je Gombrih rekao: „prva predrasuda koju učitelji poštovanja umetnosti pokušavaju da suzbiju je umetnička izvrsnost identična sa fotografskom tačnošću“. Sugestivnost realizma u narodu poznavala je i politika pa ćemo se ovde kratko osvrnuti i na taj deo sociološkog aspekta umetnosti koji zgodno potkrepljuje prepostavke prethodnog pasusa: „Svi režimi su težili tome da oficijalizuju realizam, mada u obliku populizma i ruralizma. (...) Uvijek kada politički kormilar broda, desničarskog ili ljevičarskog, iz oštrog i snažnog riječnog toka društvenog događanja i borbe za vlast doplovi do obale umjetnosti – uvijek pristaje na desnoj obali...“, veli Erjavec. Drugi prikaz iste kompozicije je ulje na platnu, takođe monumentalnih dimenzija, gde imamo istu simboličku postavku kao i na fotografiji s tim da autorka ovde uvodi svoj lični slikarski jezik. Dolazi do svođenja detalja, uproščavanja oblika još se više naglašava ahromatičnost u kontrastu sa crvenom plohom. Ova slika u jukstapoziciji sa fotografijom može jasno da opredeli publiku prilikom izjašnjavanja u upitniku. Treći punkt izložbe je sama kompozicija postavljena u izložbenom prostoru kao prilikom izrade dela. Kao neka sinteza prostorne instalacije/performansa umetnica predaje svoje modele publici u sirovom stanju. Tek na ovom mestu publika jasno može raščlaniti, dakle, šta su bili izbori umetnika! Tu dolazi do njihovog izbora. Koji likovni medij je najprilježniji publici. Koje delo je najpopularnije ili da li su to uopšte tri dela ili ih treba posmatrati kao jedno? „Sociologija umetnosti ne odlučuje o vrednosti umetnosti - i prema tome ne o specifičnom, apsolutnom. Ali ona traga za poreklom stila. Tako ona služi najzad poimanju lepog.“ Ove skromne Hauzenštajnove pretpostavke kada je na koncu prepoznao sva ograničenja sociologije umetnosti možda baš mogu da posluže na ovom mestu da još jednom napomenemo da je fokus izložbe zapravo istražiti poimanje lepog u savremene

publike. Autorka pokušava da skicira na koji način i sa kakvim emocijama se među današnjom publikom percipiraju određeni mediji, stilovi pa čak i sama prezentacija dela u prostoru. Ono što je još važnije je drugi deo tog društvenog procesa, koji se postavlja kao veliko pitanje, a to je na koji način se ta povratna informacija publike posle prenosi na umetnike i koliko učestvuje u njihovim budućim izborima?

Isidora Vučić, dip.ist.umentosti „

Isidora u kataloškom tekstu precizno objašnjava motive izloženih slika, simbole koji upućuju na tradiciju ali i intervencije koji ovaj projekat čine kako umetnički aktuelnim tako i sociološko aktuelnim. Radi intuitivne percepcije same izložbe i nesugestivnog doživljaja izloženih umetničkih dela, katalog je publici dodeljivan pri izlasku iz muzeja nakon što su popunili anketu.

