
JELENA MIČKIĆ

POSTMODERNIZAM, POTROŠAČKO DRUŠTVO I BRIT ART

Kao vodeći neomarksistički¹ teoretičar današnjice koji stvara na engleskom jeziku, Frederik Džejmson (Frederic Jameson) je svojom originalnom i eklektičnom teorijom ponudio jednu protivtežu preovladavajućim postmodernističkim diskursima, koji figuriraju kao paralelni i interdisciplinarni svet manjih narativa, koji *a priori* negiraju dominaciju i postojanje jednog velikog metanarativa. Polazeći sa stanovišta markističke teorije i čvrsto verujući u neophodnost postojanja metateksta, nastavljajući humanističko pozitivističku tradiciju modernizma, Džejmson u svom kapitalnom delu *Postmodernizam, kao kulturna logika kasnog kapitalizma (Postmodernism the Cultural Logic of Late Capitalism)*² posmatra novonastali period ljudskog društva, postmodernizam, ne kao logičan nastavak modernizma, niti kao jedan od umetničkih pravaca, već kao sistem, odnosno društveni poredak, koji je nastao usled loma istorijskih paradigmi, promena koje su se desile u proizvodnim, informacionim i ostalim sistemima poznog kapitalizma.

- 1 Pojavivši se krajem 60-ih i 70-ih godina dvadesetog veka, pod uticajem radova Frankfurtske škole, neomarksizam obuhvata različit spektar marksističkih teorija koje imaju zajedničko odbacivanje ekonomske i klasne determinisanosti i verovanje u semiautonomiju kulturne sfere.
- 2 Ovaj rad u obliku eseja prvi put je objavljen 1984. u časopisu *New Left Review*, 146.

Ovaj esej ima za cilj da se, koristeći i analizirajući najrelevantnije stavove iz Džejmsonovog rada, pozabavi pitanjem kritike vodeće savremene umetničke prakse u postmodernom društvu na britanskoj sceni, poznatijoj kao Brit art³.

Pitanje statusa umetnosti, filosofije i nauke je u modernizmu viđeno kao nezavisna, autonomna sfera ljudskog izražavanja, i individualne slobode, vođena svojim unutrašnjim principima i mehanizmima. Kao i svi teoretičari neomarksističke orijentacije, Džejmson izražava humanističko uverenje⁴ u potrebu postojanja, ako ne apsolutne, bar semiautonomije kulturne sfere u odnosu na svaki postojeći sistem proizvodnje i društveno uređenje. Džejmson primećuje da su se sa pojavom novog tipa društvenog života i novog ekonomskog poretka, koji se često naziva postmodernizam, postindustrijsko ili potrošačko društvo, društvo medija, spektakla, ili multinacionalnog kapitalizma, pojavile i nove odlike u kulturi, gde postmodernizam izražava unutrašnju istinu tog novog društvenog poretka – kasnog kapitalizma.⁵ Nastavljajući pozitivističko modernističku tradiciju, Džejmson ukazuje na razlike postmodernizma u odnosu na modernizam, ispoljavajući pri tome oštar stav prema diskursu postmodernizma i njegovim ključnim osobinama koje su rezultirale kao kritika na modernizam i njegovu tradiciju.

U modernizmu, autonomno umetničko delo viđeno je kao kreacija umetnika individue, koji je često i genije, pri čemu je smatrano da umetnička autonomija daje autentičnost i autoritet individualnoj umetničkoj ekspresiji. Za modernizam i njegove umetnike bilo je spečifično postojanje individualnosti umetnika koje je karakterisao prepoznatljiv stil izražavanja kao lični pečat njihove umetničke originalnosti. Džejmson ovo objašnjava činjenicom da je mo-

3 Nova britanska umetnička scena devedesetih poznata je pod različitim sinonimima: Brit art, New British art ili yBas(young British artists).

4 Humanističko, kod Džejmsona, ukazuje na stavove i nasleđe modernizma, odnosno ideje tzv. projekta modernizma-projekta prosvetiteljstva. Smatrajući ga 'detetom' prosvetiteljstva, postmodernisti su mišljenja da je marksizam prevaziđen, i kao takav ne može da se primeni na novonastale društvene promene u poznom kapitalizmu.

