

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО
зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
др Драган Ђаловић
др Марко Новаковић
мср Милош Миладинов

Штампа

Ш Т А М П А

Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-920749-6-7

Штампање овог зборника помогло је
Министарство просвете, науке
и технолошког развоја
Републике Србије

УДК 111.852(082.1)

ЕСТЕТСКО И СТВАРНО

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2018.

**ЕСТЕТСКО И СТВАРНО:
ПРОБЛЕМСКИ ОКВИР**

Милена Јокановић

УМЕТНОСТ ОД/ПРОТИВ СТВАРНОСТИ

Апстракт: Рад се темељи на истраживању појаве институционалне, а затим интерпретативне теорије уметности, онако како их дефинишу Џорџ Дики и Артур Данто. Питање односа између уметности и стварности преиспитује се на два нивоа. Као прво, преиспитује се питање креирања уметничких дела од робе и предмета преузетих из свакодневног живота, почевши од колажа, преко редимејд објеката, све до инсталација, са једне стране, али и креирања дела која oponашају свакодневне предмете широке потрошње са друге стране, попут Брило кутија Ендија Ворхола. Други ниво анализе односа између уметности и стварности односи се на критику стварности, односно критику владајућих система вредности кроз уметност која користи предмете, репрезенте конзумерског друштва као свој саставни елемент. Изводе се закључци да кроз употребу предмета широке потрошње, свест о претходним појавама у историји уметности и музеологији, те јасну излагачку политику, уметници критикују савремене системе вредности коцетирајући са њиховим елементима.

Кључне речи: интерпретативна теорија уметности, предмет, роба, уметност, стварност, критика система вредности.

Однос између уметности и стварности у овом раду биће проблематизован кроз посматрање предмета – са једне стране предмета који је произведен као роба са јасном употребном вредности,

али који временом такође бива реконтекстуализован и уведен у свет уметности постајући саставни део редимејд објекта или касније, целокупне уметникове колекције – својеврсне инсталације састављене од свакодневних предмета.¹ У првом делу рада дакле, разматраћемо поменути појам *света уметности*, онако како га одређују Џорџ Дики и Артур Данто, те сагледавати вредности истих предмета у *реалном свету* са једне стране и у галеријском, односно музејском контексту с друге стране. У другом делу рада пажња ће бити посвећена својеврсном типу уметника-колекционара који сакупљајући индустријски произведене предмете, али и старе фотографије и лична сећања пронађена на бувљим пијацама и отпадима, а затим од њих стварајући тродимензионалне поставке – уметничке радове, врло често критикује своју стварност, односно кокетира са владајућим системима вредности или постаје креатор интимних музеја.

Улазак робе у свет уметности

Предмет произведен са јасном употребном наменом и пласиран на тржиште, односно роба, суштински је економска категорија. Ипак, многи теоретичари² са разлогом тврде да је већ модерна, а свакако постмодерна уметност фундаментално и двоструко обележена робним карактером. У новом времену великог бума капитализма крајем 19. века уметници, с једне стране критичари пребрзог прогреса, деперсонализације и индустријализације, чувари тековина прошлог доба и градске луталице, а са друге стране поборници новог, потпуно опчињени машинама и производњом, постављају многа питања о стварности, те и своју уметност уводе у ову нову реалност. Као што примећује Маркс, роба је производ који ствара

¹ Рад је настао у оквиру пројекта: *Традиција и трансформација: Историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије.

² Као што су: Валтер Бењамин, Артур Данто, Пол Вуд и други, а на које ћемо се позивати током даљег текста.

једна особа а користи је (или конзумира) друга – овде су кључни њихови социјални односи. На тржишту, роба се размењује или за новац или за другу робу. Дакле, најнепосреднији односи у које улази роба су односи са стварима. Последица двоструке природе робе, као производа са употребном и са разменском вредношћу јесте у томе да и односи међу људима почињу да наликују односима међу стварима што поново није далеко од полазишта које нуде и антрополизи Копитоф и Ападурај.³ Ипак Маркс па чак и Бодлер су, свако на свој начин, истраживали сличне феномене.⁴ Сазревање капиталистичког система у деветнаестом веку било је праћено ширењем робе као крајње видљивог доказа да нови облик живота улази у игру, да су термини на којима се заснива друштвена егзистенција више него икада раније термини попут производње, дистрибуције, размене и потрошње робе. Структуру овог стања је анализирао Маркс, док је Бодлер покушавао да схвати искуства такве егзистенције. Баш као што је Маркс увиђао како односи међу људима, под утицајем придавања робног карактера, попримају својства односа међу стварима, тако су и за Бодлера ствари добиле карактер, као да се на пример луксузне ствари из излога у продавницама нових булеварара подсмевају немогућности сиромашног пролазника да их купи. Према Бењамину, „ти објекти нису заинтересовани за ту особу, они са њом не саосећају”, док је за Бодлера управо „саосећање са неорганским стварима”, односно, са робом, како је то Бењамин схватао, један од главних „извора надахнућа”.⁵ Нешто ново што је

