

Nataša Vilić¹
Univerzitet u Banjoj Luci
Filozofski fakultet
Banja Luka

Pregledni rad
UDC 75.071.1:929VORHOL E.
DOI 10.7251/SOCSR1509071V
Prihvaćeno 17.3.2015.

Pop-art i kritika recepcije praznine duha (društva) u delima Endija Vorhola

Apstrakt

S pojavom pop-arta i umetničkog stvaralaštva Endija Vorhola menja se klasična recepcija dela umetnosti i umetnosti uopšte. E. Vorhol u svome umetničkom delanju insistira na trenutačnom delanju i ogojlenoj formi – to su tzv. dela „čiste“ forme koja stvaraju zbunjujuću prazninu; a čiji je „sadržaj“ potrebno iskonstruisati, to jest iz-misliti. To po E. Vorholu može isključivo publika i kritičari – time on zapravo otvara prostor za tumačenje svog umetničkog rada. E. Vorhol je svestan postojeće „praznine subjekta“. On želi da slobodu u kojoj i sam uživa u svojoj umetničkoj ekspresiji obezbedi i primaocu, nastoji da svoj umetnički rad ostavi u potpunosti otvorenim za čitanje i interpretaciju. U svome traganju on dospeva do inteligibilnih simboličkih radnji spontano. Sam umetnik kada jednom utemelji čvrsto svoj imidž – on nameće publici i trajnu percepciju svoga dela. E. Vorhol primećuje da se u stvaranju masovnog industrijskog društva nalazi izvor anksioznosti Zapada. Različiti su uzroci toga stanja: novac, androgina budućnost čoveka, mašine koje zamenjuju čoveka i koloniziraju njegovu svest i time ga porobljavaju. E. Vorhol se pita – da li savremena umetnost može ponuditi optimizam?! Njegov optimizam bi se mogao shvatiti kao njegovo suprostavljanje evropskom pesimizmu i dekadenciji.

Ključne reči: *pop-art, estetika praznine, masovna kultura, dekadencija kulture*

¹ Nataša Vilić, docent na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Banjoj Luci, uža naučna oblast Estetika; E-mail: natasa.vilic@unibl.rs

Da bismo mogli govoriti o umetnosti Endi Vorhola prvo moramo nešto reći o vremenu i kulturi u kojoj ona nastaju.² Zašto je to bitno istaći? Umetnici i njihova dela nam svedoče da iz jednog specifičnog su-odnosa umetnosti i (kulturne) stvarnosti u kojoj nastaju, odnosno „...iz te napetosti koja postoji između ta dva člana odnosa, iz njihove nesamjerljivosti postaje razumljivo i samo pitanje tog odnosa. U tom razmatranju mora se voditi računa o strukturi djela umjetnosti u različitim epohama, o razlici organskog ili autonomnog klasičnog djela umjetnosti i avangardnog djela.“³ Odnos umetnosti i stvarnosti može se razmatrati u vremenu u kome delo nastaje, ali i u svetu kulture u kome delo umetnosti postaje predmet umetničke percepcije i recepcije. Navikli smo da o delima umetnosti govorimo sa jedne vremenske distance, to jest iz vremena u kome nastaju i vremena u kojima ih publika percipira. Ipak, može se primetiti da u istoriji estetike i u istoriji umetnosti dolazi do snažnog zaokreta kako u percepciji stvaralaštva, tako i u recepciji stvaralnoga dela umetnosti koji nastaje u drugoj polovini dvadesetog veka. Naime, u periodu od pedestih do sredine sedamdesetih godina prošlog veka usled ekspanzije američkog uticaja i vrtoglavog ekonomskog uspona nastaje novi pravac u umetnosti nazvan pop-art, koji je utemeljen na upotrebi i prikazivanju simbola koji izražavaju značenja i vrednosti potrošačkog, masovnog društva visokog modernizma.⁴ Ovaj umetnički pravac svoje umetničke, estetske i kulturne vrednosti baštini iz postojećeg stanja društva i njegovih novih vrednosnih stavova prema stvarnosti, životu, stvaralaštvu i umetnosti uopšte. S pravom neki estetičari, teoretičari umetnosti, pa i sami kritičari društva postvljaju pitanje da li je pop-art zapravo uopšte umetnost ili je to samo izraz protesta duha umetnika i stvaralaca uopšte protiv stanja u kome se našao sam čovek, ali ne tuđom krivicom, nego svojom vlastitom. Pop-art se samo na prvi pogled može učiniti površnim, upućenim na komercijalizam. Naprotiv! On svedoči o stanju duha čoveka koji stupajući u odnos sa stvarnošću, vezujući se za svet realnog, čvrsto se držeći za njega, gubi onu kontemplativnu dimenziju svoga postojanja, jer kao što nas upozori Žan-Pol Sartr čovek se sve više okreće goljoj egzistenciji, iz njegovog duhovnog vidokruga iščezava esencija. Praznina ne postoji. Mesto koje čovek imenuje prazninom je zapravo mesto

² Ovde zapravo moramo govoriti o jednom vrlo bitnom pitanju estetike, ali i filosofije umetnosti uopšte, a to je odnos umetnosti i stvarnosti. "Odnos umjetnosti prema stvarnosti postavlja se sa gnoseološkog i ontološkog stajališta – kao odnos privida, tzv. estetskog privida kao načina postojanja djela umjetnosti, ili kao odnos fikcije prema stvarnosti." (U: Nataša Vilić, *Filosofija (djela) umjetnosti*, Banja Luka: Kasper, 2009, str. 109.) Ovaj odnos svakako postaje problematičan u stvaralaštvu Endija Vorhola, koji se i sam ponekad gubi pokušavajući da iz ponora privida dospe u samu realnost.

³ Nataša Vilić, *Filosofija (djela) umjetnosti*, Banja Luka: Kasper, 2009, str. 109.

⁴ Termin pop-art prvi je uotrebio Lorens Alovej pedestih godina prošlog veka da bi njime označio novu popularnu umetnost koja je nastala kao proizvod masovne kulture.

njegovog straha, teskobe i uznemirenosti zbog zaboravljanja istinskoga načina bivstvovanja. I taj bol duha i duše odjekuje u delima pop-art umetnika.

