

Milan Uzelac

**INFLACIONA
ESTETIKA**

(Drugi uvod u Postklasičnu estetiku)



Novi Sad
2009

Sadržaj¹

1. Uvod: poreklo umetnosti i estetike
2. Konačno u beskonačnom
3. Gledanje u ništa
4. Kasagemas
5. Metafizičke osnove transformacione forme
6. Nekomunikabilnost savremene umetnosti
7. Poslednji tango umetnosti
 - a. Haptika – budućnost estetike
 - b. Inflacija – definitivna slika kraja

Epilog

¹Brojevi strana u knjizi se razlikuju u odnosu na one u publikovanoj knjizi. Tekst u obe verzije (elektronskoj i štampanoj) je identičan.

Doskora, knjige iz oblasti estetike behu retkost, a sada, kad je za nama ostalo i vreme umetnosti i vreme njene teorije, počele su da se javljaju razne estetike kao u vreme Žana Pola, pre dva stoleća kada ni od čega nije toliko vrvelo, koliko od estetičara.

Namera ovog spisa je da raspravi upravo to kritično pitanje savremenog mišljenja: *čemu estetika u doba posle kraja umetnosti?* Ima estetičara koji smisao svoje delatnosti nalaze u prežvakavanju estetičkih dela svojih prethodnika iz poslednja dva stoleća i u tome vide svoj glavni zadatak. Ali u kontekstu zbivanja na tlu umetnosti u upravo proteklom stoleću, ta hrana je sve teže svarljiva. I ona shvatanja što behu jednoznačna, izazivajući opšte saglasje, danas su sve manje prihvatljiva a sve više anahrona.

Poslednjih godina estetika je, definitivno ostavši bez svog jedinog predmeta, iz osnove promenila značenje i funkciju. Tome su samo delom doprinele nove digitalne tehnologije; revolucija u toj oblasti dolazi svome kraju i otvara prostore novoj revoluciji koja će biti u znaku biotehnologije. U kojoj će meri ova poslednja imati uticaj na ljudsko stvaralaštvo to je otvoreno pitanje; pretpostavljam, još daleko veći no što je to bio slučaj s pojavom novih elektronskih medija koje su svet umetnosti videle kao drugu *drugu stvarnost*.

Danas je naše mišljenje sveta u znaku jenjavajućeg sukoba inflacione i ciklične kosmološke teorije zasnovanih na objedinjujućoj M-teoriji superstruna Edgara Vitena. Estetička teorija ne može zatvorenih očiju stajati pred novim izazovima i tapkati

u mestu samo zato što estetičari, filozofi i metafizičari ne vide u novim kosmološkim teorijama ključ za tumačenje strukture, egzistencije i smisla fenomena umetnosti. Nakon istraživanja prirode disipativnih struktura, od strane Ilje Prigožina, postali su jasniji međusobni odnosi umetničkih dela unutar sfere umetnosti u indeterminističkom svetu. Sada je na redu novi korak: istraživanje razloga kraja umetnosti u svetlu inflacione kosmologije Andreja Lindea.

Pretpostavljam da će Viten i Linde pre otputovati u Stokholm, no što će estetičari shvatiti šta se to s umetnošću desilo i zašto njen nestanak a sad i sve duže odsustvo niko ne primećuje.

Sat otkucava.

1. Uvod: poreklo umetnosti i estetika

Živimo u vreme posle postmoderne, u vreme obeleženo ekspanzijom digitalnih tehnologija, kao i dubokim, opštim uverenjem da su za nama ostale najviše forme umetnosti (u svom dovršenom obliku) kao što su to muzika i pesništvo.

Živimo u vreme koje više ne zna za umetnost i za nju nema nikakvog interesa; zato je naše doba u znaku nepotrebnosti estetike² u njenoj dosad poznatoj formi. Ako se samo pre nešto više od pola stoleća činilo da se umetnička praksa i estetička istraživanja nalaze u međusobnom plodotvornom dijalogu, jednako doprinoseći kako razvoju umetnosti, tako i njenoj sve uspešnijoj recepciji - sada je situacija u kojoj se nalazimo iz temelja izmenjena.