5 Frederic Jameson, 'Postmodernism and Consumer Society' u Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, str. 113

dernizam valorizovao personalni stil, što podrazumeva jedinstvenu individualnost, lični identitet 'self-a': odnosno subjekta. Subjekt koji je u prethodnom periodu smatran izvorom značenja, autentičnosti i autoriteta, usled ničeovskog uticaja i ideje o dekonstrukciji jakog subjekta, biva u postmodernizmu okarakterisan kao ideološka kategorija, zabluda buržoaskog društva. Radikalniji stav ukazuje da se na koncept individualnog, autonomnog subjekta počinje gledati kao na stvar buržoaske prošlosti koja nikada nije ni postojala, već je predstavljala mit. Ovakav razvoj statusa jakog subjekta u postmodernizmu ukazuje na njegovu 'smrt', odnosno na kraj individualnosti kao takve.⁶

Problematizovanjem koncepta individualnosti umetnika-genija, i ideja originalnosti umetničkog stvaralaštva se stavlja pod sumnju.

To nas suočava sa problemom da ako ne postoji individualnost, odnosno, kreativni subjekt, a sve je prethodno rečeno, i ništa novo nije moguće, koja taktika preostaje (postmodernom) umetniku. Džejmson smatra da jedino što preostaje jeste mogućnost imitacije, recikliranja već postojećih, oprobanih, upotrebljenih formi, strategija i slika (imidža), odnosno pastis.

Po pitanju pastisa, Džejmson izražava oštar stav, poredeći ga sa još jednom strategijom 'recikliranja' odnosno ponovne upotrebe već postojećeg, a to je parodija. Za razliku od pastisa, parodija se razlikuje svojim stavom koji je jasno naznačen, ironičan, podsmevački prema svom objektu imitacije (originalu), dok pastis u rukama postmodernog umetnika biva ispražnjen od bilo kakve vrednosti, biva ambivalentan prema objektu koji reprodukuje. Džejmson to objašnjava sledećim rečima: 'Poput parodije, i pastis je imitacija posebne maske, govora, u mrtvom jeziku; ali, on je neutralan postupak takve mimikrije, bez ijednog od onostranih motiva parodije, odsečen od satiričkog impulsa, lišen smeha i bilo kakvog uverenja da uporedo sa abnormalnim govorom koji ste trenutno pozajmili i dalje egzistira neka zdrava lingvistička normalnost. Pastis je, stoga, prazna parodija (...)'⁷

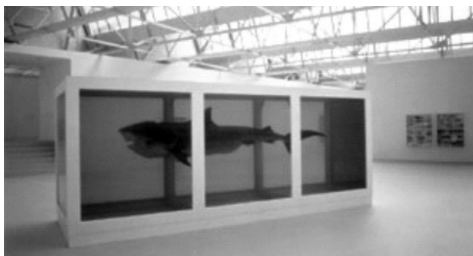
Analizirajući Brit art scenu, ne može a da se ne uoči da njeni umetnici imaju nov i specifičan odnos prema

6 *Ibid.* str. 114. Po pitanju subjekta biće dalje govora u radu.

7 Džejmson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, str. 31.

masovnim medijima, da često koriste materijale iz masovne kulture rušeći pri tom granicu između popularne i visoke umetnosti. Vodeći umetnik Brit arta, Demijan Hirst (Damien Hirst), otvoreno nalazi inspiraciju u masovnoj kulturi, medijima, horor filmovima i sci-fi literaturi.

Njegova ajkula u formaldehidu *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) nas podseća na serijal *Ajkula*, dok instalacija *A Thousand Years* (1990), gde se larve muva hrane unutrašnjim organima trule kravlje glave je, kako primećuje Džulijan Stalabras (Julian Stallabrass), ideja preuzeta iz filmova o Drakuli.⁸



Takođe, još jedan Brit art umetnik koristi prepoznatljivu ikonografiju pop kulture.

Gevin Turk (Gavin Turk) u voštanoj figuri Pop (1993), predstavlja sebe kao Sida Visiza, autentičnog superheroja alternativne kulture sedamdesetih.