I

Da bismo se približili i mogli shvatiti kakav je i koliki je značaj pop-arta za estetiku i uopšte filozofsku misao druge polovine dvadesetog veka i početka dvadeset i prvog moramo se upitati kako, zašto i na koji način nastaje pop-art kao umetnički pravac, ali i izraz duha vremena u kome nastaje. Terminom pop-art se imenuje tzv. visoka umetnost koja za svoje motive, teme i sadržaje uzima potrošačko društvo i njegov „nus-proizvod“ masovnu kulturu⁵ i masovnu umetnost. Masovana kultura i umetnost svoju „popularnost“ duguju savremenim sredstvima masovne komunikacije.⁶ Takva kulturna stvarnost porodila je jedan novi umetnički pravac, a to je pop-art koji svoje korene ima u dadaizmu⁷ i kubizmu⁸. Naime, dadaisti su bili razočarani posledicama koje su doneli ve-

⁵ Masovna kultura se imenuje još i kao popularna kultura. Ona predstavlja celokupnost kako kulturnih, tako i pseudokulturnih proizvoda koji su prevashodno namenjeni potrošnji masa. Masovno industrijsko društvo je zapravo uslovalo nastanak masovne („pop“) kulture. Specifičnost ove kulture jeste u tome što se ona naglo proširila i to zahvaljujući tehničkim sredstvima i naučnim dostignućima koja su proizvela sredstva masovne komunikacije, što je omogućilo da skoro svi članovi takvog društva mogu biti konzumenti raznovrsnih njegovih proizvoda.

⁶ Lat. *communicatio* označava akt prenošenja razumljive informacije, kako u vremenu tako i u prostoru. Savremeni vidovi komunikacije ostvaruju se na tri bazična načina: govornim metodama (živa reč), u pisanom obliku (koriste se znakovi i simboli) i vizuelnim efektima (koriste se znakovi i simboli, koji su osmišljeni kao kombinovanje jedne ili više reči i /ili simbola posmatranom objektu).

⁷ Dadaizam kao umetnički pravac predstavlja jedan od prvih modernih globalnih pokreta dvadesetog veka u umetnosti, koji ima za cilj da prenese umetničku ekspresiju u provokativno delovanje. Sam termin *dada* nastaje 1916. godine u Cirihiu (kada su Rihard Hulsenbek i Ugo Bal tragajući za imenom svoga pozorišta, procesom slučajnog otvaranja francusko-nemačkog rečnika došli do njega) i potiče od francuske reči koja u prevodu znači „drveni konjić“. Dadaisti prednost daju neracionalnom nad racionalnim i svi odreda se deklarišu kao anarhisti. Oni negiraju sam koncept umetnosti, a za rezultat svoga delovanja direktno svrstavaju u kontekst anti umetnosti. Dadadistički pokret iz Ciriha se ubrzao širi na sve dotadašnje centre umetnosti - Paris, Keln, Berlin i Njujork. Glavni predstavnici dadaizma su bili u Cirihiu: Hans Arp, Tristan Cara, Ugo Bal, Rihard Hulsenbek i Marsel Janko; u Berlinu: Raul Hausman, Johanes Bader, Georg Gros i Ljon Hirfeld. Hans Arp i Maks Ernst u Kelnu 1919. godine osnivaju dadaističku grupu. U Hanoveru Kurt Šviter započinje novi okret nazvan „Merc“, a ime pokreta izvodi od Komerbanke. On svoje slike - merc realizuje kroz subjektivni poetski izraz, pri tome upotrebljavajući trivijalne, odbačene ali i bezvredne predmete. Duh pokreta dada i novonastajući nadrealizam se spajaju u Njujorku i Parisu, a za to su zaslužni u prvom redu Marsel Dišan, Maks Ernst, Man Rej i Fransis Pikabija. Poznati dadadisti su još i Gijom Apoliner, Žak Vaše, Artur Kravan, Emi Henings, Sofi Tojber itd.

⁸ Kubizam kao umetnički pravac u modernoj umetnosti (prevashodno se odnosi na slikarstvo) nastaje početkom prošlog veka. On svakako ostavlja značajan uticaj na nastanak apstraktnog

liki svetski ratovi. Te posledice su se ospoljile u samoj protivurečnosti koja je nastala kao nesaglediv ponor između životne stvarnosti i tradicionalnog shvatanja umetnosti u kome suvereno vladaju harmonija, proporcija, lepota; takvo uvreženo shvatanje je po mišljenju dadaista nepodnošljiv i svojim umetničkim radom oni ga dovode do omalovažavanja. Ovi umetnici tragaju za novim načinima izražavanja u novonastaloj situaciji služeći se satirom i ironijom kao umetničkom eksresijom, oni sebi postavljaju cilj da publiku šokiraju i izazovu skandal, i, zaista, u svome umetničkom delovanju to i uspevaju. Zapravo, ono što se do tada smatralo apsurdnim i bezvrednim u stvarnosti dobija novo značenje u novonastaloj umetničkoj ekspresiji dadaista, počev od rušenja tradicionalnih formi u umetnosti, fonetske poezije, muzičke buke