Ne možemo izbeći osećaj da smo se našli u bespuću, daleko od ranije nam znanih magistralnih puteva, da put kojim idemo neka je stranputica koja nikud određeno ne vodi, već se neprestano račva, otvarajući naizgled sve nove i nove mogućnosti i sve je manja verovatnoća da će se naći ma kakav izlaz iz

² Ovde će u prvom redu biti reči o nedorečenostima, o onome propuštenom u *Postklasičnoj estetici* i njenom prvom Uvodu – *Disipativnoj estetici*. Osećam se oslobođenim obaveze za sistemskim izlaganjem estetike. Dva stoleća nakon Hegela pisati sistematsku estetiku, poduhvat je dostojan Don Kihota. U takvom obliku ona ne može postojati, po definiciji, a onaj ko i sada živi u iliziji da čini nešto veliko prebiranjem po teorijama XIX stoleća dostojan je iskrenog sažaljenja.

praznine u koju smo dospeli. Kretanja istina ima, i to je ono što obmanjuje i zavarava nas time što sprečava da vidimo bezishodnost.

Istovremeno, čini se da putu kojim idemo, alternativnih puteva nema; istina, na njemu postoje putokazi, i oni nalik su rečima, pojmovima koje smo nasledili od svojih prethodnika, terminima za koje smo sve doskora naivno verovali da im znamo najdublji, poslednji smisao.

Premda se Martin Hajdeger iskreno trudio da pokaže kako izvorno ne razumemo antičke temeljne pojmove i da smo daleko od toga da ih ispravno mislimo, budući da ih danas shvatamo i razumemo isključivo u nama jedino bliskoj - latinsko-hrišćanskoj tradiciji³; to nadalje znači da nam je potpuno nejasno kako su stvari videli i mislili stari Grci.

Hajdeger je umro pre više od tri decenije, ali mi se do naših dana nismo potrudili da iz njegovih upozorenja izvučemo nama bitne pouke. I dalje ono problematično vidimo kao neproblematično, i dalje smo neodgovorni u situacijama koje od nas traže najvišu odgovornost mišljenja.

A reč je o pojmovima koji se većini čine krajnje razumljivim, jednoznačnim, evidentnim; među njima se u poslednje vreme našla i *estetika*, mada nejasnu i neadekvatnu upotrebu tog izraza u naše vreme ne vide čak ni oni među nama koji se estetikom bave već decenijama.

³ Heidegger, M., *Parmenides*; Heidegger, M., *Grundprobleme der Phänomenologie*.

Ovo izlaganje počinje podsećanjem na ono što je većini naizgled opšte poznato. Kasnije će se pokazati da je ta opšta poznatost samo prividna, da se iza nje nalazi mnoštvo nepoznatih momenata koji zatamnjuju prethodni uvid u ono što bi moralo biti odlučujuće za donošenje suda o smislu umetnosti i estetike kao njene poslednje teorije.

Tek nakon razjašnjenja počela na kojima počiva savremena filozofska misao o umetnosti, bilo bi moguće realno sagledati koliko su nam neka dela koja se proglašavaju za umetnička - bliska, i koliko smo uopšte sposobni da u onome što na prvi pogled i nije umetničko delo, vidimo samo delo, ili makar njegovu naznaku.

Možda su problemi koji se pred nama otvaraju, u času kad tematizujemo prirodu umetničkog dela, ranijim generacijama bili daleko bliži a tako i lakše rešivi, ponajpre stoga što je breme interpretativnih mogućnosti bilo tada manje no u naše vreme, što bi mogli biti i izraz hermeneutičke prednosti, budući da su se u međuvremenu ostvarili dublji uvidi u prirodu dela i to prevashodno usled neopterećenosti interpretatora naknadnim činjeničnim slojevima, koji delo čine danas sve složenijim, a time i sve daljim od nas.

Udaljavajući se od nas u prošlost koju ne prestaje i samo da stvara, umetničko delo poprima sve veću zagonetnost; sve manje su jasne prvobitne intencije, a sve su izrazitija naknadna tumačenja, opravdana sa stanovišta časa u kojem nastaju, ali ne i poslednjeg ishodišta. Imajući u vidu da nemamo

mogućnost uvida u krajnje tumačenje, koje bi bilo i definitivno, moramo biti svesni da svaki naš stav ostaje relativan u sklopu ukupne recepcije konkretnog umetničkog dela.