⁸ Julian, Stallabrass, *High art lite*, str. 26. Za detaljnu analizu fenomena Brit arta pogledati Stallabrass, *High art lite...*

Brit art, kao neokonceptualna umetnost, spaja taktike pop arta i konceptualne umetnosti. 'Referencijalno utemeljen u popularnoj kulturi, ali kontekstualno i dalje u ideji o visokoj umetnosti'⁹, on ne pristupa istoriji umetnosti, već aktuelizaciji potrošačkog društva. Umetnik Brit arta stvara u tradiciji Dišanovog 'ready-made-a' koristeći različite forme izražavanja, a najviše 'nove medije'. Struktura 'ready-made' je 'mitsko preoznačavanje'¹⁰, gde svakodnevni predmet prelazi u umetnički, uspostavljajući pri tom odnos između svakodnevnih i umetničkih predmeta. Promena je konceptualne a ne čulne prirode, ali za razliku od Dišana koji je potpisujući proizvode masovne porizvodnje, ismejavao društvo u kome je potpis umetnika značio više od kvaliteta samog rada, umetnici Brit arta nemaju kritičko negativan otklon prema vodećoj umetničkoj produkciji, bivajući sami mainstream-umetnička dominanta, odnosno globalna umetnost u Velikoj Britaniji. Njihov status povlašćenih umetnika kreće se u domenu glamuroznih superstarova, čija imena naglašavaju kvalitet umetničkog dela.

Tako da, govoreći o samim umetnicima Brit arta, Branislav Dimitrijević primećuje da se " 'svetonazor' umetnika devedesetih može sažeti upravo u jednoj Hirstovoj izjavi: 'Ponekad osećam da nemam ništa da kažem – i često hoću da komuniciram ovim'." Komentarišući takvu Hirstovu intenciju, Stalabras primećuje da Hirst priznaje da voli da stavi akcenat

9 Branislav Dimitrijević u *Pop Vision*, str. 40-62.

10 Bart smatra da je mit nosilac značenja, koji predstavlja govor, sistem opštenja, poruka, označavanja, i kao takav pripada semiologiji. U semiologiji se *označiteljem* smatra sve što se u okviru jednog društveno-kulturnog konteksta odnosi na neki koncept, odnosno njegov materijalni nosilac, dok je *označeni* pojam – koncept koji *označitelj* zauzima u našoj kulturnoj–mentalnoj mapi. (Za detaljniju analizu 'mita' videti Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 229-278). Koncept 'ready-made-a' sastoji se u ideji da se značenje dela nalazi ne u samom delu, već van njega. To implicira da značenje Dišanovih 'Bicycle Wheel' i 'Fountain' nije u jednostavnim, svakodnevnim predmetima, već je ono konceptualne prirode. Dišan, koristeći svoju institucionalnu moć, prebacuje ove objekte iz jednog u drugi kontekst, iz sveta utilitarnih u svet umetničkih predmeta. Dišan koristi isti materijalni označitelj (na primer pisoar), ali mu pridodaje novi, drugačiji koncept i to – umetničkog dela. Stuktura ovog preoznačavanja je mitske prirode po Bartu, jer je u osnovi semiološka.

na gledaočevo čitanje (umetničkog dela), dok on sâm teži da predstavi, a nikad da komentariše.¹¹

Ako se uzme u obzir da su radovi visokog modernizma predstavljali lične izraze umetnika u kojima su sublimirana univerzalna/opšta mesta, nastali kao rezultat rada jakog subjekta i njegovog doživljaja sveta, odnosno umetnika koji ima nešto da kaže, ali se zatvara u sebe, u postmodernizmu se pitanje subjekta kao modernističke *a priori* kategorije dovodi u pitanje. Alijenacija subjekta, tako karakteristična za kasni ili visoki modernizam, sada je zamenjena njegovom fragmentacijom. Pojedinaac-umetnik nije više anomičan, zato što ne postoji ništa više za šta on može da se veže. To oslobađanje od anksioznosti, tako karakteristično za anomičan subjekat znači, takođe, oslobađanje od osećanja. Umetnik nema jasno izgrađen stav, on je ispražnjen od jake emocije i značenja, koja sada postaju plutajuća i impersonalna.