slikarstva. Sam termin kubizam je dao kritičar likovnih umetnosti, kojim je obeležena slika Žorža Barka (Žorž Brak, *Žena sa gitarom*, 1913.) podsmešno imenovana: kubusčići (kubus – kocka). Sam umetnički pravac kubizam je poznat po tome što je pojednostavljivao forme u interpretaciji realnosti na forme kocke, kugle i valjka. Nastao je u delima Žorža Braka i Pabla Pikasa. Razlikujemo dve faze u razvoju kubizma i dve metode kubista koje su se pojavile u svakoj od faza: metoda iz više pogleda na motive u analitičkom kubizmu i metoda pogleda iz više uglova u sintetičkom kubizmu. Kubizam je odigrao bitnu ulogu za kasniji razvoj apstraktnog slikarstva. Poznati kubistički slikari su Pablo Picasso, Žorž Brak, Fernan Leže, Huan Gris. Interesantna je činjenica da se kubizam deli na više faza: **predkubističku fazu** (1906-1909.): Žorž Brak i Pablo Picasso; u ovoj fazi je kubizam bio pod uticajem prethodnih trendova i dolazi do otkrivanja kubističke perspektive. Činjenica jeste da slikari postepeno počinju da predmete na slikama razlažu na geometrijske oblike, a kolorit jeste neneglašen i upotrebljava se samo paleta sivih i smeđih tonova; **analitički kubizam** (1909 – 1912.) jeste rani period kubizma; njegova odlika jeste strukturalna analiza formi. Brak i Picasso posmatraju predmete kao geometrijske strukture i te forme za njih nemaju fiksne odlike predmeta nego ih čine serije ravni i površina koje ukazuju na vanjske i unutrašnje granice oblika, ali te granice nisu apsolutne jer se stalno prelapaju sa granicama drugih ravni. Procesom otvaranja geometrijskih oblika ne doprinosi njihovoj čvrstini, nego prouzrokuje efekat disperzije volumena preko predstavljenog prostora, čija se skoro nepostojeća dubina artikuliše preko razbijenih planova koji oblikuju preklapajuće uglove, a što dovodi do delimične apstrakcije i predmeti su zamenjivani drugim predmetima koji su im slični i rastavljaju se na jednostavne geometrijske oblike koje su predstavljene zanemarujući u potpunosti zakone perspektive; **sintetički kubizam** (1912 – 1914.) predstavlja drugu fazu kubizma koja proističe od nove tehnike klaža koju počinje Žorž Brak 1912. godine, a čija je odlika konstruisanje kompozicije polazeći od asptahovane figuracije predhodnog perioda. U ovoj fazi, ja ponovo zauzima svoje mesto, a oblici postaju još više dekorativni, a čemu doprinosi korišćenje novinskog papira, iščedenih štamparskih slova i sl.; ovi elementi se lepe na platno i kombinuju sa crtežom u ulju, ispunjavajući tako dvostruku ulogu: postaju sastavni deo piktoralne ravni i dobijaju svoje mesto u prostoru slike; **orfizam** (1914 – 1923.) jeste period u kome umetnici dospevaju do apstrakcije i u njoj se iskorišćavaju efekti boje; u ovoj fazi umetnici ne imitiraju, niti se trude da rastavljaju predmete i da ga ponovo sastave od geometrijskih formi, a čime se dobijaju slikarski elementi koji su sasvim nezavisni od stvarnosti; **posle 1923.** godine dolazi do daljnjeg razvoja kubizma, koji kao takav više nije čisti kubizam, nego je kubizam koji je pod nekim drugim uticajima (na primer, *imaginativni kubizam* koji je pod uticajem nadrealističke umetnosti). Poznati kubisti su: Žorž Brak, Marsel Dišan, Huan Gris, Pol Kle, Pablo Picasso, Dijego Rivera i sl.

i re-montaže polomljenih predmeta iz svakidašnjeg života. Šta su, zapravo, time hteli dadaisti? Njihov cilj je bio da unesu pojam haosa u delo umetničko kao sam metod za revitalizaciju ustaljene umetničke ekspresije. Kubizam, pak, sa svoje strane, prevashodno u umetničkim delima poznatih slikara Žorža Braka i Pabla Pikasa, jeste bio jedna vrsta kritike klasičnog slikarstva. Kubizam nastaje kao reakcija na fovizam i potrebu za prostorom u slici. Metoda kubističkih umetnika jeste apstraktna perspektiva. Dinamično posmatranje stvarnosti i sam pokret kubizma dao je nesumnjiv doprinos razvoju slikarstva i na taj način postaje njegova temeljna odlika. Pol Sezan smatra da se celokupna stvarnost sastoji od kocke, kugle i valjka; odnosno da se celokupni svet sastoji od geometrijskih formi na koje se sve forme mogu rastaviti da bi bile naslikane. On traga za novom stvarnošću u kojoj postoje univerzalni neprikladni kvaliteti, koji se nalaze ispod površine materije, a do kojih se može dopreti kroz posmatranje, i ispoljiti ih naglašavanjem njene osnovne, geometrijske strukture. Njegovo umetničko traganje jeste traganje za univerzalnim formama prirode kroz geometrijske forme, kubus, konus i loptu. Umetnici koji svoje umetničko stvaranje temelje na Pol Sezanovom shvatanju stvarnosti, lagano idu preko fovizma i dospevaju do likovnog jezika koji će nešto kasnije poroditi stil koji se imenuje kao kubizam. Pol Sezan je ostavio veliki uticaj i na Pabla Pikasa⁹ koji i sam počinje da istražuje nove puteve u modusima izražavanja u svome slikarstvu. Ta svoja „eksperimentisanja“ u umetnosti on temelji na analizi volumena i prostorne strukture. On je, takođe, nezadovoljan vanjskim odlikama predmeta i traži novi put za izražavanje njihove unutrašnje strukture. Ishodište njegovog umetničkog traganja vidi se u rešenju do koga dospeva i na kome on temelji svoje slikarsko izražavanje prikazujući više strana istog objekta. Za ovo idejnu inspiraciju pronalazi u delima Pol Sezana, kao i delima arhaične grčke skulpture i afričke skulpture. Najdominatniji aspekt forme kubizma jeste geometrijska kristalizacija površina objekata, čime su umetnici pokušali da dospeju do postojanijeg poretka oblika od onoga koji se na prvi pogled pojavljuje u samoj prirodi. Oni smatraju da tradicionalno iluzionističko predstavljanje prostora jeste bilo drugačije, to jest na način koji je sam umetnik smatrao da je postojanija forma prostornih odnosa, nezavisna od promena svetlosti i distorzije koju stvaraju neperspektivni zakoni. Sa stanovišta estetike P. Pikaso radeći na novoj strukturi materije i s prevashodnim interesovanjem za globalnu strukturu slike, stvara svoja dela umetnosti sužavajući izbor sredstava izražavanja.¹⁰ Ovaj proces redukcije koji primenjuje P. Pikaso daje za rezultat - jedan novi likovni jezik koji ne poštuje

⁹ Pablo Pikaso je bio jedan od pripadnika mladih umetnika fovističkog pokreta u Parisu (1903-1906.).