## **8.5. Anketa**

Anketa sprovedena tokom trajanja izložbe sastavni je deo projekta odnosno istraživačkog dela projekta. Anketa je koncipirana tako da se u najužem smislu tiče teme našeg rada, a to je upravo percepcija umetničkog dela, odnosno umetničkih dela predstavljenih na izložbi, spram socijalne pozadine posmatrača, odnosno klasnih razlika među publikom. Imajući u vidu da je unapred već raznolikost publike ograničena i da se pretpostavlja da su izložbu posetili oni koji već imaju nekakav afinitet ka konzumaciji umetnosti i uobičajaju da posećuju umetničke događaje, ipak, dakle, uprkos tome, anketu je popunilo preko trista pojedinaca različitog stepena obrazovanja, te je tako ispitani uzorak publike iole relevantna pri ispitivanju zadate teme. Anketa se sastoji od svega nekoliko formalnih podataka, imena i prezimena učesnika, to jest posmatrača, godine i mesta rođenja, koje je bilo važno tokom analize radi uviđanja različitosti pri percepciji umetničkog dela u zavisnosti od toga da li posmatrač, bez obzira na obrazovanje, dolazi iz manje ili velike sredine odnosno grada. Pored toga, učesnik odnosno posmatrač je morao da popuni polja koja se tiču njegovog stepena obrazovanja, odnosno da ako poseduje neki od navedenih stepena obrazovanja, navede ime završene obrazovne ustanove: srednje škole, više škole ili fakulteta. Nakon toga, učesniku ankete bila su ponuđena predstavljena umetnička dela, „Doručak“, „Ručak“ i „Večera“, koje je posmatrač morao da rangira, odnosno oceni, ocenama od jedan do pet, uz uslov da ocene budu različite. Na taj način je ovaj mali socijalni eksperiment upućen kako analizi publike, tako i analizi uticaja publike na samog autora, odnosno pitanja na koji se način ta povratna informacija koju autor dobija od publike posle prenosi na samog umetnika i njegovo stvaralaštvo, i koliko učestvuje u njegovim budućim izborima.



MILICA VUČKOVIĆ  
**KADA  
KAZES  
UMETNOŠT  
NA. ŠTA  
TAČNO  
MISLIŠ**

Ime	Prezime	Godina i mesto rođenja			
Molimo vas da upišete naziv obrazovne ustanove za svaki završeni stepen obrazovanja:					
Srednja škola	<input type="text"/>				
Viša škola	<input type="text"/>				
Fakultet	<input type="text"/>				
Molimo da zaokruživanjem ocenite viđena dela ocenom od 1 do 5. (Uslov je da ocene budu različite)					
Doručak	1	2	3	4	5
Ručak	1	2	3	4	5
Večera	1	2	3	4	5
Komentar / obrazloženje (ovo polje nije obavezno):					

## 8.6. Rezultati ankete

U toku trajanja izložbe, anketu je popunilo ukupno 310 ispitanika odnosno posetilaca izložbe. Od ukupnog broja ispitanika, 39 je bilo onih koji su završili srednju školu, 17 sa završenom višom školom, i 254 ispitanika koji su imali fakultetsko obrazovanje. Od ukupnog broja ispitanika sa fakultetskim obrazovanjem, njih 64 je završilo umetničke fakultete, odnosno: Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu, Fakultet likovnih umetnosti, Fakultet dramskih umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Fakultet lepih umetnosti i Fakultet medija i komunikacija. Pored toga, preostalih 190 ispitanika završilo je različite fakultete, od kojih je veliki broj završio Filozofski fakultet u Beogradu (38 ispitanika), Filološki fakultet (32 ispitanika), Pravni fakultet (27 ispitanika), Stomatološki fakultet (19 ispitanika), Arhitektonski fakultet (17 ispitanika), Fakultet organizacionih nauka (9), dok su ostali ispitanici kojih je bilo u manjem broju završili Mašinski fakultet, Farmaceutski fakultet, Medicinski fakultet, Građevinski fakultet i Fakultet političkih nauka.

Imajući u vidu relativnu nesrazmernost u obrazovanju ispitanika, odnosno činjenicu da je većina ispitanika odnosno publike koja je posetila izložbu fakultetski obrazovana, ipak, razlike u strukovnom obrazovanju kod publike bile su dovoljne za uviđanje određenih obrazaca u razmišljanju i afinitetu pri percepciji i konzumaciji umetnosti i umetničkog dela.

Naime, kod ispitanika koji su od obrazovanja imali završenu srednju školu, velika većina (22 glasa) glasalo je za „Doručak“, odnosno reprint fotografije na platnu. Nekolicina ispitanika iz iste grupe istoj kompoziciji dodelilo je ocenu jedan (1), uz komentar kako uviđaju da izloženo delo nije izvedeno u tehnici ulja na platnu kao što je pored dela napisano. Nekolicina ispitanika iz iste grupacije muškog pola interaktivni performans ocenilo je ocenom pet (5), uz komentar da im se dopada što učestvuju nage žene, dok su ostali glasali za „Ručak“, odnosno za štafelajnu sliku.

