



Petar Đuza

## KONEKCIJA VORHOLIZMA

Može li se, u odnosu na minule epohe diskonekcije uistinu govoriti o aktuelnom, današnjem, vremenu kao vremenu – konekcije? U umetnosti? Primarni elementi kulturološke i socijalne konekcije prepoznatljivi su na brojnim primerima: *Vreme epohe vorholizma* – posve je prepoznatljivo u aktuelnom miljeu današnjeg postvorholističkog doba. Stoga je zanimljivo na koji način i kako se desilo da se *epoha vorholizma* preobrazi i konektuje u epohu aktuelnog *postvorholizma*. Nije li zapravo i u tome suština vorholizma: u konekciji 60-ih sa današnjim saobraznim poravnanjem bezličnosti? Zašto se konektuje? Kako?

Vorhol je umetnik priznat i poznat u istoriji umetnosti druge polovine prošlog veka, ali je ovaj – *najbezličniji od svih pop-art umetnika* – danas i te kako aktuelan. Umesto klasičnim slikarskim sredstvima i tehnikama dela je fotografisao i štampao, multiplicirao, umnožavao sito-štamptom. Sadržaj njegovih štampanih radova bio je umetnički krajnje bizaran, banalan, trivijalan, ili jeziv: tek toliko da danas na nekom bilbordu preživi jedva 24 časa (portreti Merlin Monro, Elvisa Prisljija, Žakline Kenedi, konzerve „Kembelove“ supe, serijali *Smrt* – saobraćajnih nesreća, Sudari, samoubistva, električne stolice).

### Petnaest minuta

*U budućnosti će svako biti poznat petnaest minuta* – ovo su dobro poznate reči jednog od apostola pop-arta Endija Vorhola. Na ostvarivanje proročanske vizije ovih reči, modernističkog apokrifra, nije trebalo dugo čekati, jer je ovo proročanstvo bila realnost od momenta njenog oglašavanja. Vorholova mesijanska projekcija bila je već aktuelizovana njegovom vlastitom pseudoumetnički delatnom energijom. Njegovim negativnim, poričućim stavom prema klasičnoj umetnosti.

Bilo je to, u stvari, samoproročko ostvarivanje projekta koji će imati ograničen rok upotrebe kao i svaka druga kratkotrajna roba koju konzumira masovno tržište. Kao i francuski slikar Dibifi, koji kaže: *Moj sistem počiva na identičnom karakteru svih ljudi*, i Vorhol poriče smisao svakoj stvaralačkoj individualnosti. Jer: „jednog dana svi će verovatno misliti isto“; izgleda da se to upravo događalo. Bezličnost ima za posledicu ukidanje svakog identiteta i autoritativnog ličnog stava umetnika – ovo su stavovi umetnika šezdesetih godina. Oni su to potvrdili svojim obezličanim delima i ukazali na pravac kojim će se kreirati i kretati postmoderna – konektovati u naše vreme. Vorholovsko – *Mislim da svi treba da budu mašine* – prekomponovano, nakon pola veka, i konektovano u logičnu parabolu današnjeg vremena: prevedeno u digitalnom obličju, ova sentenca doslovno bi glasila ovako: *Mislim da svi treba da budemo kompjuteri*.

Po klasičnom teorijsko-umetničkom viđenju, ograničenje ima istorijski smisao: trajanje umetničkog dela povezano je sa različitim istorijskim, socijalnim i kulturnim uslovima

i zahteva pojavu odgovarajućih posmatrača. Između umetničkog dela i posmatrača potrebno je uspostaviti civilizacijsko-istorijsku i kulturnu ravan. Umetnik se po pravilu *hronosa*, kao kategorije vremena, nalazi unutar plastičkog prostora svoje epohe. Tako bi bilo nemoguće da jedan savremenik Fidije razume Henrija Mura, a savremenik Đota, Rafaela i Leonarda – jednog Pikasa, Miroa, Džeksona Poloka.