Stoga, postmodernom fragmentisanom subjektu Džejmson zamera nedostatak modernističkog dara za katarzičko izražavanje bola, eksternizaciju emocija, očajničku komunikaciju i spoljnu dramtizaciju osećaja. Vodeća umetnica Brit arta Trejsi Emin (Tracey Emin), i jedna od njenih instalacija *Everyone I have slept with (1963-1995)* (1995) upravo ilustruju Džejmsonovu tvrdnju.

Šator koji je dekorisan ušivenim posvetama ljubavnicima, bratu blizancu, baki, medvediću i abortiranom fetusu umetnice, pretvara se u spiskove memorisanog nabiranja svih onih sa kojima je Eminova spavala, predstavljaju umetnički izraz ispražnjen od



11 Stallabrass, str. 27.

emocija, sentimenta ili anksioznosti, kojim Eminova pred publiku indiferentno "izručuje" svoju prošlost, svoj život i intimu, pri čemu njeno umetničko delo (instalacija) lako postaje display roba, čiji se kvalitet određuje raspoloženošću art dilera i kolekcionara, odnosno kupca-potrošača da joj dodele novčanu vrednost.

Nastavljajući dalje analizu postmodernog stanja, Džejmson ukazuje na još jednu bitnu odliku koju naziva šizofrenijom¹². Koristeći Lakanovu (Lacan, Jacques) strukturalističku analizu jezika, Džejmson dolazi do zaključka da više nema porekla i stabilnih referenci znaka. Celokupni umetnički postmoderni diskurs je intertekstualna igra označitelja na površinskom nivou bez dubine i osnove. Nema konkretnog i direktnog pristupa realnom svetu i čitaocu teksta (umetničkog dela) su ostavljena na raspolaganje samo dva aspekta znaka, a to su označitelj i označeni. Značenje je do postmodernizma proizlazilo iz okvira šireg konteksta samog teksta, koji se zasniva na harmoničnoj vezi između označitelja. Sada znak prestaje da bude stabilna kategorija, težište se prebacuje sa označenog na označitelja, koji poprima višeznačnu vrednost, čime se gubi nit sa stabilnom referencijalnom tačkom značenja, usled *šizofrenije* koju Džejmson definiše kao 'slom u odnosima između označitelja'.¹³

Madan Sarup, komentarišući Džejmsonovo shvatanje šizofrenog stanja, primećuje: '(...) šizofreno iskustvo je iskustvo izolovanih, diskonektovanih materijalnih označitelja koji ne uspevaju da se povežu u koherentnu sekvencu'.¹⁴

Džejmson smatra da nam se svet prikazuje u pričama, i da je nemoguće zamisliti svet kakav bi postojao van konteksta narativa. Narativ uvek zahteva interpretaciju, dok se postmodernisti bune protiv 'limitirajućih okvira' jednog metanarativa te ga, stoga, ukidaju. To dovodi do slobode i, kako Hirst kaže, kada je sve dozvoljeno, sve je moguće. Povodom ukiđanja granica u umetničkom izražavanju, Hirst ko-

12 Džejmson koristi Lakanov termin koji je u originalnom značenju ukazivao na jezički poremećaj.

13 Džejmson u Fosteru, str. 119.

14 Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*, str. 134.

mentariše: 'Ja sam samo hteo da otkrijem gde su granice. Otkrio sam da ih nema. Hteo sam da budem zaustavljen, ali me niko neće zaustaviti.'¹⁵

Jedna od osnovnih odlika, a ujedno i Džejmsonova zamerka postmodernizmu jeste gubitak centra i bavljenje površinom a ne dubinom, odnosno sadržajem. Stoga, analiziranom u ovom kontekstu, Brit artu se može zameriti isto, a to je produkcija polifonije značenja i nemogućnosti ograničenja interpretacije jednog umetničkog dela, čije značenje gubi svoju jasnoću i snagu. Usled fragmentisanog i dehumanizovanog subjekta, decentriranog umetničkog dela, bez suštine, dolazi i do simultane produkcije paralelnih diskontinuiranih i višeznačnih narativa.