¹⁰ Pablo Pikaso je to činio na način da je išao na sužavanje bogatstva boja.

površinski izgled predmeta, koji jeste bio od prevashodne važnosti u likovnoj umetnosti još od vremena Renesanse. Slikari od tada stvaraju svoja dela da bi naglasili njihovu likovnu strukturu; sama likovna sredstva prestaju da budu u službi imitacije prirode. Tradicionalno prihvaćene forme i izgled objekata počinju da postaju *čiste* ili u najvećoj meri *samo forme*. Isticanje u prvi plan najvažnijih kvaliteta likovnih elemenata, poput linije, valera, teksture i boje, dovodi do potrebe za stvaranjem novih pojmova, kojim bi se moglo objasniti ono što umetnik sada radi ili pokušava da stvori. Zato se i smatra da su dadaizam i kubizam doprineli stvaranju novog umetničkog pokreta *pop-arta*, koji preveden doslovno bi značio *popularna umetnost*. Šta je zapravo bio motiv i cilj ovih umetnika? Pop-artisti nemaju za cilj da stvaraju nove predstave stvari nego da na jedan suptilno ironičan umetnički način izreknu komentar o stvarima koje nameće masovna kultura. Njihova specifičnost jeste u tome što se zapravo oni poigravaju ujedno sa do tada postavljenim granicama prisutnosti nebitnog i banalnog u tzv. visokoj umetnosti.

Osnovna karakteristika pop-arta kao umetničke forme jeste da je on učinio integraciju umetnosti u sam sociološki kontekst, a što i jeste sama njegova suština. Glavni cilj ove umetničke forme jeste da uzdigne ono što samo na izgled se čini kao banalni predmet i proizvod iz moderne svakodnevice u sam čin *umetnosti*. Ako pop-art smatramo umetničkim pravcem, onda moramo postaviti i pitanje njegovih estetskih i umetničkih vrednosti. Estetska vrednost ovoga trivijalnog repertoara industrijske revolucije u modernom društvu se ogleda kao jedino upotrebna vrednost i na koju se posle same upotrebe više ne obraća pažnja. Takozvane *kombinovane slike* od Roberta Rošenberga svedoče nam način na koji sam umetnik koristi industrijske proizvode, fotografije i krpe kao svojevrsan kolaž koji treba da ilustruje izloženost modernog čoveka neograničenom broju različitih vizuelnih stimula.¹¹ Na evropskom tlu, preciznije u Engleskoj se pop-art uspostavlja kao autohtona potkultura čiji su glavni medij za širenje činili reklamni plakati, ilustracije naučne fantastike i strip. S druge strane, u Americi dadaističke demonstracije protiv „Umetnosti“ sa velikim „U“ počinju tvoriti jednu novu umetničku zajednicu u kojoj se naslućuje zečetak pop-arta. Njujorkški umetnici poput Klause Oldenburga, Roj Lihtejnstajna, Endi Vorhola, Toma Veselmana, Edvard Rošej i drugi, koriste (čulno) privlačne fluorescentne boje, koje tadašnji čovek bez napora prepoznaje sa neonskih reklama i industrije spektakla, polazeći od njihove „slučajne egzistencije“, preoblikujući tako svakodnevicu u jedan novi spektakl tzv. „super star“. Širok je spektar odakle ovi umetnici crpe svoje ideje. Tako oni

¹¹ Umetnik (slikar) Džasper Džouns izrađuje slike čiji je motiv, na primer, nacionalni simbol – zastava SAD-a, alterišući i menjajući njihov prepoznatljiv kolorit, igrajući se likovnim formalističkim jezikom bez naizgled bilo kakvih drugih pretenzija.

smatraju da kultura, moda i umetnost imaju veliki uticaj na dizajn proizvoda. A pop-art kao ni jedan drugi umetnički pravac do tada imao je veliki uticaj na komercijani dizajn. Značaj pop-art umetnika¹² za novu umetničku stvarnost jeste u tome što su oni izokrenuli svet umetnosti „naopako“, crtajući svakodnevicu i reciklirajući „stvarnost“ kao ironiju – irelevantnu umetnosti. Endi Vorhol je prednjačio u tome, jer je glorifikovao američki konzumerizam u svojim ponavljajućim segmentima prizora ikona pop kulture, kao što nam je to predstavio u svojim delima – poput slike konzerve „Kembel“ supe ili Elvisa Prislja. Uočavajući značaj i ulogu umetnosti i njen uticaja na čoveka, posebno (specifičan) uticaj pop-arta na mase, i industrijski proizvođači počinju da koriste pop-art u dizajnu svojih (industrijskih) proizvoda na takav način da on postaje deo svakodnevnog života. Ipak, vraćajući se samom pop-artu kao umetničkom pravcu, treba da napomenemo da ni on nije jedinstven. U pop-artu se mogu razlikovati dva usmerenja: **neodadaistička i kritička linija pop-arta**¹³ i **prikazivački ili ikonički pop-art**.¹⁴ Svoje ishodište pop-art nalazi u kulturi pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, kao i u istorijskim avangardama – dadaističko povezivanje visoke i niske umetnosti dvadesetih godina prošlog veka, kao i ready made strategijama Marsela Dišana. Umetnici ovoga pravca u tzv. visoku umetnost uvode nove tehnike od ambalaža industrijskih i potrošačkih proizvoda do serigrafije (sito štampa). Iniciran neodadaističkim, postslikarskim i slikarskim eksperimentima Džaspera Džonsa, Roberta Raušenberga, Džima Dajma, Džordža Brehta i uopšte celokupni njujorkški pop-art nastoji da slikarstvo izvede iz okvira američkog modernizma u čijim temeljima je apstraktni ekspresionizam i estetski formalizam. Umetnici poput Džaspera Džonsa eksperimentišu s nekonzistentnim slikama koje prikazuju brojeve, slova i reči. Tu se zaravo radi o postdišanovskim i Vitgenštajnovim zamislima značenja koji su primenjivani u slikarstvu. Robert Raušenberg u svome umetničkom stvaranju deluje u širokom opsegu od ambalaža i slika-predmeta do hepeninga i akcije. Ono što je zajedničko Džasperu Džonsu i Robertu Raušenbergu jeste da obojica iz umetnosti ne isključuju aspekte, odraze, tragove i simbole savremene potrošačke kulture. Ipak, moramo napomenuti da njujorkšku scenu pop-arta karakteriše umetnici rad Endija Vorhola, Roja Lihejnštajna, Toma Veselmana, Džejmisa Rozenkvista, Klesa Oldenberga, Roberta Indijane, Džordža Sigala i dr. U ovome radu nas