Umetničko delo, dakle, ima niz limitirajućih faktora. Istorijski momenat omogućuje (ili onemogućuje) jednom umetničkom delu život i vek trajanja u onoj srazmeri koliko je to delo kompatibilno s istorijskim momentom u kojem je nastalo. Odnosno, koliko korespondira sa estetskim, estetičkim i kulturnim duhom svog vremena. Po Ingardenu, umetničko delo doživljava različite epohe svog uspeha, stiče mnoge i smislene estetske konkretizacije. Pored ovih, nastupaju i periodi slabljenja njegovog uticaja, pa čak i periodi kada konkretizacije uopšte nema. Umetničko delo prestaje za gledaoca da bude čitljivo, ili nailazi na gledaoce koji sasvim drugačije emocionalno reaguju i koji su neosetljivi prema izvesnim njegovim vrednostima, ili se čak ponašaju neprijateljski prema njima. Upravo zbog toga umetnici nisu kadri da stvore takvu estetsku konkretizaciju u kojoj bi se ove vrednosti otkrile i unutarnjom harizmom delovale u apsolutnom (svevremenom) hronosu. Zbog toga umetničko delo postaje ne samo nečitljivo, već u neku ruku i nemo. Ali, stvari se menjaju, više ništa nije kao što je bilo. Maks Kozlof konstatuje da *nije slučajno što se trenutno nalazimo usred kulta entuzijazma koji brzo napreduje. Usred smo pokreta senzibiliteta koji bi se mogao nazvati Vorholizmom, u kojem ništa ne mora da se dokazuje i opravdava, a koji je smišljen, kako je to rekao jedan umetnik, da se omalovaži kritičar sa njegovim prtljagom suludih zapažanja, sudova, značajnih i beznačajnih formi, zakasnelog mišljenja, ubistvenih nedoumica, muzejskog mentaliteta, kojeg valja spakovati da traži motive po stripovima pa će pola bitke biti dobijeno* (Maks Kozlof: *Kritička šizofrenija i internacionalistički metod*, izdanje MSU, Beograd, 1986).

Kozlof je termin *Vorholizam* upotrebio u kontekstu umetničke kritike. Međutim, posve je sigurno da ovaj termin možemo usvojiti i u razmatranju problematike koja je predmet rasprave ovog teksta, tim pre jer Endi Vorhol nije samo misionar pop-arta, nego i oličenje jedne generacije, jedne epohe i, konačno, jednog umetničkog pokreta koji je dominirao američkom likovnom potkulturom šezdesetih godina i konačno svetskom scenom.

### **Brzo konzumiranje umetnosti**

Ovako dramatičnoj promeni klime doprineo je niz okolnosti postmodernog društva. Pre svega, radikalno je promenjena geopolitička i geokulturna sfera. Prekomponovan je i ubrzan ritam života, glorifikovano je instant konzumiranje svih vrednosti pa i postkulture i umetnosti. Globalnom prekompozicijom sveta shvaćenog kao *jedno veliko selo*, obrisana su i nestala obeležja prepoznatljivih kulturnih mapa. Nestali su sa scene autentični, prepoznatljivi, vodeći i uticajni umetnički autoriteti. Na sociološko-kulturnom planu postmoderna apostrofira umetnost bezličnosti, ravnodušja, indiferentnosti i bezosećajnosti i jednog unisonog visokotiražnog klišea urbanog miljea: „Postmoderno iskustvo se ne može razdvojiti od uticaja predmeta – fetiša potrošačkog društva. (...) Pokazao nam je da je umetnost postala još jedna roba na cirkularnom tržištu slika (...) u stvari, on je birao pred-