Crpeći inspiraciju iz masovne kulture, opsesije tabloidne štampe i televizijskog programa, drogom, seksom, nasiljem, ekscesima, Trejsi Emin stvara *My bed* (1998) nominovan za Turnerovu nagradu 1999. godine. Dok tekstualni znak Eminove postaje šizofren i gubi osnovno značenje, njen krevet može da signalizira široki spektar tumačenja, od depresije i suicidalnih impulsa, haotičnosti urbanog života i ništavila sumornog bitisanja ljudskog bića u velikom dehumanizovanom svetu objekata, krizu umetničke egzistencije, do nihilizma ili sadomazohizma, neopreznosti ishitrene strasne noći (takozvani one night stand).



Takva masovna proizvodnja disharmonizovanih interpretacija koje se prepliću i sudaraju jedna s drugom, međusobno se potiru čineći da se ova instalacija opire interpretaciji, dok Džejmson insistira na

15 Ovu izjavu možete naći na veb sajtu British Broadcasting Corporation (BBC), kao i pregledan uvod u Brit art scenu.

suštini, esenciji, i jednom harmonizovanom totalitetu značenja. U ovakvom mnoštvu simplifikovanih interpretacija koje plutaju iznad ili izvan samog teksta, sem te simplifikacije koja se nudi na površini, nailazi se na prazninu u sledećem dubljem interpretativnom sloju. Stalabras, komentarišući temu površnosti i novonastale praznine, smatra da je: “(...) praznina proizvod jednostavnog kolaža 'ready-made' elemenata, spojenih zajedno ne da grade značenje, već da 'bace' suprotstavljene sastojke u nerazjašnjivu opozitnost”.¹⁶ Na temu postmodernizma i njegove superficialnosti, još jedan teoretičar umetnosti, Donald Kuspit, konstatuje: ‘ Za mene je poricanje dubine ključ za postmodernizam. To je buntovnički akt protiv i obezvređeno odbacivanje modernog verovanja u dubinu (...). Gde moderni umetnik želi da ljudi vide dubinu iza površine, postmoderni umetnik smatra da sve što je potrebno da znate i treba da znate, jeste površina.’¹⁷

Još jedna inherentna odlika medijskog društva poznog kapitalizma, po Džejmsonovom shvatanju, je komodifikacija kao sveprisutna pojava koja se javlja u umetničkoj praksi. Poredeći prvi svet s drugim i trećim, kultura poznog kapitalizma je prešla sa robnog na informacijsko društvo, odnosno iz proizvodnog u semiološko. Opšteprihvaćen stav je da se savremeno potrošačko društvo zasniva na proizvodnji i konzumaciji slika, informacija, smisla i značenja koji se pretvaraju u robu. Shodno tome, u umetničkoj praksi Brit arta neretko se srećemo s masovnom produkcijom, samo u ovom slučaju ne radi se o Fordovim pokretnim trakama sa kojih silaze automobili, već o produkciji umetnikovog imidža, imena celebrity statusa, kojom se zatim uz dobar marketing i seling strategiju “bombarduju” konzumenti na umetničkom tržištu. Nuspojava manifestacije ovakvog trenda jeste i tretiranje umetnosti kao robe masovne potrošnje, koja se pravi zarad nezasićenog tržišta na kojem ta roba dostiže zavidnu novčanu vrednost.

Tako, medijima omiljeni Demijan Hirst radi, odnosno njegovi asistenti, seriju *Spin and Spot*, koja je u

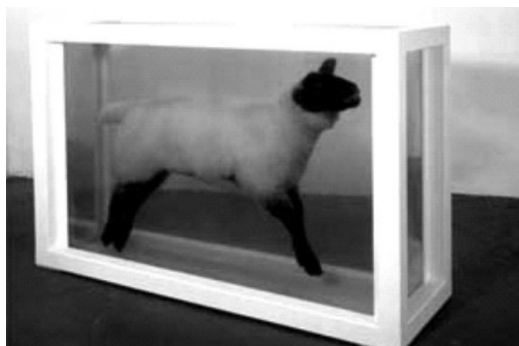
¹⁶ Stallabras, str 27.