¹² Najpoznatiji pop-art umetnici su: Endi Vorhol, Džasper Džons, Roj Linhejštajn, Robert Indijana Pier Maks, Mel Ramos, Ed Rošej, Tom Veselman i sl.

¹³ Neodadaistička i kritička linija pop-arta deluje u različitim sferama izražavanja od slikarstva preko ready made ambalaže do ambijenta i hepeninga; za ovo usmerenje pop-arta je karakteristično parodijsko prikazivanje vrednosti i značenja masovne kulture.

¹⁴ Prikazivački ili ikonički pop-art neutralno, doslovno i dokumentovano prikazuje simbole, vrednosti, značenja i forme izražavanja masovne kulture.

prevashodno interesuje umetničko stvaralaštvo Endija Vorhola. Sam E. Vorhol je u svome umetničkom stvaranju imao nekoliko faza: prva faza **Merilin Monro**: serija na platnu od dvadeset i pet istovetnih portreta glumice poređanih u matricu 5 puta 5 (rad sa ikoničkim znakom masovne kulture); druga faza **Kutije Brilo** (sito štampa na drvetu) rad iz serije – ambalaža i pseudo ready made (rad sa simbolima potrošačkog društva); i treća faza **Električna stolica** (seriografija na platnu) – jeste rad iz serije *Smrt i nesreće* (rad sa simbolima američkog društvenog sistema).¹⁵

II

Ono što odlikuje Vorholovo umetničko stvaralaštvo jeste to što je on bio itekako svestan stanja duha čoveka dotičnog vremena. Svestan „praznine“ u subjektu, E. Vorhol ostaje po strani od svih mogućih opredeljenja - sveprisutan je njegov neutralan odnos prema polnosti¹⁶, on se nalazi izvan individualnosti i masivnosti, satire, komičnosti, kiča i umetnosti – njegove sintetičke strategije u umetničkom stvaralaštvu se protežu od prihvatanja – asimilacije do praznine – odbijanja. Vorholovo umetničko delo jeste preslika evropskog nihilizma. On sam vrhunac pop–umetnosti postavlja u parodiju - suprotno kulturne šifre opstaju sve dok ima šta parodirati, odnosno sve dok postoji i poslednji trenutak bukvalnosti. Vorholova dela uvek više ili manje parodiraju svaki preuzeti objekat, kao i njegov siže. Za njega ironija jeste sumnja u vrednost. Parodija ih, pak, osporava. Inače, u pop–artu kao ključna stilska figura se javlja ironija iz razloga što razvijanje ironijskog pomaka je svakako znak dekadencije kulture. U pop–umetnosti ironija mora ne samo da obezbedi potrebnu dvodimenzionalnost, nego da i popuni prostor između parodije i doslovnosti. Endi Vorhol uvek pokušava da uspostavi ravnotežu između ironije i doslovnosti.

Interesantno je zapaziti sa estetskog stajališta da Vorholovo umetničko delo insistira na trenutačnom dejstvu i ogoljenoj formi. Njegova platna gotovo da nemaju siže, tu na mesto sižea na-stupa stvaralački postupak i kritičarska ekspertiza. Ovakva umetnička dela su dela „čiste“ forme koja stvaraju zbunjujuću prazninu, a čiji je „sadržaj“ bilo potrebno uspostaviti, iskonstruisati i izmisliti.

Endi Vorhol ne beži u svoj imaginarni svet umetnosti, nego se pomoću umetničke ekspresije suočava sa stvarnošću. Stvarnost mu je pokazala da je

¹⁵ Endi Vorhol je takođe imao zapažen rad i na filmu, to jest na stvaranju mikrosveta umetnosti: *Fabrika* – gde se proizvode njegova umetnička dela. Takođe, svojim ponašanjem filmske zvezde, zapravo je sam pop-art realizovao kao umetnost spektakla šezdesetih godina prošlog veka.

¹⁶ Vorholovo umetničko delo nije ni homoseksualno ni heteroseksualno okarakterisano.

bitan samo materijalni momenat, a da se ono duhovno u umetnosti gubi, iščezava. On postaje svestan da kada umetnik, jednom uspostavi svoj imidž kao „logo“, on time nameće i trajnu percepciju svoga dela. „Bez obzira na to da li je osnova njegove vedrine puki užas, njegovo delo odista predstavlja najveći postupak za optimizam koji je ovo doba ukusu dalo.“¹⁷ Takav tzv. ukus jeste, s jedne strane, ukus moćne elite koja se ispoljava kao sam „ukus“ moći i materijalnog bogatstva, a, s druge strane, to je „ukus“ mase/a koja/e ne baštini/e (niti ima/ju potrebe zbog svoje površnosti, lenjosti, ispraznosti i sveprisutne dekadentnosti duha i duhovnosti) estetske i umetničke vrednosti, nego se okreće/u ka hedonizmu i konzumerizmu, koji ne zahteva nikakav umni, niti duhovni napor. Ovim se stvara plodno tle za nastanak i širenje masovne kulture. Masovna kultura naglašava dehumanizirajući uticaj industrijalizacije, komercijalizacije i degradacije umetnosti. Takvo stanje uticaja masovne kulture na savremenu umetnost primećuje i Đulio K. Argan koji kaže: „1.) Umetnost je proizvod tehnike *sui generis*, koji se razlikuje od umetnosti do umetnosti, ali je konstantna u strukturi i svrsi; 2.) Ne mogu postojati posebne tehnike, isključivo „umetničke“, jer jedini legitimni tehnički sistem jeste onaj koji društvo svaki put iznova organizuje.“¹⁸ Na taj način, zapravo, umesto (umetničkog) stvaralaštva o(p)staje fenomen konzumacije. Masovno proizvođenje je obezvređilo rad kao stvaralački čin. Istinsko umetničko stvaranje se svodi na odabiranje, promišljanje, kontemplaciju. Međutim, sledeći industriju, umetnici stvaraju koristeći veštački (inustrijski) materijal. Stvaralačko–umetnički čin sveden je na puki odabir takvog materijala, odnosno postoji neka vrsta kolažne tehnike.