mete i tehnike koje ukidaju doživljaj originalnosti" (Dejvid Morison). Scene i prizori strave i užasa sa asfalta su ne samo prihvatljive nego i poželjne. „Kad neku jezivu scenu“, kaže Vorhol, „gledate stalno ponovo, ona više zaista nema nikakvog efekta.“ Ove okolnosti koje su dominirale scenom 60-ih pogodovala su shvatanju i definisanju umetnika i umetnosti kao kratkotrajne, a to znači: brzopotrošne i brzoupotrebljive robe. Svekolika dotadašnja istorija umetnosti, nakon epohe nazvane *vorhozlizam* upravo zbog navedenih karakteristika, poprimila je sasvim drugačije značenje i obeležje od onog koje je imala dotadašnja tradicionalna umetnost. Čak je i avangarda, u pogledu značaja i roka upotrebe zadržala onaj karakter koji je preuzela i nasledila od klasične umetnosti kada je insistirala na vremenskoj i istorijskoj nepotrošivosti. Odnosno, kad je avangarda stvarala sebi, neobjektivno i pretenciozno, sve uslove za svestremeno, neograničeno, umetničko-istorijsko trajanje.

Ostvarivanje Vorholovog predviđanja imalo je za posledicu niz negativnih, krajnje ozbiljnih efekata na samu umetnost. Uništen je imunološki sistem umetnosti iznutra. Virus brzopotrošne robe s kratkotrajnim rokom, brzim instant rokom upotrebe zahvatio je, poput zlokobne i neizlečive bolesti celo unutarnje osetljivo tkivo umetnosti. Oslabljen je i načinjen podložnim eroziji imunološki sistem strpljivo stvaran i građen decenijama, vekovima i milenijumima, naporima najvećih umova svih civilizacija i epoha. Imunološki sistem bio je usađen u celokupnu istorijsko-umetničku vertikalu vremena. Ta vertikala je bila jemac imunološkog sistema. Otuda je i logično što se sada *istorizirana istorija* umetnosti suprotstavlja, konfrontira, što odbacuje svaku pomisao da umetnost svede na brzopotrošnu robu, da celokupnu umetničku baštinu podvrgne brutalnim zakonima postmodernog tržišnog modela. Konačno, ako bi na to pristala, onda bi sama sebi protivurečila i sama sebe osudila na propast.

Dakle, ne možemo govoriti o Vorholovim rečima kao o floskuli, jer su one stvarnost našeg vremena i kretanja ka radikalizaciji tog pravca. Umesto njegovih reči da će *u budućnosti svako biti poznat petnaest minuta* mi već možemo konstatovati kako danas neki umetnik, neki srećnik (nikako svi i svako) jeste *poznat petnaest minuta*.

### „Generacija sad“

Danas se u umetnosti relativiziraju, a potom i poništavaju dve bitne kategorije: *trajanja i vremena*.

Nema više ni umetnika ni umetničkih dela koja traju. Danas je već realnost situacija u kojoj nijedno umetničko delo, ma koliko ono bilo dobro, značajno i vredno, neće moći sebi da osvoji pravo na dugovečnost na onaj način kako je to bivalo u dosadašnjem modernom-postmodernom istorijsko-umetničkom toku. Svedoci smo vremena u kojem svako remek-delo postaje besmisleno, čija je sudbina poistovećena sa sudbinom potpuno bezvredne tvorevine. Trajanje remek-dela je ograničeno na petnaest minuta. Ako se Vorholove reči doslovno shvate to znači da je *ukinuta sfera hronosa*. Odnosno kategorija vremena. Drugim rečima, to znači da nema više večnog „života“ za najveća dela naše umetničke epohe. Živimo vreme hronosa vremena kojeg nema.

Iz epohe metuzalemske dugovečnosti klasike, postmoderna je ušla u epohu dnevne dinamičnosti i promenljivosti u globalnim srazmerama. Nemački neoekspresionisti su još

osamdesetih godina iskazali slogan: *Vi nemate šansu. Prema tome, iskoristite je*, koji se, kako naglašava Donald B. Kuspit, u potpunosti uklapa u stav nemačke alternativne scene osamdesetih: *Mi zahtevamo sve i to sad*. Mladi nemački umetnici su samo najjednostavnije artikulirali stav svoje generacije i njen status u postmodernom društvu. Otuda Kuspit i konstatuje da, kako ju je nazvao „*generacija sad*“ – zahteva, traži. Nagradu želi odmah, a ne na nebu. „*Generacija sad*“ osamdesetih je odražavala globalnu situaciju, ona je izraz postvorholističkog duha koja poseduje svest o besmislu vremena, o besmislu trajanja duhovnih vrednosti u postmodernističkoj epohi materijalnog blagostanja. Ona pragmatično sužava svoje pretenzije samo na sadašnjost i to onu ogoljenu sadašnjost koja nema nikakvog izgleda na budućnost, na trajanje. Na onu dimenziju duhovnog istrajavanja koje vreme preispituje i konačno potvrđuje i usvaja u svoju svestremenost riznicu.