Kod ispitanika sa fakultetskim obrazovanjem iz oblasti umetnosti najučestaliji odgovor bio je takav da su interaktivni performans odnosno kompoziciju „Večera“ ocenili ocenom pet (5), čak njih 39, dok je nekolicina u obrazloženju napisala da štafelajna slika, odnosno „Ručak“, ne pripada postavci. Ostatak je glasao za „Ručak“, njih 9, dok je za „Doručak“ glasalo 16 ispitanika.

Kod ispitanika sa fakultetskim obrazovanjem iz ostalih oblasti, velika većina rangirala je ocenom 5 kompoziciju „Ručak“, odnosno štafelajnu sliku, njih 103, uz komentar kako jedino u toj kompoziciji uočavaju umetničku intervenciju autora, dok je za iste te ispitanike „Doručak“ samo fotografija, iako autorska fotografija, a interaktivni performans nisu uzeli u obzir kao umetničko delo uopšte. Kod nekolicine ispitanike iz ove grupe ocena 5 dodeljena



je interaktivnom performansu, ali upadljivo samo onima koji su iz većih gradova, najčešće iz Beograda, dok su ostali ispitanici podeljenog mišljenja između kompozicija „Ručak“ i „Večera“.

Analizirajući rezultate ankete došli smo do pretpostavljenog zaključka koji ukazuje na činjenicu da obrazovanje i opšti društveni kontekst iz kojeg posmatrač potiče značajno utiče na njegov način rasuđivanja pri posmatranju umetničkog dela. Na taj način uviđamo da su se za savremen oblik umetnosti, ako bi to bila kompozicija „Večera“, odlučivali samo oni posmatrači koji unapred poseduju određeno likovno i teoretsko znanje, za kompoziciju „Doručak“ oni bez visokog obrazovanja, a za kompoziciju „Ručak“ oni sa visokim obrazovanjem ali ne iz polja umetnosti.







## 9. Naučno-istraživački doprinos

U kontekstu umetničkog dela i umetnosti uopšte kao ogledalnog faktora društva, naučno-istraživački doprinos ovog projekta usmeren je u pravcu preispitivanja kako same proizvodnje umetnosti tako i proizvodnje publike i artikulacije kolektivne svesti i znanja. Ako govorimo o znanju imajući u vidu razliku znanja i saznanja pa tako i materijalnih uslova i okolnosti u kojima znanje – ono što se može preneti, usvojiti i posedovati, i saznanje – ono što se mora izvoditi<sup>94</sup>, u tom smislu ovaj projekat preispituje upravo te uslove i okolnosti. Sticanje ili izvođenje znanja nije jednostavan zahvat preuzimanja i privajanja „znanja kako“ (znanje o veštini), „znanja da“ (znanje o činjenju) i „znanja šta“ (znanje o smislu)<sup>95</sup>, već kompleksna filozofska, antropološka i psihološka razmena između onoga ko zna i onoga ko saznanje. Ta, po rečima Mišela Fukoa, zastarela razmena<sup>96</sup>, mora biti prevaziđena kako u kontekstu učitelja i učenika, tako i u kontekstu umetnika i publike. U

<sup>94</sup> Šuvaković, Miško (2008) *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion art, str.7

<sup>95</sup> Harrison, Charles; Orton, Fred (1984) *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art*, London: Harper and Row, str. 47-56

<sup>96</sup> Foucault, Michel (1997) *Ethics – Subjectivity and Truth*, London: Penguin Books, str. 12-13