Zagonetnost o kojoj je ovde reč, neki su teoretičari pokušali da konkretizuju i fiksiraju, pa su je, poput Valtera Benjamina, nazivali „aureom“ ili nekakvom „tajnom“, u svakom slučaju imajući u vidu nešto evidentno prisutno a što izmiče svakoj racionalizaciji, odnosno, pojmovnom nedvoznačnom određenju.

O „tajni umetnosti“ pisano je mnogo šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga stoleća; sva strategija takvih pristupa svodila se na to da se neuhvatljivo, pa tako i nejasno, odredi takođe nejasnim, na nejasan način. Možda je teoretičarima manjkao analitički duh, a možda su bili uskraćeni za bitne uvide u umetničke tendencije tog vremena.

Umetnost je tada već uveliko napustila apstrakciju i s bogatim iskustvom dobijenim u fazi enformela počela se vraćati novoj figurativnosti; čini se da estetičari u to vreme nisu imali mnogo sluha za probleme u koje je sve više zapadala umetnost, budući da su verovali kako će očigledna nadolazeća kriza moći biti prevladana ako se teorija počne izvoditi iz same teorije, iz samog pojma umetnosti.

Činilo se, i mnogi su delili to uverenje, da umetnost usled sve izrazitije svoje nepotrebnosti, i može biti zanemarena, da to ne ugrožava sam status estetike i da teorija ima legitimnu mogućnost

operisanja s virtuelnim modelima, nepostojećim u svetu umetničke prakse.

Umetnost je bila tumačena kao istina, ili kao laž a da se nije učinio i najmanji napor da se prikaže kao samo biće; umetnost se površno poistovećivala s nekim od njenih manje ili više uspešnih manifestacija, te se nije jasno videlo da postoji i „druga strana medalje“, da u okviru same umetnosti postoji tendencija izdaje umetnosti od strane same umetnosti. To se dešavalo ponajpre stoga što se imala u vidu krajnje pogrešna predstava o umetnosti i što su se modernim umetničkim delima smatrali surogati umetnosti.

Izgleda da nema dovoljno načina da se istakne sterilizacija biti umetničkog koju je izvršio dalekosežno Nikolaj Hartman svojim učenjem o dva plana umetničkog dela. Odsecanje i odbacivanje trećeg, duhovnog plana (na kojem je insistirao ruski neopravdano zaboravljeni filozof Ivan Iljin) frontalno je vodilo napuštanju tla *umetničkog* i zaposedanje jednog posve novog prostora koji se mnogima činio prihvatljivijim i teorijski lagodnijim, no koji je otvorio prostor dobu anti-umetnosti.

Fizičkim dokrajčenjem umetničkog same umetnosti, otvoren je put razvoju različitih varijanti anti-estetike kojima je zajednička karakteristika neprijateljstvo prema umetnosti odevena u formu ravnodušja i apatične netrpeljivosti i spram same teorije umetničkog.

Kome je stalo danas do umetnosti, koga još interesuju nastojanja umetnika – sve to prestalo je biti pitanje nad pitanjima. Estetičari su počeli da

napuštaju ne samo svoj jedini predmet već i sebe; stoga ih je neposredna budućnost surovo kaznila: odvela ih je pred ogledalo i pokazala im njihovu duhovnu prazninu koja se raspada u prah. A sve vraća se u prah, i sve je prah – reče neko.

Tako se iznova postavilo pitanje za koje se dugo mislilo da nikad više u svom prevaziđenom obliku neće biti tematizovano.

To je razlog, više no opravdan, da izlaganje započnemo onim što je na prvi pogled neproblematično, onim što su, navodno, davno pre nas estetičari do kraja promislili i poslali u istoriju; poći ćemo od samog pojma *estetike*, da bi tek nakon toga postavili pitanje pojma umetnosti kao i pojma umetničkog dela. Mada je sve to bilo predmet izlaganja u mojoj već poodavno objavljenoj knjizi pod naslovom *Estetika*, smatram da je došlo vreme da se, nakon pokušaja da se ocrtaju obrisi postklasične estetike, ukaže na mogućnosti mišljenja umetnosti u postklasičkom ključu, kako bi ono, u ovom drugom *Uvodu*, dobilo svoj novi, možda još uvek nedovršen misaoni oblik, ali sada u svetlu poslednje velike kosmološke teorije A. Guta i A. Lindea.