„*Generacija sad*“ zahteva trenutnu konekciju i kompenzaciju. Ovaj generacijski stav je utoliko paradoksalniji jer ne insistira na prošlosti, ali ni na budućnosti. Zalažući se za sadašnjost – za sad, odbacuje svaki smisao za prošlost, i interes za budućnost. Za razliku od njihovih ranih modernista i apostola avangarde, u prvim decenijama dvadesetog veka, energično su poricali prošlost odbacivanjem celokupne istorije umetnosti. Oni su odbacivali obavezu da budu *generacija juče*. Pesnik i vodeći ideolog avangarde Šarl Bodler gotovo manifestno, ultimativno, odbacivao je svaku vezu s prošlašću kad je govorio: *Ne možeš vući leš svoga oca svuda sa sobom*. Kao što je avangarda odbacivala prošlost, dadaisti su zahtevali ukidanje budućnosti. U svojim proglasima i manifestima zalagali su se za povratak na „nultu tačku“, odnosno za to da u umetnosti sve treba početi iznova. Protivili su se svakom organizovanom programu u umetnosti ili svakom pokretu koji bi odražavao jedan zajednički imenitelj.

### Dole s umetnošću

Futuristi u *Manifestu* iz 1910. zahtevaju da se prezru svi oblici imitiranja, a slave svi oblici originalnosti; zalažu se za pobunu protiv tiranije reči harmonija i dobar ukus; pomoću tih izraza, koji su suviše elastični mogla bi se lako uništiti dela Rembranta, Goje ili Rodena; kažu da *treba napraviti veliko čišćenje svih ustajalih i oveštalih tema da bi se izrazio kovitlac modernog života čelika, grozničavosti, gordosti i vrtoglave brzine*. Na napad *neistomišljenika* futuristi odgovaraju da *naziv ludaci kojim se ućutkuju novatori, treba smatrati plemenitim i počasnim nazivom*. Slično futuristima, u Moskvi su 1921. Aleksandar Rodčenko i Varvara Stepanova formulisali svoj „Proizvodni manifest“, kojeg su završili glavnim tezama ruskih konstruktivista: *Dole s umetnošću, neka živi tehnika; religija je laž. Umetnost je laž; Ubiti poslednje ljudske misli u umetnosti; Dole s negovanjem umetničke tradicije. Živeo konstruktivistički tehničar; dole s umetnošću koja samo skriva nesposobnost čovečanstva; Kolektivna umetnost sadašnjice jeste konstruktivistički život*.

Uporednom analizom će se lako uočiti podudarnost u osnovnim ideološkim zahtevima avangardnih pokreta.

**Prvo:** avangarda se pojavljuje kao internacionalni pokret.

**Drugo:** u ime originalnosti i nove umetnosti, zahteva se prezir ili, štaviše, odbacivanje tradicije, klasične umetnosti. Odnosno, tvrdi se da je ta umetnost laž, zamera joj se neiskrenost. Kako kažu futuristi – *ustajalost, imitativnost i neoriginalnost*.

**Treće:** osporava joj se, ne samo autentičnost, nego i sposobnost da izrazi duh modernog vremena – *vrtohlave brzine i života čelika*.

Drugim rečima, u deklaracijama, proglasima i manifestima, s pozicije avangarde, ne-sporna je samo njena aktuelnost i direktna sprega sa duhom modernog doba.