Umetnički pravac pop–arta se okreće reprodukovanju industrijske stvarnosti. Birajući za objekte budućih dela umetnosti proizvode koji su povezani sa industrijskom civilizacijom, pop–art nas u neku ruku vraća vezi lepih umetnosti i zanatstva, ispočetka reuspostavljajući pojam „ars“. Svestan vremena u kome obitava, E. Vorhol postavlja sebi zadatak da sliku konzerve „Kembel“ supe učini klasičnim slikarskim postupkom, a što se pokazalo kao težak i mukotrpan posao od kojeg na kraju odstupa. On se okreće (industrijskom) dizajnu i upravo preko dizajna Endi Vorhol dospeva do klasičnog slikarskog postupka kada su u pitanju multiplikacije jednog istog objekta, čime zapravo oponaša zanatsku proizvodnju. „Svi bi bili remek–delo, jer bi bili ista slika.“¹⁹ Celokupna Vorholova slikarska tehnika i izbor objekata su postali „industrijski“; on počinje da koristi postupak sito–štampe koji mu pruža mogućnost

¹⁷ De Mot, „Benjamin, kralj pop – misli“, 1966. U: Slobodan Đorđević, *Makluanova galaksija*, Beograd: Prosveta, 1982, str. 164.

¹⁸ Đulio K. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1982. str. 232.

¹⁹ Pogledati u: Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 148.

za neograničen broj replika „originalnog“ dela na kome se još mogu vršiti i modifikacije različitih vrsta; a time postiže još veće odaljšavanje umetnika od svoga dela.²⁰ Zasluga E. Vorhola jeste zapravo u stvaranju manira, jer kada je stil jednom uspostavljen onda učenici određene škole su mogli da ga podražavaju, da završavaju ili da čak slikaju nova platna u ime majstora – umetnika.

U vremenu masovne kulture umetnost je postala roba, a „brend“ te robe jeste potpis autora, odnosno njegova ekskluzivna tržišna pozicija. Na osnovu te postignute „ekskluzivnosti“ delo umetnosti biva „priznato“ za delo umetničko.²¹ Strategije pop–umetnosti zapravo je utemeljio svojim umetničkim radom Pablo Pikaso koji „ostaje model `genijalnog stvaraoca` (...) kao što je podstakao i započeo kubizam, tako se, oko 1925, priključuje nadrealizmu, a zatim eksperimentiše sa procesima veoma sličnim geometrijskoj apstrakciji. To radi uvek i jedino sa ciljem da pokaže kako sve struje i pokreti (...) predstavljaju samo uzgredni povod za ispoljšavanje kreativnosti...“²² Pikasovo umetničko stvaranje je udarilo temelje novoj percepciji umetnosti, njenom uticaju i značaju za samo društvo.

Masovna kultura ne bi bila moguća (niti održiva!) bez masovnih medija (komunikacije). Endi Vorhol za svoj medij umetničkog izraza koristi same medije, čime dopire do suštine postmodernističkog pomaka. Robert Hjuza za Vorhola kaže: „Ni jedan ozbiljno shvaćen umetnik XX veka, eventualno izuzimajući Salvadora Dalija, nije posvetio toliko vremena i veštine kultivisanju publiciteta. Umesto Dalijeve energije, koja je zahtevala transformaciju svega čega se dotakne, Vorhol je projektovao ironiju, nereflektiranu hladnoću, kada je svemu dopuštala da bude ono što jeste.“²³ Vorholova genijalnost zapravo je bila ugrađena u njegovu strategiju, svestan „praznine“ duha masa on joj povlašćuje i laska joj bez imalo stida. „Vorhol je shvatio da ne morate da se pravite ludi, već da pustite druge da to čine umesto vas.“²⁴ Svestan situacije i vremena u kome živi, postavlja se kao surovi profesionalac u nastupu, samoreklamom, promociji svoga dela, medijskoj manipulaciji. On itekako zna da iskoristi tehnike provokacije i eksploatacije skandala, jer je svestan da bitan element takvog sveta jeste upravo element prodaje.²⁵ „Kupovanje je mnogo više američki običaj nego razmišljanje... Ono što zaista vole je da kupuju –

²⁰ Ovo je iz razloga jer su umetnikovi pomoćnici mogli da umnožavaju i da, po njegovoj ideji, realizuju dela isto tako dobro kao što je to činio i on sam.

²¹ Interesantno je da E. Vorhol ide dotele da i svoj potpis unovčuje.

²² Đulio K. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1982, str. 134.

²³ Pogledati u: Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, London: Thames and Hudson, 1991, p. 346.

²⁴ Pogledati u: Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, London: Thames and Hudson, 1991, p. 348.

²⁵ Upravo iz tog razloga i E. Vorhol stvara svoja dela da bi ih pre svega prodao - unovčio.

ljude, novac, država.²⁶ Zapravo, on ovim svojim stavom potvrđuje tezu da samim činom stvaranja se potvrđuje kreativnost, a ne završenim delom, tako se i kupovna moć potvrđuje – ritual kupovine. Iz procesa stvaranja odbačena je energija artefakata, a to sada postaje strategija prodaje. Umetnost se marginalizuje izbacivanjem na tržište kao unosne robe, a posedovanje „aktuelnih“ dela umetnosti postaje prestiž. Posedovati portret s Vorholovim potpisom postaje vrhunac visokoklasnog snobizma.