¹⁷ Donald Kuspit, veb sajt izdanje eseja *The Semiotic Anti-Subject*, koje je kao treće od tri Getty predavanja održano aprila 2000. godine na the School of Fine Arts at the University of Southern California.



periodu od 1995. do 1999. dostigla tiraž od čak tri stotine primeraka.¹⁸

Takođe, za potrebe tržišta uvek željnog senzacija, stvaraju se preparirane životinje *Away from Flock* (1994), gde je predstavljeno jagnje u formaldehidu, pri čemu je samo ideja umetnikova, a celokupni rad prepušten asistentima i ostaloj armiji pomoćnika.



Vrednost ovih radova je, navodno, konceptualne prirode, jer se Hirst uvek bavi temom života i smrti, a njihova tržišna vrednost je zasluga isključivo Hirstove velike medijske popularnosti.¹⁹ Celokupan Brit art fenomen takođe treba tumačiti i u kontekstu nje-gove veze sa Čarlsom Sačijem (Charles Saatchi), advertajzing mogulom, pasioniranim kolekcionarom savremene britanske umetnosti, a karakteristični za ovu umetničku scenu su i neverovatna medijska pompa, konstantna prisutnost u sredstvima masovne

18 Za detaljniju analizu komercijalne eksploatacije umetnikovog statusa medijske zvezde pogledati u Stalabrasu, *High art lite...*

19 *Ibid*, str. 28

komunikacije i kontinuirana upotreba taktika potrošačkog i medijskog društva, odnosno reklame. Dok su umetnici modernizma bili osporavani za života, predstavljajući marginalne umetničke pokrete i struje, dela Brit art stvaralaca, pod patronatom multinaционалног kapitala, za života bivaju izlagana u državnim muzejima, renomiranim galerijama i na umetničkim bijenalima. Džejmson primećuje da je postmodernizam sa sobom doneo novitete, te tako: '(...) desilo se to da je estetska proizvodnja danas postala integrisana u robnu proizvodnju uopšte: žestoka ekonomska žurba proizvodjenja svežih talasa sve neobičnijih dobara (od odevanja do aviona), pa sve većim stopama obrta, estetskoj inovaciji i eksperimentisanju sada pridaje sve bitniju strukturalnu funkciju i poziciju.'²⁰ Nastavljajući dalje poređenje s modernistima, Džejmson komentariše: 'Međutim, u vezi s postmodernim revoltom protiv svega toga (mislili se na visoki modernizam) valja podjednako naglasiti i njegove vlastite upadljive odlike koje idu od opskurnosti i seksualno eksplicitnog materijala, do psihološke prljavštine i otvorenih izraza socijalnog i političkog prkosa, koje premašuju sve što se moglo zamisliti i u najekstremnijim momentima visokog modernizma više nikoga ne skandalizuju, te ne samo da su prihvaćene s najvećim spokojstvom, nego i same postaju institucionalizovane i spajaju se s oficijelnom kulturom zapadnog društva.'²¹ Postmoderni umetnici, insistirajući na eksperimentisanju u pomeranju granica prihvatljivog, izazivaju pažnju javnosti svojim ekscesnim i provokativnim taktikama. Po tome je nadasve čuven sâm Demijan Hirst s raspolućenim životinjama u formaldehidu koje izlaže na Venecijanskom bijenalu i biva uvršćen u izbor za Tarnерову nagradu. U ovom kontekstu mogu se pomenuti i Hirstovo poziranje s glavom mrtvacu (1991) za jedan od projekata, ili braća Čepmen (Džejk i Dinos) (Chapman, Jake and Dinos) i njihov porno-video *Bring Me the Head of...*(1995), kao i njihov *Suicide Suite* (1993), fotografije suicida iz policijskih dosijea.