³ Види: Копытофф, Игор, (1986), „The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, Appadurai, Arjun, (1986), „Introduction: Commodities and the Politics of Value”, у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Arjun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3-64.

⁴ Види: Валтер Бењамин, (1974), „О неким мотивима код Бодлера” у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 176-221.

⁵ Valter Benjamin, (2002), *The Arcades Project*, Harvard University Press, translated from the original: *Passagenwerk* (1927-1940) by Howard Eiland.

тих година стизало у Париз и постајало главна тема економије и поезије, била је роба. „Подстакнута да изрони на површину масивним снагама које су се ослободиле у индустријским и политичким револуцијама у осамнаестом веку, придавање робног карактера је разорило зидове који су културу раздвајали од политике. Тачније, њоме је истовремено друштвено учињено субјективним, а естетика је социјализована.”⁶

На Бењаминове студије деветнаестог века надовезале су се његове најрадикалније рефлексије о савременој култури придавања робног карактера из есеја „Уметничко дело у доба техничке репродукције”.⁷ Велики део његовог радикализма произилазио је из промене тачке гледишта – премештања пажње са симболичке димензије уметничке репрезентације придавања робног карактера на стање уметничког дела *као* робе.

„Чак и ако допустимо да је модерна уметност стратешким повлачењем са терена робе била способна да очува меру истине у свом израженом садржају, и даље остаје штета учињена на дубљем нивоу. Иако се уметност повукла из партикуларности света робе као насликани предмет, њено сопствено биће у свету као тобоже духовни производ („креација”) било је све више поткопано придавањем робног карактера уметничком објекту. Придавање робног карактера духу није било изузетак ни у уметности.”⁸

Најзад, увођењем машински произведих предмета у поље уметности још од дадаистичке и надреалистичке уметности, преко отворених поигравања уметника са појмом робе и односима успостављеним у капиталистичком систему, па све више до данас, јавља

⁶ Пол Вуд, (2004), „Роба”, у: *Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови, стр. 469.

⁷ Walter Benjamin, (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

⁸ П. Вуд, (2004), нав. дело, стр. 475.

се потреба за институционализацијом уметности, одвајањем овог поља као засебног *света* у оквиру којег функционишу засебна правила и односи, познати онима који за боравак у овом *свету* имају држављанство. Институција уметности присваја божански прерогатив *стварања*, али такође кроз тај божански прерогатив отвара простор за негирање нечега што би било материјално тело (живот уметника), његов или њен однос са светом – нешто на шта ће критичке уметничке праксе реферирати под поглављем уметничког рада (или рада уметника) и друштвене функције уметности. „У концептима ауторства и оригиналности, у контрасту божанског атрибута стварању (*creatio*) и земаљског атрибута производње (*productio*) лежи идеолошка опозиција уметности и робе коју институција уметности самоуверено и упорно перпетуира. Управо је из овог разлога робни карактер уметности увек био неуралгична тачка, неугодност сама, нешто што је у естетици и историји уметности једноставно увек производило кратак спој.”, приметиће Јелена Весић осврћући се на ранија исраживања.⁹ Али, о чему заправо говоримо када говоримо о *институцији уметности* и ономе што смо током овог текста већ неколико пута назвали *светом уметности* који некако пркоси овом другом *свету стварности*?

Предмет и институционализација уметности

Двадесети век, када се уметничко дело бори за опстанак у ери техничке и технолошке репродукције и када исто губи своју аура-

⁹ Јелена Весић, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности”, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду, стр. 22. – ауторка се у овом сегменту докторске дисертације позива на радове Валтера Бењамина (овим наводом директно реферира на Бењаминов есеј: „Уметник (писац) као произвођач”), затим Артура Дантоа којима ће даље и у овом тексту бити посвећена посебна пажња, као и на рад: Мишка Шуваковића, (2008), *Епистемологија уметности*, Београд: ОрионАрт.