Kao genije mas-medija, Endi Vorhol ne očekuje da bude „otkriven“, nego sam radi na tome cilju - udvarajući se tadašnjim aktuelnim „umetničkim“ i „medijskim“ zvezdama sebi stvara reputaciju „dvorskog“ umetnika. Živeći u svetu „medijskih zvezda“ i džet-seta, posmatrajući ih i analizujući ih, on shvata ulogu tela, preciznije nagog tela. Endi Vorhol postaje svestan da nagost poseduje svoj prirodni dignitet, jer je unutrašnjost tela skaradan prizor za Drugoga. Telo i nagost se u pop-artu desakralizuju i postaju predmet igre, čime nagost postaje, zapravo, predmet (i umetničke) eksploatacije. On je ovim postao radikalni kritičar pop-kulture uopšte – u njegovim slikama su arhetipski primeri koji u suštini prelaze prag nagosti i predstavljaju meditaciju o žrtvama jedne destruktivne civilizacije.²⁷ Zapravo, pažljivijim posmatranjem i estetsko-filosofskom recepcijom dela umetnosti Endija Vorhola jasno je da dekadencija nije sama po sebi svrha, niti je to politički protest, nego su oni zapravo demonstracija umetničke slobode volje. Ipak, on se dugo ne zadržava u slikarstvu, jer shvata da je film idealni medij za produžetak slikarskog rada; slično svojoj slikarskoj tehnici umnožavanja E. Vorhol je filmom umnožavao same „prizore“. Za njega fetišizam može biti filmski siže²⁸, ali i njegov lični, opsesivni voajerizam koji postaje estetska strategija. Taj njegov fetišizam potiče iz njegove upornosti i ponavljanja, jer on ne radi na tome da prvo objekt asimiluje i estetizuje²⁹, to jeste sa ciljem da zavede publiku. Naprotiv, on bira objekte koji su već industrijski stilozovani i kao roba fetišizirani; čime zapravo želi da ih liši njihovog seksualnog konteksta.

Endi Vorhol nema želju da sebe predstavi kao umetnika/stvaraoca, nego on sebe predstavlja kao zanatliju koji je po ukusu i intelektu sličan konzumentu; time on prihvata mediokritetsvo kao svoj filozofski kredo, kao i mediokritetski ukus kao svoju estetiku. Masovna kultura briše granicu/e između zvezda i njihove publike. Kroz i preko svoje umetničke prakse, Endi Vorhol obelodanjuje bitne istine o masovnoj kulturi: to čini putem vlastite semanti-

²⁶ Pogledati u: Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 229.

²⁷ Poznate Vorholove slike su: *Dvostruka nesreća ambulantanjih kola; Subotnja nesreća; Zelena kola u plamenu I, Devet puta*. Ove slike su nastale po izveštajima i slikama objavljenim u tabloidnim časopisima.

²⁸ Takvi E. Vorholovi filmovi su *Moj žigolo* ili *Đubre*.

²⁹ To je metod klasične vizuelne fetišizacije.

ke. On stvara vlastitu frekventnu leksiku i naglašava (kao odliku vremena u kome obitava) jednu vrstu „mentalnog nudizma“. Na savršen način Endi Vorhol poručuje svojim umetničkim delima da, na primer, razočaranost mora progovoriti jezikom razočaranosti. Glupost kao fenomen novog vremena stavlja u centar svog stvaranja, kao izraz duhovne praznine subjekta (čoveka) svog vremena. Ali, on sam je duboko intelektualno „progovorio“ kroz svoje specifično umetničko stvaralaštvo. E. Vorhol je u šiframa glupiranja i opsednutosti glupostima sveta u kome živi prikazivao vlastita viđenja svestan vrednosti novog sveta koji na mesto kvaliteta uzdiže kvantitet. Njegov umetnički napor jeste izraz jednog paradoksa duhovno ispražnjenog sveta, a koji se ogleda u ispražnjenosti od moralnih konotacija i drugih istinskih vrednosti; čovek u takvom svetu izgleda na površini samodovoljan i samozadovoljan, ubeđuje sebe u ideal postojanja optimizma slobode radi slobode. Vorhol je u svojim umetničkim delima surov prema stvarnosti i on ne nudi nikakve alternativne vrednosti.

III

Čitav umetnički pravac pop–arta ima za cilj da izazove provokaciju, jer je reakcija koju stvara intezivna i trenutna.³⁰ Svet andergraunda je emitovao svojevrsnu infatilnost pobune protiv beskrajnog lanca industrijske reprodukcije i konzumacije. Andergraund gaji kult intimizma. Konceptualna dela E. Vorhola su tehnološki i medijski primitivna. Njih karakteriše odsustvo i, štaviše, negacija sižea. Njihov sižea se ogleda u jednoj jedinoj rečenici. Takav sižea ne odvarća pažnju od neuko korišćenog medijuma, a sam takav umetnički postupak jeste elementaran, bazičan i primitivan. „Nauka ne želi da shvati da izopačenost, naprosto, usrećuje; ili da budemo još tačniji, ona proizvodi jedan *višak*; ja sam osetljiviji, prijemčiviji, pričljiviji i bolje zabavljen itd. i u tome *višku* se nastanjuje razlika...“³¹ Kod Endija Vorhola su tolerancija, neopredelenost, tradicijski zaborav Novog sveta imali za ishodište jedan sveopšti i svevažeci egalitarizam, te brisanje svih postojećih antagonizama i razlike.³²

³⁰ Pop–art metoda provokacije je na kraju imala i svoje krvavo doba (Manson, Vorxol), kao i revolucionarne konsenkvencije. Naravno da se pokazalo da je cela leva frakcija pop–arta završila identifikujući se s „revolucijom“. Ali, i paraksistička ishodišta homoseksualnog promiskuiteta manifestovala se ka AIDS, narkomanskog hedonizma kao predoziranje, istorijskog odricanja kao samodestrukcije i destrukcije, a pop–provokacije kao nasilje.

³¹ Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad/Podgorica: IP Svetovi/Oktoix, 1992, str. 75.