Neko će ovo shvatiti kao najavu i nekog „trećeg“ uvoda u Postklasičnu estetiku; da li će ga biti ovoga časa odista ne znam; no, jasno mi je samo jedno: ma koliko se trudio i nastojao da određene stvari dovedem do krajnje jasnosti, do jasnosti u onoj meri u kojoj je to u mojoj moći, i dalje ostaje mnoštvo otvorenih pitanja, i to pitanja koja su već ovde otvorena ali koja neće dobiti ni načelan odgovor.

Još pre dvadesetak godina na tome sam sebi ozbiljno zamerao i tako nešto video kao svoj veliki nedostatak; sada, s godinama, čini mi se da to i nije nešto najdramatičnije, još manje najpresudnije, da to nije nikakav nedostatak već apsolutna terenska prednost; sama svest o postojanju problema, i to problema koji možda u principu i jesu rešivi, no koje ja svakako neću u svojim knjigama ni dotaći, već ta svest sama po sebi je dovoljno važna i to time što je makar i izdvojena; neko drugi, kasnije, sa više sreće i iz drugog ugla, naći će način da to rasvetli i stavi u novi kontekst daleko bolje no što ja to činim ovog časa.

Obično se kaže kako je broj pitanja i broj problema koji se pred nama otvaraju krajnje ograničen, da je taj broj determinisan samom prirodom stvari i našim moćima da se istima približimo. Koliko je takvo uverenje tačno, toliko je ono i sporno. Pitanja mogu izgledati konačna i dugo vremena biti poznata, no usled promene konteksta u kojem se postavljaju, ona su samo prividno ista i samo prividno poznata.

To za ima posledicu da se često nalazimo u situaciji da u potpuno izmenjenom vremenu nastojimo da razumemo stara, odavno znana pitanja kojima su naši prethodnici, u njihovo vreme dali jasne i nedvosmislene odgovore. Malo ko će se zamisliti nad samim pitanjem: zašto ono i dalje traži sebi nove i nove odgovore, zašto je za njih do te mere otvoreno, da raniji, pa i oni prvi odgovori u velikoj meri bivaju deficijentni i krajnje relativni.

Samo prividno moguć je život u kojem nema pitanja što bude večni nemir u nama; pitanja su

formulisana pre nas, formulisana su sa samim stvarima i njihovim prvim odnosima koje su one uspostavile svojim um u realni svet. Samo prividno, uz naporno samoobmanjivanje, moguće je pobeći od svake odgovornosti i prepustiti se neradu mišljenja. Prostor tako nećeg je svakodnevni svet, svet života u okruženju običnih, malih stvari, pragmatičan život u svetu u kome su njegovim akterima često strane sve vrednosti pa i minimalna svest o njima.

Živeći na samom početku helenističke epohe, Epikur je rekao da ljudi treba da se bave filozofijom i u mladosti i u starosti – u mladosti da bi lakše dočekali starost, u starosti da bi i dalje bili mladi. Bavljenje estetikom ne obezbeđuje nam lagodniju, lakšu smrt, ali nam svakako pomaže da neke stvari bolje razumemo, da svoj životni put osmislimo na nama najbolji mogući način. Tako na krajnje posredan način blizinu smrti doživljavamo kao deo svog krhkog bića i nesvesno otiskujemo se na onaj pravi, predodređen nam put.

Bavljenjem estetikom, a to znači, bavljenjem filozofijom, u jednom od njenih najdominantnijih oblika, mi samo sledimo one koji su svoj dan počinjali himnom suncu, kao veliki Proklo, ili razmišljanjem čime se konkretno mora ispuniti upravo započeti dan, kako je to činio Sen-Simon.

Sâma estetika, još od vremena svog nastanka, ne prestaje da budi pitanja kako o svom predmetu, tako i o sebi i svom sopstvenom smislu; u tome je i osnovni razlog što mnoga izlaganja, posvećena estetičkoj problematici, započinju sličnim, stereotipnim pitanjima da bi potom dobila sebi adekvatnu, originalnu formu

koja svoju izvornost duguje isključivo izvornosti pitanja koja se pred njom otvaraju uvek na nov i i uvek neponovljiv način.