тичност,¹⁰ али и када се у галеријама и музејима ове ауре додељују предметима уведеним из реалности, њиховим рефункционализовањем и „проглашавањем” предмета масовне потрошње уметничким делима, многи теоретичари уметности и историчари уметности постављају питања појма и вредновнања уметничког дела, односно оваквих предмета, те питања позиције науке о уметности у односу на друге дисциплине. У другој половини двадесетог века и времену преласка модерног у такозвано постмодерно доба, како се данас са одређене временске дистанце ови периоди препознају, говори се о многим крајевима, па и крају уметности, крају историје уметности и крају музеја. Јан Биалостоцки 1980. године пише о томе како је традиционални свет уметности обузет распадањем:

„Данас нико не зна шта је дефиниција уметности. Уметност је наике продрла у стварност и није више обележје предмета, него је став према њему оно што нам омогућава да неки предмет назовемо уметничким делом. Према томе је разумљиво што из перспективе савременог уметничког стваралаштва историја уметности једва може да очува идеју потпуне аутономије свога предмета, својих појмова и метода. Уосталом, већ је давно одбацила ту аутономију, па и уз ризик распадања.”¹¹

Наике, 1964. године филозоф уметности, Артур Данто одлази на изложбу Ендија Ворхола. Овај уметник је већ тада познат као неко ко целокупном својом делатности доводи у питање системе вредности и позицију уметника, те креира чак и своју Фабрику (*Factory*) у којој масовно, серијски производи своја дела као што би се производила и роба у правим фабрикама, креира звезде, односно *суперстарове* у својим филмовима, те зарађује изузетно високе

¹⁰ Валтер Бенјамин, (1974), „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције” у: *Есеји*, Београд: Нолит, стр. 114-149.

¹¹ Jan Bialostocki, (1986), *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, стр. 40.

суме новца активно учествујући са својим радовима на уметничком тржишту. Данто се те, 1964. године ипак, по први пут сусреће са *Брило кутијама*, серијски произведеним копијама оригиналних кутија за детерцент, потпуно истим као оне које би се могле наћи у супермаркету преко пута улице. У тренутку сусрета са *Брило кутијама*, Данто поставља једно од кључних питања за уметност и даље токове у историји уметности 20. и почетка 21. века, а то је управо питање: која је разлика између уметности и стварности? „У Енди Ворхоловим *Брило кутијама* има нечег блатантног – та репетитивна и репродуктивна производња серијских објеката, налик фабричкој, уз елемент естетизације или, бењаминовски речено, *ауризациије* – уз свакако прилаз са циничке стране *ауре* који поставља знак једнакости између *духа* и *робе* – представља један бруталан коментар уметника на производњу вредности у уметности у ери оптимизма капиталистичког потрошачког друштва.”¹² Најзад, Ворхол је бројне радове посветио фетишистичком карактеру новца као префигурацији фетишистичког карактера уметничког објекта.

Текст *Свет Уметности* Артура Дантоа, објављен поменуто 1964. године¹³, може се сматрати прекретницом у односу на модерне дискурсе уметности везане за теорије опонашања (*mimesis*), па чак и имитације у негативитету/инверзији коју уводи модернизам и апстрактна уметност XX века, сматрајући да уметност треба да се бави сопственим језиком боје и форме (*mimesis* апстрактног уметничког поступка). Насупрот томе, концепт *света уметности* можемо сматрати почетком једне нове епохе, омеђене дискурсом савремене уметности. Кључна карактеристика савремене уметности од шездесетих година на овамо управо лежи у прекиду дијалога са природом и концептом имитације и уласком у дијалог са инсти-

¹² Arthur C. Danto, (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press, стр. 32. Превод: Милена Јокановић.

¹³ Arthur C. Danto, (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571–584.