³² Egzaltarnost medijskog nastupa: glupiranje, egalitarnost u odabiru medijuma: svaki je podjednako dobar kao i neko drugi; egalitarnost u odabiru sižea: od remek–dela ispuzi umetnost do stranica žute štampe.

Ljudskost – individualnost je duboko skrivena u njegovim ranim filmovima. Protagonisti tih filmova su različiti samo po vanjskim karakteristikama i dobrovoljno lišeni identiteta bez prisile ili otpora. „Vorholov koncept filma bio je toliko važniji nego njegov produkt da je čitanje dobre analize interesantnije nego gledanje filma.“³³ Konceptualna umetnost nastoji da uporište sa gotovog proizvoda prebaci na sam proces stvaranja, to jeste sa dela umetnosti na samog stvaraoca – umetnika.³⁴ Endi Vorhol se i sam preispituje – da li je stvoreno zaista važnije od zvezde?! Tu se stvaralaštvo prebacuje na polje aktive, kao kod glume, muzike i drugih izvođačkih umetnosti. Čak, štaviše, neki od konceptualnih slikara razvijaju ovu ideju, pa sama ceremonija slikanja nosi u sebi sveukupno „značenje“, dok su „plodovi“ tog ceremonijalnog procesa slikanje ono što je zabeleženo, usputni, često suvišni proizvodi. On je i sam organizovao performans pozivajući novinare ne na premijeru, nego na sama snimanja svojih filmova, a prema rezultatima snimanja se odnosi ravnodušno i nemarno.³⁵ Uvodeći sistem performansa on je ukinuo potrebu za (umetničkim) delom, čija čista ideja, zamisao, funkcioniše bolje nego samo njeno prikazivanje. On nastoji da ostavi nepostojeće tragove dela, čije se značenje umnožava.

Umetničko delo ukinuto kao estetski doživljaj, tako opstaje bez direktnog delovanja na publiku. Ono se zasniva na „senzacionalizmu“. Vorholovo delo sadrži u sebi destrukciju postojeće dramske mitologije, takva dela treba da neskriveno raskrivaju. U njegovim filmovima nema ničeg skrivenog, sve je izloženo gledaocu. Za njega bi svaki fenomen mogao biti povod, a svaki trend povod za film.

Po sistemu slobodnih asocijacija, Endi Vorhol je pozajmljivao ideje za svoja dela. Kao antikritičar postmoderne početkom 70-tih godina 20-tog veka shvativši da je na sceni komercijalni mejnstrim, koji je trebao da asimiluje Vorholov avangardizam, on se vraća čistom komercijalizmu, ponovo nagoveštavajući duh masovnog pokreta koji je nagovestio novu budućnost umetnosti. Avangardisti se zadovoljavaju reprodukovanjem Vorholovog dela. Većina njegovih neposrednih estetičkih sledbenika među avangardistima izgleda konsenzualno plagijatoru. Uticaj Endija Vorhola na savremenu umetnost, ali i na savremenu kulturu jeste neporeciv. Njegovo stvaralaštvo je u dohledno vreme napustilo definiciju avangarde da bi postalo konzumerski komoditet globalne svakodnevice. U svome shvatanju i upotrebi ironijskih figura, E. Vorhol je prevazišao svoje pop-art kolege/umetnike, jer njegovo predstavljanje pop-ikona nikada nije jednoznačno idolatrijsko ili satirično.

³³ Pogledati u: David Burdon, *Warhol*. New York: Harry N. Abrams, 1989, p. 199.

³⁴ U pitanju je, dakle, performans.

³⁵ Svakodnevnice radnje (na primer, ručavanje, spavanje i sl.) dobijaju značenje performansa kada je u pitanju njihovo „izvođenje“.

Kod njega se i ironijski postupak pojavljuje i pri upotrebi predmeta; funkciju predmeta definiše njegov korisnik – postajući označilac, on bazičnu namenu potiskuje ili afirmiše, a u ekstremnim slučajevima čak i revolucioniše.³⁶

U sferi samog modernističkog bekstva od kiča, umetnosti je jedino preostao izbor između satire i satire satire, ironije i samoironije. Umetnik ne demantuje samo svoje polazišne osnove nego i samog sebe. „Vorhol se upustio u svoj rad sa takvim intezitetom, koncentracijom i opsesivnošću, da je jedna čitava oblast iskustva ljudi, vizuelne ideje, način na koji je to urađeno bilo tako potpuno pokrivena da praktično nije ništa ostalo da se uradi u toj oblasti.“³⁷ Svaki deo kreativnog procesa koji se trenutno predstavlja publici sadrži i uslovljava različit nivo provokacije, obraćajući se različitim segmentima publike - takve provokacije nisu ludačke, nego svesne, namenske i pragmatične. Ova provokacija je u funkciji promocije – jer u doba ravnodušnosti i pragmatičnosti – isprovocirati znači jednostavno biti primećen.

Literatura

- Argan, K. Đulio. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1982.
- Bart, Rolan. *Rolan Bart po Rolanu Bartu*. Novi Sad/Podgorica: IP Svetovi/ Oktoih, 1992.
- Burdon, David. *Warhol*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
- Vilić, Nataša. *Filosofija (djela) umjetnosti*. Banja Luka: Kasper, 2009.
- Dorđević, Slobodan. *Makluanova galaksija*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Eko, Umberto. *Kultura informacija komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.
- Hughes, Robert. *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*. London: Thames and Hudson, 1991.
- O`Pray, M. ed. *Andy Warhol: Film Factory*. London: British Film Institute, 1989.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

³⁶ Umberto Eko navodi primer prestola „kod kojega je potisnuta primarna funkcija (...) udobnog sedenja“ radi „utvrđenog i neudobnog (...) dostojanstvenog sedenja...“ U: Umberto Eko, *Kultura informacija komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973, str. 223. Na ovaj način, zapravo, predmet postaje simbol pobune u slučaju da korisnik radikalno i svesno izokrene njegovu funkciju ili njegov semantički smisao.

³⁷ Pogledati u: M. O`Pray ed. *Andy Warhol: Film Factory*. London: British Film Institute, 1989, p. 28.