Vidimo, dakle, da poricanje prošlosti i budućnosti, pa i samog smisla umetnosti, nije nikakva istorijska novina. Do ovakvih tendencija je gotovo po pravilu dolazilo u sudbonosnim, apokaliptičnim vremenima sa kojima su se pojedini narodi suočavali u istoriji, ili ceo svet. Poricanje smisla umetnosti je kod dadaista programski stav izazvan Prvim svetskim ratom. Ruski konstruktivisti, poput Maljeviča, Tatlina, Rodčenka i drugih tek su izašli iz haosa nakon velikog prevrata – Lenjinove Oktobarske revolucije.

### Preziranje originala

U tom kontekstu *vorholizam* ima suprotnu dimenziju jer obesmišljava smisao umetnosti u uslovima prebogatih, čiji je život „pakao društva izobilja“, u kojem je „sluganstvo postalo ugodno“ – kako kaže Markuze. Štaviše, ništa manje apokaliptičnim, identifikuju se društvene krajnosti – i beda siromaštva i užas rata i oholost pseudobogatstva. To je svet koji glorifikuje potrošački kapitalizam. „Njegova rana karijera jasno pokazuje da je bio nestrpljiv da napusti modernistički model. Za razliku od velikih slikara moderne, koji su u ime svoje umetnosti godinama trpeli veliko siromaštvo i po pariskim kafeima ostavljali svoje crteže u zamenu za piće, Vorhol je, čim je završio školu, otišao u Njujork da radi kao reklamni umetnik. Njegovi crteži su postigli veliki uspeh – specijalizovao se za ženske cipele – tako da je uskoro zarađivao 60.000 dolara godišnje, što je bila ogromna svota za pedesete godine prošlog veka“ (Dejvid Morison, *Bolest i kultura u postmodernom dobu*). Vorholovski učinak je bio takav da dolarski ekvivalent postaje imperativ umetnika. Umetnine, njegov statusni kredibilitet u društvu, vrednovane su prema statusu vlastitog kapitala. To vreme postindustrijske potrošačke kulture (groznice) Vorhol je ponajbolje razumeo s pozicije umetnika-proizvođača umetnina. Tako je i definisao svoj stav prema umetnosti kao robi – koja se proizvodi i prodaje kao i svaka druga roba na tržištu. Dejvid Morison konstatuje da se „Vorhol distancirao i da je gajio prezir prema vrednosti *originala*. Biraio je predmete i tehnike koje ukidaju doživljaj originalnosti... Koristio je tehnike masovne produkcije da bi izbrisao jasnu razliku između kopije i originala. To je bila umetnost koja se u potpunosti sastojala od kopija i originala. To je bila umetnost koja se u potpunosti sastojala od kopija (...) Šokirajući svojom očiglednom komercijalnom banalnošću Vorhol je prekršio svete modernističke standarde visoke ozbiljnost“. Za pop-art umetnike tako „proces unižavanja umetnosti je prosto jedan test (...) Ovi umetnici ne smatraju sebe uništiteljima umetnosti, već davaocima neophodne transfuzije da bi se osujetilo delovanje proredene atmosfere“. U okolnostima kad je umetnost Sezana „nerealna i vampirska“ (Roj Lihtenštajn), u toj novoj pop-art realnosti, „boca koka-kole ne može odoleti naletu mašte“.

### Delo = roba – profit

Vorhol je svoj atelje nimalo slučajno nazvao **Fabrika**. Imperativ epohe vorholizma svakako je umetnost, ali ne i u onom smislu u kojem umetnost ignoriše realnost novca i

profita. Stoga, „oni ne idealizuju naivno svoje predmete (...) oni znaju šta imaju pred sobom, s obzirom na to da su se bavili reklamnom umetnošću. Vorhol se sa uspehom bavio ilustracijom modnih cipela; Rozenkvist je učio zanat plakatskog slikanja; Lihtenštajn je radio na dizajnu i aranžiranju izložbi; Oldenburg na ilustrovanju časopisa i na dizajnu, Veselman za rad na crtanom filmu...” (Lusi R. Lipard, *Pop-art*). Ova digresija je tim pre važnija iz ugla komercijalnog statusa umetničkog dela i materijalnog statusa umetnika koji je onoliko uvažavan koliko je bio profitabilan na tržištu umetnina.