туционалним оквирима уметности и производњама канона и истина које ти оквири легитимишу. Закључци Артура Дантоа су значајни за каснији развој институционалне теорије уметности Џорџа Дикија (George Dickie) као и теорије и праксе *институционалне критике*, које ће нас довести и до „уметности институционалне критике”.¹⁴

Настављајући да размишља о сличним проблемима и *свету уметности* као засебном систему који функционише одвојено од *стварности*, Џорџ Дики убрзо развија такозвану институционалну теорију уметности према којој је уметничко дело оно дело, односно онај предмет који настаје у јасно уређеном систему, свету уметности где уметници, кустоси и сама институција музеја односно уметничког института и сви други, институционално одређени фактори, имају јасну улогу у овом свету. Уметник је тај који предмету даје статус уметничког дела независно од ликовних и формалних елемената дела, естетске или било које друге вредности, објашњава Дики преиспитујући пример „Фонтане” Марсела Дишана и чин именовања писоара, потписивања истог, те увођења у свет уметности.¹⁵ Ипак, у свом каснијем делу „Преображај свакидашњег”, Данто ће отићи корак даље од ове институционалне теорије ка такозваној, интерпретативној теорији уметности:

„Чак ако и може објаснити зашто је дело попут Дишанове „Фонтане” могло бити уздигнуто од пуке ствари до уметничког дела, институционална теорија уметности оставља неразјашњеним зашто је појединачни писоар требао поднети тако импресивно унапређење, док су други писоари, њему у сваком погледу слични, требали остати у онтолошки обезвређеној категорији. Она нас још

¹⁴ Ј. Весић, (2015), нав. дело, стр. 31.

¹⁵ George Dickie, (1974), „What is Art? An Institutional Analyses”, у: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, стр. 19-52.

увек оставља с иначе неразлучивим предметима од којих је један уметничко дело, а други није.”¹⁶

Према Ванди Божичевић која пише предговор за поменути текст, двадесети век Данто види као раздобље самоиспитивања на које је ликовна уметност била нагнана почетком тог века када је нестао беспредметан традиционални идеал вредности стварности који је служио као покретач њеног унутрашњег развоја. Нови медији, наиме, фотографија и филм, у том су задатку били знатно успешнији, што је уметнике нагнало да преиспитају моћ свог медија, потакнувши брзу измену ликовних праваца чији су заступници, како истиче Данто, веровали да проналазе коначан одговор на питање о бити властите делатности. (У Брило кутијама Данто види самоукинуће уметности кроз властиту филозофију) Након тога уметност улази у такозвано постисторијско раздобље. Седамдесетих година XX века у уметничком свету завладала је извесна меланхолија, осећај да је уметност потрошена, да је дошла до краја свог развоја након чега може опстати само као понављање претходних стилова, као еклектицизам постмодерне који више није у стању произвести ни једну нову парадигму.¹⁷

„Историја уметности, на неки начин, дошла је до краја. Она се није зауставила, већ је завршила, у том смислу што је прешла у неку врсту свести о самој себи и претворила се, опет на неки начин, у своју властиту филозофију: то је стање ствари које је предвидео Хегел у својој филозофији историје. Под тиме делимично подразумевам да је заиста потребан унутрашњи развој уметничког света који га је учинио довољно конкретним да би филозофија уметности сама постала озбиљном могућношћу. Изненада у узрапредоваој уметности шездесетих и седамдесетих година овог века, уметност и филозофија постале су спремне једна за другу. Изненада,

¹⁶ Arthur C. Danto, (1997), *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Zagreb: Kruzak, стр. 8.

¹⁷ А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 315.

заправо, постале су једна другој потребне како би се једна од друге разлучиле.¹⁸

Данто је извршио искорак у односу на дотадашњу естетику, истичући притом да разлику ваља првенствено тражити у такозваним *релацијским својствима* у начину на који се уметничко дело односи према свом контексту: времену и месту настанка, према друштвеним, културалним и историјским околностима те према ствараоцу и реципијентима. Уметничко дело, сматра Данто, нужно је условљено начином на који се схвата уметничка активност у доба његовог настанка, па га треба тумачити у односу према тим теоријским и историјским одредницама. Стога, за разлику од робе, других предмета произведених са одређеном наменом, уметнички предмет се од стварности разликује по претпоставци да мора настати намерном и свесном активношћу неког уметника. Такође, предмете који представљају сличан учинак природних и механичких процеса, не можемо сматрати уметничким делом. Захтев да уметничко дело мора имати одговарајућу узрочну историју претпоставља да је стваралац субјект који влада појмом уметности, који зна шта ствара. Вредновање уметничког дела, закључује Данто, функција је његовог тумачења.¹⁹

Овај аутор објашњава да је и у самој историји уметности морало доћи до одређених појава пре него што су могли настати Пикасови колажи, прва реди-мејд дела, па и сама „Фонтана”. Након уметности која опонаша стварност, *mimesis*, теоретичари ће препознати *иконични* односно *сликовни обрт* када уметничка дела више неће тежити пуком подражавању ствари, већ ће представа имати своју аутономију. Ствар није само у томе да ли се лик историје уметности морао променити пре него што су такви искази постали могући већ и у томе да човек мора *интернализovati* ту историју како би је претворио у неку врсту исказа. Налазећи објашњење за разликовање уметничких предмета од истих таквих у

¹⁸ Vanda Božičević, „Predgovor” у: А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 18,19.