tom smislu, ovaj projekat preispituje na samo način na koji umetnik određuje svoju publiku, već i način na koji publika određuje njega. Potreba za znanjem, u tom smislu, dolazi kao potreba za kritičkim i analitičkim suočenjem sa konceptom umetnosti danas, kao potreba za smislom, diskursom, teoretizacijom učenja i obrazovanja. U tom smislu, govoreći o znanju kao praksi<sup>97</sup>, mi ovim radom pokušavamo da ukažemo na uslove sprovođenja te i takve prakse, koja povratno, utiče na umetničku praksu, na njenu proizvodnju i njenu percepciju. Ako govorimo o klasnim razlikama kao očitaj liniji demarkacije pri percepciji umetnosti što smo delom mogli videti i kroz spovedenu anketu, stoga upravo zato govorimo o znanju u praktičnom smislu, o želji za znanjem, o politici obrazovanja koja vodi ka emancipaciji.<sup>98</sup> Preispitujući poetiku tradicionalnog umetničkog dela i poetiku savremenog stvaralaštva u umetnosti koja se pojavljuje kroz odnose samih dela i kritičkih tumačenja dela koja ga čine mogućim da se ono uopšte ostvari kao umetničko delo u svetu umetnosti, pokušali smo da ukažemo kako na proces prevođenja poetičkog u verbalni diskurs nauke, odnosno u „spoljašnju poetiku“<sup>99</sup>, nauku i teoriju umetnosti, koja je uvek naknadna operacija koja konstituše jedno delo u svetu umetnosti, u kulturi i društvu. Drugim rečima, pokušali smo da, kako kroz teoretski deo rada, tako i kroz praktični, ukažemo da je medij umetnosti, odnosno njena „suština“, promenljiva u onoj meri u kojoj su promenljive ljudske forme življenja.<sup>100</sup> Na taj način, otkrivajući da suština slikarstva nije nešto nesvodivo, već da je zadatak modernog slikara kao stvaraoca da otkrije one konvencije koje su, u datom trenutku, samostalno sposobne da uspostave identitet njegovog rada kao slikarstva<sup>101</sup>, naš pokušaj bio je umeren u pravcu formiranja tog identiteta, ali ujedno, i formiranja i emancipacije publike. Imaju u vidu da uveliko živimo u *društvu spektakla* i u društvu oštarih klasnih podela, u kojima se otuđenje gledaoca u korist posmatranog predmeta izražava tako što gledaoc što više posmatra – manje živi, odnosno, što više sebe prepoznaje u preovladavajućim slikama potreba, to manje razume sopstveno postojanje i sopstvenu želju<sup>102</sup>, ovim radom pokušali smo da preispitamo izvor te želje, suprotstavljajući se tako opštem otuđenju i podelama društva.

---

<sup>97</sup> Altise, Luj (1971) *Za Marksa*, Beograd: Nolit, str. 141-199

<sup>98</sup> Laclan, Ernesto (2007) *Emancipation*, Verso: London

<sup>99</sup> Šuvaković, Miško (2008) *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion art, str.26

<sup>100</sup> Dedić, Nikola (2017) *Između dela i predmeta*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, str.69

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Debor, Gi (2018) *Drištvo spektakla*, Višegrad: Andrićev institut, str. 21

## 10. Foto-dokumentacija sa izložbe





























































































**Autor fotografija: Kunst weekly**

## 11. Zaključak

Uviđajući ulogu aktuelne ideologije i klasnih razlika na percepciju umetnosti i odnos prema estetici (ili poetici umetničkog dela) uopšte, i samo skretanje pažnje na odnos estetika – ideologija, i pozitivno (analitičko) ispitivanje tog odnosa u istoriji estetike na osnovama savremenih rezultata sociologije saznanja i epistemologije, može biti od koristi<sup>103</sup>. Jasno je, na koncu, da nema i principijelno ne mora biti egzistencijalnog slaganja teorije kao misli o umetnosti i same umetnosti<sup>104</sup>. Umetnost, prema rečima Veleka (Rene Velek), i Vorena (Ostin Voren), nije zamena za sociologiju niti za politiku, ona ima svoje vlastito opravdanje i svoj vlastiti cilj<sup>105</sup>, uprkos savremenom dobu u kojem umetnost, naizgled, biva skrajnuto i gubi svoju poziciju, upravo zato je njen zadatak da umetnost, sama za sebe, tu poziciju ponovo osmisli i ustanovi. Dolazimo tako do zaključka da umetnost, uvek uslovljena egzistencijalnom situacijom, ne sme da pristaje na pretpostavljene norme i okvire, ne sme da pristaje na stvarnost, već je nužno da istu tu stvarnost uporno preispituje.