Za umetnost ništa neobično. Gledano unazad, pre pop-arta i moderne, kroz hronološku lupu, kroz vertikalnu celokupnu istoriju umetnosti, niz primera kazuje o neposrednoj i bliskoj sprezi na relaciji delo-profit. *Socijalna istorija umetnosti* Arnolda Hauzara ukazuje upravo na takve istorijski neodvojive i kompatibilne sprege umetnosti i biznisa. Renesansni umetnici su, u neku ruku, preteče, u današnjem smislu, komercijalizovanja umetnosti kao robe: žalosne primere finansijskog neuspeha kazuju zapisi – „Po Vazariju, Filipo Lipi, znameniti renesansni umetnik nije mogao da kupi ni par čarapa, a Paolo Učelo se u starosti žalio da nema ničeg”; Pouzdano se zna da je Mazačo umro u bedi i prezadužen (Arnold Hauzar, *Socijalna istorija umetnosti*). A. Hauzar, međutim, navodi suprotne primere: „Mikelandelo za slike na tavanici Sikstinske kapele dobija 3.000 dukata, Filipo Lipi stiče prilično bogatstvo, Leonardo prima godišnju platu od 2.000 dukata, a u Francuskoj još 35.000 franka godišnje. Rafael i Tician imaju znatne prihode i vode gospodski život”. Dukati, guldeni i druga „konvertibilna” platežna valutna sredstva renesansne dobi svakako je podigla status umetnika. Međutim taj odnos dukat-umetničko delo nije bio tako dramatično razoran. Naprotiv uticao je podsticajno.

Kult novca i profita, dakle, nikad nije bio stran umetnosti i onda kad su umetnici insinuirali da im se novac gadi i da ih se uopšte ne tiče (*avangarda*), zapravo je bilo potpuno suprotno jer su svi radili na tome da što više materijalno profitiraju i zarade. A. Hauzar naglašava da su se renesansni umetnici u svojim poreskim prijavama neprestano žalili na svoje teške novčane prilike, ali konstatuje da se „takvi dokumenti ne mogu smatrati naročito pouzdanim istorijskim izvorima”.

### Beskućnička umetnost

Nijedan umetnik svakako ne bi želeo da deli sudbinu onih okolnosti u kojim je naturalizam kao „[m]oderna umetnost postala beskućnička, i počela da gubi svaku praktičnu funkciju...”, kada, kako navodi A. Hauzar, u domovima s kraja XIX i početkom XX veka, prenatrpanim nameštajem i zastorima, niti u svećanim dvoranama, izgrađenim u jednom od omiljenih istorijskih stilova nije bilo mesta za moderne slike. Nisu bili na ceni ni impresionisti: „Publika je bez sumnje, malo cenila umetnost kada je dopustila da tako veliki, poštteni i miroljubivi umetnici kao što su Mone, Renoar i Pisaro skoro umru od gladi” (A. Hauzar). U hladnoratovskom periodu bipolarnog sveta umetnici su, i s jedne i druge strane hladnoratovske barikade, uživali privilegije: na Zapadu – dolari, konvertibilna moneta; na Istoku – ništa manje vredne državne sinekure, materijale i statusne privilegije druge vrste.

Pa šta je zapravo preostalo kultu vorholizma 60-ih prošlog veka? „Moj razlog slikanja na ovaj način je taj što hoću da budem mašina; i ja osećam da sve što uradim, uradim po-

put mašine” – kaže Vorhol. Svakako, u toku je nepojmljiva konekcija epohe vorholizma. Konekcija umetnika-mašine. Jedna zajednička spona sa navedenim istorijskim replikama na relaciji: delo = roba-profit. Nije se moglo bivstvovati u materijalnom siromaštvu, naročito ne u potrošačkoj groznici potrošačkog blagosiljanja kulta novca i bogatstvu, a pri tom, ne biti i sam bogat umetnik kao što je bio Vorhol. Kompjuterska tehnologija poništava značaj i važnost originala kao unikatne umetničke tvorevine.