Shodno prethodno izloženom, možemo da konstatujemo da se dva bitna aspekta postmoderne umetničke prakse, samim tim i Brit arta, permanentno

20 F. Džejmson, *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, str. 14.

21 Ibid, str. 14, 15.

izdvajaju, a to su: 'slavljenički', koji može da se okarakteriše kao 'nihilizam bez bojazni', straha, nervoze, ono što Džejmson naziva 'nova superficijalnost', s obzirom na to da se umetnička produkcija svodi na uživanje umetnika u novootkrivenoj slobodi gde je sve dopušteno. Druga bitna odlika je 'intervencija', gde umetnik postaje manipulator znacima, više nego proizvođač umetničkih objekata. Na tu temu Donald Kuspit primećuje sledeće: 'Postmoderni umetnik je vrsta pametne životinje, sposoban da žonglira sa citatima, ingeniozan, ali jedva inovativan poduhvat. Ono što je nekada bilo lukavo u džungli, sada se sastoji od umetnika koji izvodi salta u svom lingvističkom kavezu (...).'²²

Ono što se neosporno ističe svojom argumentovanošću u celokupnoj Džejmsonovoj debati oko postmodernizma, jeste stav da postmodernizam više ne predstavlja jedan od istorijskih perioda. Stoga, postmodernizam ne treba shvatiti kao stilsku promenu u umetničkoj/kulturnoj produkciji izazvanu modernističkim imperativom za stilističkim inovacijama, već je postmodernizam sâm po sebi oblik proizvodnje koji, kao i Brit art, ne donosi novi stil i sredstva, već radije novi temperament i taktike, a sve pod patronatom hegemonije multinacionalnog kapitala.

Postmodernizam, generalno, pa samim tim i njegovu umetnost, odlikuju arbitrarnost, proizvoljnost i eklektičnost. Za razliku od visokog modernizma koji je bilo subverzivan, kritički nastrojen prema društvu i predstavljao opoziciju vodećoj institucionalizovanoj umetničkoj praksi svoga vremena, kao underground sila koristeći gerilske taktike, provokativne, ekscesne, šokantne, rušeći moralne i ostale društvene tabue, današnja vodeća postmodernistička umetnička produkcija niti je šokantna niti društveno neprihvatljiva. Neki teoretičari su skloni tvrdnji da živimo u epohi u kojoj nema umetnosti. Ona je postala deo kulturne proizvodnje značenja. Danas delo više ne igra ulogu, već sistem informacija koji se nudi umesto dela. Umetnost funkcioniše kao društveni znak koji je isprepleten sa ostalim znacima u sistemu produkcije vrednosti, moći i prestiža. Shodno tome, nameće se zaključak da u današnjem medijskom društvu potrošača, velikih korporacija, kada naša proiz-

22 Kuspit, *The Semiotic Anti-Subject...*

vodnja potrošne robe prati trendove i promene koji potiču iz umetničkih eksperimenata, vidimo da postmodernizam reprodukuje i pojačava logiku potrošačkog društva. U poređenju s poznim kapitalizmom, raniji kapitalistički sistemi odlikovali su se, svaki svojom, kulturnom specifičnošću. U poznom kapitalizmu pak, dolazi do velike ekspanzije multinacionalnog kapitala, koja se završava prodorom i naseljavanjem svih planetarnih prostora. Pri tom se gradi jedan novi 'globalni, postmoderni' prostor zajedničkog, globalnog tržišta, koji odlikuje identična kulturna proizvodnja. Stoga, postaje evidentno zašto je Džejmson mišljenja da postmodernizam predstavlja novu kulturnu logiku kapitalizma, odnosno njegova fragmentirana slika kulture je samo pomak ka novom globalnom kapitalizmu i postmodernizam je tu kao njegova nova kulturna dominanta.

BIBLIOGRAFIJA

Primarni tekstovi

1. Džejmson, Frederik. *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, KIZ "Art Press", Beograd 1995.
2. Jameson, Frederic. 'Postmodernism and Consumer Society' u Hal Foster (ed.). *Postmodern Culture*, London: Pluto.1983. str. 111-126.

Sekundarni tekstovi

1. Bart, Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, 2. izdanje, Nolit, Beograd 1979.
2. British Broadcasting Corporation URL:http://www.bbc.co.uk/arts/news_coment/artistsinprofile/hirst.html
3. Dimitrijević, Branislav, "'Pop' s obe strane principa zadovoljstva: britanska umetnost devedesetih" u *Pop Vision*. CSU, Beograd 1996, str. 40-62.
4. Kuspit, Donald. 2001. *The Semiotic Anti-Subject* URL:<http://http://www.arnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit4-20-01.asp>
5. Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1988.
6. Stallabrass, Julian, *High art lite: British art in the 1990s.*, Verso, London 1999.