---

<sup>103</sup> Petrović, Sreten (1972) *Estetika i ideologija*, Beograd: Zodijak, str.37

<sup>104</sup> *Ibid.* Str.28

<sup>105</sup> Velek, R., Voren, O. (1965) *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit, str.130



## **Biografija**

Milica Vučković rođena je 1989. godine u Beogradu.

2012. godine diplomirala je na odseku za primenjeno slikarstvo u klasi profesora Miroslava Lazovića, na Fakultetu Primenjenih umetnosti u Beogradu, na kojem je, zatim, završila i master studije. Priprema rad za doktorske studije na istom fakultetu i istom odseku.

Tokom studija odlazi na jednogodišnje usavršavanje na Bali (Indonezija) preko umetničkog programa Darmasiswa, gde učestvuje u raznim slikarskim, crtačkim i vajarskim kolonijama.

Od početka studija a i nakon diplomiranja, biva aktivni učesnik većeg broja kolektivnih izložbi. Po završetku fakulteta pa do danas imala je devet samostalnih izložbi.

2014. godine izdala je zbirku kratkih priča pod nazivom „Roj“ (Apostorf) koju je ujedno i ilustrovala. Od iste godine je i član ULUPUDS-a, sa statusom samostalnog umetnika.

2017. Dobila je prvu nagradu na „Biber“ regionalnom konkursu za kratku priču, za priču pod nazivom „Jedu ljudi i bez nogu“.

2019. Izdala je svoj prvi roman „Boldvin“ za izdavačku kuću „Lom“ u Beogradu, sa kojim je ušla u dva najuža izbora, za Vitalovu nagradu i nagradu Biljana Jovanović.

2021. Izdala je drugi roman, „Smrtni ishod atletskih povreda“ (BOOKA)

### **Samostalne izložbe:**

2012. Prva samostalna izložba, Kulturni centar Čukarica, Beograd

2013. *Dreamland*, Kulturni centar Čukarica, Beograd

2014. *Upoznavanje*, Kulturni centar Novi Sad, Novi Sad

2014. *Gvozdena kap*, Kulturni centar Čukarica, Beograd

2014. *Roj*, promocija knjige i izložba slika, Galerija Štab, Beograd

2015. *V*, Ustanova kulture Parobrod, Beograd

2017. *1/3*, Ostavinska galerija, Beograd

2019. *Drugo ja*, SKD Prosvjeta, Zagreb

2019. *Ovde nemaš šta da vidiš / Nothing to see here*, KC Baraka, Beograd

2021. *Kada kažeš umetnost, na šta tačno misliš*, Muzej primenjene umetnosti, Beograd

#### **Kolektivne izložbe:**

2012. Diplomaska izložba studenata FPU-a, Muzej primenjenih umetnosti, Beograd

2012. *Hajde obraduj dan*, Mikser House, Beograd

2013. *Od ideje do realizacije*, SKC, Beograd

2014. *Izložba master radova*, Dom omladine, Beograd

2021. *Dok 10*, UK Parobrod, Beograd

#### **Scenografija:**

2014. „*Otelo*“, režija Paolo Bajoko, Narodno pozorište, Beograd - asistent scenografije

2015. „*Moje dete*“, režija Ana Đorđević, Beogradsko dramsko pozorište, Beograd – scenograf

2016. „*Norma*“, režija Đankarlo Del Monako - asistent scenografije

2017. „*Poslednji rok*“, režija Valerij Kirilov - scenograf

#### **Kontakt:**

e-mail: [milicavuckovic1@gmail.com](mailto:milicavuckovic1@gmail.com)

telefon: +381643229243

## Zahvalnica

Ovaj projekat ne bi bio ostvaren da nisam imala podršku i pomoć sledećih ljudi i ustanova kojima želim da se zahvalim, a to su:

Maksimović Milan ispred dizajnerskog studija „Kunst Weekly“, Ivana Živoković ispre firme „Inbox“, modeli – Jelena Tasić, Ena Barašević, Predrag Momčilović, Miloš Đurica, Narodno pozorište u Beogradu, Fakultet primenjenih umetnosti u Beogradu, odnosno Daniela Fulgosi i Marko Lađušić, Muzej primenjene umetnosti u Beogradu, Žile Lalošević, Sanjin Ćorović ispred firme „Production Pool“ i Nenad Veljković, Radovan Jokiću i Ministarstvo kulture Republike Srbije, istoričarka umetnosti Isidora Vučić, Maja Šljivar, Nikola Pršenić, Aleksandar Marković, Milica Terzić, Vukašin Rajić, Stefan Stanković.