¹⁹ А. С. Danto, (1997), нав. дело, стр. 301–312.

реалном свету, Данто уводи тумачење као основу за разумевање овог феномена, те наводи да су временом уметност и њена филозофија постале нераздвојне, да је филозофија уметности, „уместо да стоји поред свог предмета обраћајући му се из неке стране и из спољашње перспективе, постала артикулацијом унутрашњих енергија самог предмета”.²⁰ Почетком 20. века редимејд није одмах прихваћен као уметничко дело, али су већ пре тога оно што Данто назива концептом и амбијентом уметности почели да се мењају и било је потребно да се те промене успоставе у свету уметности да би се Дишанов рад прихватио као плаузибилна изјава о уметности, истаћиће Дејан Сретеновић. Међутим, како он примећује, амерички филозоф испушта из вида кључну чињеницу да са радимејдом уметник преузима ингеренције интерпретатора, што спочитава и де Див када утврђује да су уметници и уметност, на челу са Дишаном, генерисали модерни свет и теорију уметности, а не обрнуто. „Дишанова порука гласи: уметност није скуп објеката, већ однос према објекту или когнитивно стајалиште, односно, она није ствар већ начин опхођења према стварима.”²¹

И уколико Дишан индустријски произведен предмет трансфигурише у уметност самим потписом и излагањем, посредно тврдећи да су (уметнички) предмети изван галеријског контекста тек нека врста „сировог материјала”, видели смо да Артур Данто полази од сличне претпоставке коју је Дишан успоставио као авангардистичку интервенцију, а то чини преко Енди Ворхола. Кроз горе објашњене теорије видели смо да свакако ни Дишан ни Данто не полазе из некакве онтологије уметности, већ из политике излагања и појма институције – онако како су се те идеје даље развиле унутар институционалне теорије уметности.

²⁰ Исто, стр. 71–82.

²¹ Дејан Сретеновић, (2012), „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века”, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду, стр. 52,53.

Савремени уметник као колекционар

Како смо до сада видели, још од модерног доба, уметници постају луталице кроз градске пејзаже, те од нађених предмета које сакупљају неретко компонују и помињане редимејд објекте. Да уметничко дело може настати од предмета који су директно преузети из *стварности*, а затим уметниковом интервенцијом доведени у необичне јукстапозиције поигравајући се са рациом, познато је, видели смо још од првих дадаистичких и надреалистичких дела. Оно што је до сада било кључно и јасно назначено кроз интерпретативну теорију уметности свакако јесте контекст у којем уметничко дело настаје, односно свест уметника о стварности која га окружује, те друштвено-економском окружењу у којем и он сам обитава и ствара. Са ове тачке гледишта, интересантно је посматрати појаву савременог уметника – колекционара који, наставивши да копни на традицији модерног уметника – луталице кроз градске пејзаже, такође сакупља предмете, овога пута лутајући бувљим пијацама и ђубриштима. Управо се на овим просторима нагомилавају одбачени, масовно произведени предмети који у доба савременог капитализма бивају брзо смењени новом робом. Сакупљајући ове одбачене предмете на основу естетског критеријума, личних успомена које у њему предмети буде или са жељом да кроз колекције кич предмета критикује владајуће системе вредности, уметници креирају инсталације које су више налик музејским, односно поставкама кабинета чудеса – претеча модерних музеја који су окупљали најразличитије предмете у наизглед хаотичне поставке – него класичним уметничким радовима. Кроз компоновање поставке од предмета свакодневице, савремени уметник неретко критикује стварност и кокетира са актуелним системима вредности. Уметници Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић су деловањем у оквиру групе „Радар” најавили овакве тенденције на савременој уметничкој сцени у Србији.