S druge strane, savremena digitalna štampa omogućava multiplikaciju originala do te mere da je više nemoguće odvojiti original od njegove kopije. Odvajkad je bilo važno biti umetnik na ceni i bogat poput Vorhola. San mnogih umetnika. Šta je epohalno Vorhol uradio? Ništa. Čak je i oduzeo umetnost! Odbacio je tube boja, lanena ulja, razređivače, platna, štafelaj, izbacio slikarske teme i lajtmotive. Otvorio je štamparsku *Fabriku*, kako je zvao svoj atelje, svilenog platna i sito-štampe, uneo u umetnost onu komercijalnu tehniku dizajna kojom se služila reklamna grafika plakata. Umesto dosadnih motiva i tema iz klasičnog slikarstva, preuzeo je ikone koje su nudile vizuelno polje već viđenog na naslovnim stranicama žurnala i novina, i time skratio put do konzumenata svoje vorholističke „umetnosti”. Otuda, nimalo slučajno, vorholizam je opet u modi. Imati, kao i on, danas, kada se uveliko simulira epoha vorholizma, masovnu konzumaciju, konto u banci, platežnu karticu, sigurne i „zlatne” prihode – svakako je jedan od ideala i san svakog Vorholovog savremenog epigona. Nameće se, međutim, logično pitanje: šta će se dešavati u vremenu postvorholizma, kao epohe *nulte tačke* poništavanja originala? Jedno je sigurno: novac i profit će, kao i do sada, u značajnoj meri određivati i sudbinu umetnosti, s ograničenim mandatom od 15 minuta. S druge strane, vredna unikatna, originalna, umetnička tvorevina se može, kao što je praksa potvrdila, asimilovati u neumetničku, u drugu formu. Može se delo, kako bi se to rečnikom digitalne kompjuterske tehnologije reklo „prevesti u drugi format”. Ali, u tolikoj meri da potpuno izgubi vlastitost original, nemoguće je poništiti. U tome i jeste problem paradigme *vorholizma*, jer se on kao izvorna teorija i praksa umetnika iz 60-ih, nekritički prenosi i implementira u naše doba ponajčešće iz komercijalnih, populističkih pobuda ili od onih koji (ni)su sposobni da iznedre vlastiti original, vlastito, unikatno, autorsko, stvaralačko delo. Ne treba prevideti ni činjenicu da su i klasična i moderna, posebno apstraktna umetnost, izuzev za uski broj stručnjaka, za širi krug laiciziranih gledaoca, manje upućenih, često predstavljala nerešivu enigm, rebus, pravu moru. Govorili su: „Ja tu ništa ne razumem.” Kad Rudolf Arnhajm u eseju „Forma i korisnik” kaže da je „umetnost postala neshvatljiva”, on upućuje na problem aporičnosti likovnog i vizuelnog sadržaja. Valjalo je pronaći brži i direktniji, razumljiviji put do vizuelnog sadržaja koji će svima, odmah, bez naknadnog čitanja i tumačenja, biti shvatljiv. Toga je, dakako, Vorhol bio veoma svestan kada je preuzimao motive za svoje sito-štampe – fotografije holivudskih zvezdi, Merlin Monro, Elvisa Prislija, Džeki Kenedi, raspolućenih leševa, saobraćajnih nesreća i novinske bizarnosti objavljene fotografskim klikom nekog paparaca. Vorholizam je originalna tvorevina – umetnost, sama za sebe: ni u dobi postvorholizma – kao procesa poništavanja svakog smisla originala –ne bi trebalo da ostane „beskućnička”. „Sve izgleda slično i svi rade slično, i sa nama je tako, sve više” – kako je govorio Vorhol. Pa ipak: i sa nama je – izuzev konekcije na relaciji original=kopija; delo=roba-profit, koja u tom trouglu ima (ne)ograničen rok upotrebe – sve više, i te kako, različito. Bez umetnika, stvaralačkog dela, umetnosti, zasigurno nema ni konekcije.