## Literatura:

- Asunto, Rozario (1975) *Teorija o lepom u srednjem veku*, Beograd: Srpska književna zadruga
- Benjamin, Walter (1974), *Eseji*, Beograd: Nolit
- Burio, Nikolas (2003) *Relaciona estetika* (temat), Vršac: Košava br. 42-43
- Cammet, John M. (1967), *Antonio Gramsci and the Origins of Italian Communism*, California: Stanford University Press
- Celant, Germano (2003) *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, London: Prestel Publishing
- Debor, Gi (2018) *Drištvo spektakla*, Višegrad: Andrićev institut
- Dedić, Nikola (2017) *Između dela i predmeta*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije
- Čačanović, Nadežda (2004) *Parvulla Aesthetica*, Zagreb: Antibarbarus
- Faucault, Michel (1994) *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Foucault, Michel (1997) *Ethics – Subjectivity and Truth*, London: Penguin Books
- Fidler, Konrad (1965) *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beograd: Kultura
- Fišer, Ernst (1966) *O potrebi umetnosti*, Subotica: Minerva
- Gramši, Antonio (2018), *Intelektualci, kultura, hegemonija*, Novi Sad: Mediterran publishing
- Gramši, Antonio (1973), *Problemi revolucije: intelektualci i revolucija*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
- Grasi, Ernesto (1974) *Teorija o lepom u antici*, Beograd: Srpska književna zadruga
- Harrison, Charles; Orton, Fred (1984) *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art*, London: Harper and Row
- Heidegger, M. (1969) *Doba slike svijeta*, Zagreb: Razlog
- Homer, *Odiseja*, preveo Đurić, N. Miloš (1972), Novi Sad: Matica Srpska

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (1974), *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće Veselin Masleša

Lacapa, Dominick (1994) *Canon, Texts and Contexts, iz Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca: Cornell University Press

Laclan, Ernesto (2007) *Emancipation*, Verso: London

Marks, Karl (1964) *Kapital*, Beograd: Kultura

Michaud, Yves (2004) , *Umetnost u plinovitu stanju: - esej o trijumfu estetike*, Zagreb: Naklada Ljevak

Petrović, Sreten (1972) *Estetika i ideologija*, Beograd: Zodijsak

Silverman, Kaja (1988) *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press

Stark, Werner (1960), *Die Wissenssoziologie*, Stuttgart: Ein Beitrag zum tieferen Verständnis des Geistesleben

*Superstars – Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol*, (1990) Paris: Copublication dondation Cartier pour l'art contemporain

Šuvaković, Miško (2006) *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beograd

Šuvaković, Miško (2008) *Epistemologija umetnosti*, Beograd: Orion art

Velek, R., Voren, O. (1965) *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit

Warhol, Andy; Hackett, Pot (1990) *Popism: The Warhol Sixties*, Washington: Harvest Books

Williams, Raymond (1977) *Traditions, Institutions and Formations iz Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press

### **Internet izvori:**

Državni fakulteti, <http://fakulteti.edukacija.rs/drzavni-fakulteti/beograd>, pristupljeno: 11.09. 13:45

Raste procenat visokoobrazovanih, <http://www.euractiv.rs/srbija-i-eu/8607-raste-procenat-visokoobrazovanih-/>, pristupljeno: 11.09. 14:15

<http://www.bg.ac.rs/sr/upis/broj-prijavljenih.php>, pristupljeno: 11.09. 14:45

<https://fakulteti.edukacija.rs/privatni-fakulteti/beograd>, pristupljeno: 12.09. 09:00

<https://www.behance.net/>, pristupljeno: 12.09. 09:30

<https://www.pinterest.com/>, pristupljeno: 12.09. 09:31

<https://www.deviantart.com/>, prisutpljeno: 12.09. 09:32