„Радар из отпада издваја предмете који заслужују да опет уђу у живот. Да добију значење и поврате вредност. На свету има превише ствари. Масовно друштво и масовна производња су прича која неће имати сретан крај. Са преласком на продукцију у великим серијама, предмети су изгубили лепоту. Томе су криви савремени материјали код којих се не види одакле долазе нити куда иду и комерцијализацијом диктирана свеопшта предизајнираност. Такође, корпоративни капитализам људима намеће непостојеће потребе које задовољава материјалном производњом. (...) Већ око поднева, а касније све више, многи продавци се ослобађају робе која не иде бацајући је у контејнер или тако што изруче цак поред канте. (...) Међу поново одбаченом робом има и доста добрих ствари. Корисних и за Радар..”²²

Овако отворен став уметника који критикују атмосферу капиталистичког система и константну производњу, те њихов свестан однос према „повраћању вредности” одбаченим предметима, те свесност шта јуксапонитање објеката у неочекиваним, зачудним односима може да произведе код посматрача, полазиште је за креирање редимејд објеката које уметници компонују вођени својим естетским доживљајем, али и симболичном вредности предмета и назива – целокупним контекстом у који их стављају.

Уметник који одлази још један корак даље када је креирање поставке од предмета свакодневице, а која наликује музејској поставци у питању, јесте Драган Папић. Овај уметник свој животни простор претвара у инсталацију коју отвара за јавност – креирањем *Унутрашњег музеја* како свом пројекту сам даје име, у свом стану у Палмотићевој улици у Београду. У својој колекцији он одабира да

²² Из каталога изложбе групе Радар – Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић: *Готовина* – трећа изложба у низу групе Радар, након изложби: *Изуми* и *Кожа* (све три отворене у јуну 2009. у: Галерији Ремонт (*Изуми* 10. јуна), Галерији Дома културе Студентски град (*Кожа* 12. јун), Галерији Дома омладине Београд (*Готовина* 16. јун)

представи кич, одбачене и друге предмете које оживљава не само поставком и односима у које их поставља, већ и својим „вођењем” посетилаца кроз изложбу. Занимљиво је увидети да Папић своју колекцију назива и *не-музејем* свесно задржавајући и истовремено негирајући термин институције-медија музеја. Како Ирина Суботић примећује, Папића за Леонида Шејку везује „духовно братство у суштинском поимању модерне цивилизације као Великог Ђубришта идеја, отпадака свакидашњице, нагомилавања беспотребних предмета пуних евокативних значења, производње неизмерног Зла или тананих линија раздвајања и спајања целата и жртве”.²³ С друге стране, „иако се назива *Музејем* или чак *Не-Музејем*”, како и Стеван Вуковић примећује, „ова колекција се заправо враћа на тип излагања који је претходио оном традиционалном типу музеја, односно на оне барокне *Kunst und Wunderkammer*. (...) Изложен материјал свакако није биран сходно критеријумима естетске вредности и формалне и материјалне сличности, већ сходно његовој улози у афективним животима људи који су их користили, као и количини амнезије која тренутно прекрива ту њихову некадашњу улогу, док сама поставка носи на себи утицаје амбијенталних асамблажа које су надреалисти и флукусус уметници постављали током двадесетог века.”²⁴ Критикујући највише друштвене околности током деведесетих година двадесетог века на овим просторима, а изражавајући се посредством сакупљених нађених предмета, Папић са својом колекцијом-инсталацијом заузима јасну позицију критичара стварности.

С друге стране, својим уметничким пројектом „Музеј детињства”, уметник Владимир Перић ће, сакупљајући предмете који асоцирају на много изгубљених детињстава, те компоњујући радове

²³ Irina Subotić, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?”, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dragan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 3.

²⁴ Stevan Vuković, (2006), „Heterogenost i semioklazam”, у *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. Саг : <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dragan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>, стр. 12.

од старих, одбачених играчака, критиковати друштвене околности које су довеле до пропасти Југославије, банкрота фабрика, рата, те брисања много *невиних* историја. Његова инсталација „Тродимензионални тапет за дечију собу – мустра Мики Маус” састављена од 400 гумених Мики Маус играчака произведених у фабрици „Бисерка” у Загребу које су временом изгубиле своје власнике и завршиле на отпадима, поставке сачињене од старих фотографија којима су протагонисти вероватно страдали, те редимејд објекти у којима уметник интелигентно спаја нађене предмете поигравајући се са актуелним вредносним системима и производећи нова значења, неки су у низу радова кроз које се овај уметник-колекционар изражава.

Деловање уметника-колекционара који сакупљају одбачене предмете свакодневице, иако присутно у целом савременом свету уметности, посебно је изражено управо на просторима бивше Југославије, вероватно услед честих смена владајућих идеологија и друштвено-економских промена када и биографије предмета одговарају животима њихових власника. У времену овако турбулентних околности, уметници управо непосредно се служећи објектима *стварности*, исту успевају да преиспитују и критикују. Њихово поље деловања јесте поље света уметности, света којем су модерни уметници утабали стазе омогућавајући савременим да, у проширеном пољу визуелне културе и након *краја историје уметности*, наставе стварање тродимензионалних објеката, увећају своје колекције, али и своје уметничке радове, инсталације сачињене од много семиофора савременог доба.

Литература

- Appadurai, Ajrun, (1986), "Introduction: Commodities and the Politics of Value", у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press, стр. 3–64.
- Бенјамин, Валтер, (1974), *Есеји*, Београд: Нолит
- Benjamin, Valter, (2002), *The Arcades Project*, Harward University Press, translated from the original: *Passagenwerk (1927–1940)* by. Howard Eiland.
- Bialostocki, Jan, (1986), *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Весић, Јелена, (2015), „Кустоски гест у свету савремене уметности”, докторска дисертација, Београд: Универзитет уметности у Београду
- Вуд, Пол, (2004), „Роба”, у: *Критички термини историје уметности*, пр. Нелсон, Роберт и Шиф, Ричард, Нови Сад: Светови
- Vuković, Stevan, (2006), „Heterogenost i semioklazam”, у *Unutrašnji Muzej NO.2*, преузето 4. фебруара 2014. Сав: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>
- Danto, Arthur C. (2009), *Andy Warhol*, Yale University Press
- Danto, Arthur C. (1964), "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volime 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Annual Meeting (Oct. 15, 1964), стр. 571–584.
- Dickie, George. (1974), "What is Art? An Institutional Analyses", у: *Art and the Aesthetic*, New York: Cornell University Press, стр. 19–52.
- Копытофф, Игор, (1986), „The Cultural Biography of Things: Comoditization as Process” у: *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, ed. by Ajrun Appadurai, Cambridge: Cambridge University Press
- Радар – Саша Марковић Микроб, Стеван Новаковић, (2009), *Готовина*, каталог изложбе, Дом Омладине Београда
- Сретеновић, Дејан, (2012), „Од редимејда до дигиталне копије. Апропријација као стваралачка процедура у уметности 20. века”, докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду
- Subotić, Irina, (2006), „Dragan Papić – Umetnik Samotnjak?”, у: *Unutrašnji Muzej NO.1*, преузето 4. фебруара 2014. са: <http://www.scribd.com/doc/212411973/Dr-agan-Inner-Museum-UM-Final-Cut-R>.

Milena Jokanović

ART MADE OF / CONTRA REALITY

Summary

The paper is based on the research of the notion of institutional and interpretative art theory, defined by George Dickey and Arthur Danto. The issue of the relation between art and reality is examined on the two levels. At first, the creation of art works made of objects taken from the every-day life is observed, strating from colagues, ready-made objects to installations on one hand, but also to the creation of art works which imitate widely produced objects such as Brillo boxes by Andy Warhol. The second level of the analyses that follows relation between art and reality refers to the criticism of ruling value systems through art that uses objects, representatives of consumerist society as its constitutive element. Through this analysis, conclusions that with the use of every-day life objects, awareness of the previous notions in art history and museology and with the clear exposing policy, artists criticize contemporary value systems simultaneously coquetting with their elements.

Key words: interpretative art theory, commodity, object, reality, art, value systems criticism.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
--------------------	---

Естетско и стварно: проблемски оквир

Сретен Петровић ГДЕ ЈЕ СТВАРНО ПОСТАЛО УМНО – ТАМО НЕ ПРЕБИВА ЕСТЕТСКО	13
Драган Жунић СТВАРНОСТ, ПРИВИД И ЕСТЕТСКИ ПРИВИД	39
Бошко Телебаковић ЕСТЕТСКИ И НЕЕСТЕТСКИ ПРИВИД	59
Ива Драшкић Вићановић УМЕТНОСТ – ПРОХОД КА СУШТИНСКОЈ ДИМЕНЗИЈИ СТВАРНОСТИ	73
Богомир Ђукић ДИНАМИКА ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ И МАРГИНАЛИЗАЦИЈА УМЈЕТНОСТИ	87
Марко Новаковић СВЕТ ПО МЕРИ ВИЗУЕЛНОГ ОПАЖАЊА – О ЕСТЕЗИЈСКОМ ПОРЕКЛУ ИДЕЈЕ КРУЖНОГ ОБЛИКА У КУЛТУРИ	101

Дивна Вуксановић	
ДВЕ СЛИКЕ ПОСРЕДОВАЊА: МЕДИЈИ, УМЕТНОСТ И ЖИВОТ	127
Предраг Јакшић	
КРИПТОРИЈАЛИТИ ПРОГРАМ	143
Срђан Мараш	
ЕСТЕТСКО У ФУНКЦИЈИ САВРЕМЕНОГ ЗАПАДНОГ КА- ПИТАЛИСТИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ СИСТЕМА: ЈЕЗИК И ПОСТОЈЕЋА СТВАРНОСТ	157
Небојша Грубор	
АРИСТОТЕЛОВА АНАЛИЗА УМЕТНИЧКОГ ПРЕДСТАВЉАЊА КАО ПОСЕБНОГ ТИПА РАЦИОНАЛНОСТИ	173
Милош Миладинов	
ПЛАТОН И АРИСТОТЕЛ – ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКОГ И СТВАРНОГ	191
Уна Поповић	
КРЕАТИВНА ИМАГИНАЦИЈА: ЕСТЕТСКО КАО СТВАРНО	205
Милош Агатоновић	
ФИКЦИЈА И СТВАРНОСТ У ХИПОТЕЗАМА СИМУЛАЦИЈЕ: О ЧАЛМЕРСОВОЈ ХИПОТЕЗИ МАТРИКСА И ПЛАТОНОВОМ <i>ТИМАЈУ</i>	225

Душан Миленковић	
ПРОМИШЉАЊЕ ОДНОСА ШУСТЕРМАНОВЕ ЕСТЕТИКЕ ХИП ХОПА И ДЈУИЈЕВЕ ПРАГМАТИСТИЧКЕ ЕСТЕТИКЕ.....	233
Милена Јокановић	
УМЕТНОСТ ОД/ПРОТИВ СТВАРНОСТИ.....	251
Милан Вукадиновић	
ЉУДСКО САМОПОТВРЂИВАЊЕ И РЕТОРИЧКА УПОРИШТА НОВОГ ВЕКА.....	269
Марица Рајковић	
УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ САВРЕМЕНЕ ЕПОХЕ: БЕЊАМИН, ДЕЛЕЗ И РАНСИЈЕР.....	287
Душан Пајин	
ЕСТЕТСКО И СТВАРНО АЛБРЕХТ ДИРЕР И ОТКРИЋЕ ПЕЈЗАЖА.....	307
Санда Ристић Стојановић	
СЛИКАРИ НЕМАЧКОГ ЕКСПРЕСИОНИЗМА – ЊИХОВА УМЕТНОСТ И СТВАРНОСТ.....	317
Милена Стефановић	
ПЕРФОРМАТИВНА ДИМЕНЗИЈА УМЕТНОСТИ И ЛЕГИТИМНОСТ ЦЕНЗУРЕ – УМЕТНОСТ КАО ГОВОР МРЖЊЕ.....	323

Милица Ојданић	
РЕНЕСАНСНИ ИДЕНТИТЕТ И КРЧМА:	
ШЕКСПИРОВА ИСТОРИЈСКА ДРАМА <i>ХЕНРИ IV</i>	339
Подаци о ауторима	355
Упутство ауторима	363
Издања Естетичког друштва Србије	365

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

7.01(082)

ЕСТЕТСКО и стварно : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... и др.]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2017 (Београд : Чигоја штампа). – 454 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања / Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... представља резултате излагања и дискусија на XXXVIII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан 17. и 18. маја 2018. године, у просторијама Завода за проучавање културног развитака у Београду.” -- > Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 5-9. – Подаци о ауторима: стр. 355-362. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries.

ISBN 978-86-920749-6-7 (брош.)

а) Естетика – Зборници б) Уметност – Естетика – Зборници
COBISS.SR-ID 272318220