Uprkos svemu, uprkos specifičnosti i visokim zahtevima koji stoje pred *estetikom*, ona ostaje među najvećim tajnama svakodnevnog života i njene forme nalazimo u najrazličitijim oblastima ljudske prakse: govori se o estetici odeće, estetici filma, estetici interijera, estetskoj hirurgiji... Sve te različite upotrebe (ili zloupotrebe) pojma *estetika* prikrivaju njegovo osnovno značenje, budući da estetika jeste filozofska disciplina koja za svoj predmet ima umetnost i umetničku delatnost. Estetika jeste, ni više ni manje, *filozofija umetnosti*.

Kao filozofska disciplina estetika je nastala tek sredinom XVIII stoleća kad nemački filozof što živi u doba prosvete A. G. Baumgarten (1714–1762), nadovezujući se na staru podelu saznanja na čulno i racionalno, naspram logike, kao nauke o racionalnom saznanju, estetiku definiše kao nauku o čulnom saznanju. „*Estetika je* – piše on – (teorija slobodnih umetnosti, niža gnoseologija, umetnost lepog mišljenja, umeće analogno razumu) *nauka o čulnom saznanju*“. Tako, po mišljenju Baumgartena, estetika za svoj predmet ima dve pojave: *lepo*, koje on poistovećuje sa „savršenstvom čulnog saznanja“, i *umetnost*, kao njen najviši izraz.

Apsolutizovanje čulnog principa u estetskom saznanju ima za posledicu gubitak analitičkih sposobnosti i uvođenje subjektivizma u istraživanjima. Taj nedostatak estetike nastojao je da prevlada

Immanuel Kant (1724–1804) i njega (polazeći od rezultata do kojih je dospao) s punim pravom možemo nazvati tvorcem filozofske estetike. U središtu njegove nove filozofije umetničkog nalazi se učenje o estetskom suđenju koje ne zavisi od opažanja predmeta i pojma, pošto je slobodno od svakog interesa jer njegovu osnovu čini unutrašnje osećanje nastalo u slobodnoj igri sazajnih sila i uobrazilje. Na taj način estetika dobija status nauke čiji predmet je obuhvaćen „učenjem o spoljnim osećanjima“.

Ovakvu, subjektivistički shvaćenu estetiku, prevladava poslednji filozof nemačke klasične filozofije Hegel (1770–1831) koji estetiku vidi kao učenje o ideji lepog, koje tokom svog razvoja poprima različite modifikacije u prirodi i društvu, a posebno tokom razvoja umetnosti; umetnost, po mišljenju Hegela, i nije ništa drugo do „samosaznanje apsolutnog duha u formi refleksije“.

U vreme kad nakon smrti Hegela a pod vidnim uticajem njegovih učenika i neposrednih sledbenika, estetika gubi svoje prvobitno određenje koje je delom još uvek imala kod Baumgartena i Kanta (teorija čulnog opažanja) i postaje ili *filozofija lepog*, ili, *filozofija umetnosti*, ili *i jedno i drugo* u isto vreme, pa tako i nastaje razlika između estetike kao *nauke o lepom* i estetike kao *opšte teorije umetnosti*. Tome u velikoj meri doprinose radovi Fridriha Šilera (1759–1805) i Fridriha Šelunga (1785–1804); neki od njihovih stavova, naizgled romantičarskih, nisu izgubili pobornike ni u naše vreme, no ukazivanje na to nije tema ovoga rada.

Mi ćemo se, određujući pojam estetike, ograničiti na onom što se danas može prihvatiti bez većih sporova, i zaključiti: *estetika je filozofska disciplina nastala pre dva i po stoleća i i većina teoretičara saglasna je u tome da se ona najpreciznije može definisati kao filozofiju umetnosti.*

*

Treba obratiti pažnju na činjenicu da estetika, shvaćena kao *filozofska* disciplina, nastaje relativno kasno, tek u vreme prosvetiteljstva, sredinom XVIII stoleća. Ovo se s razlogom ističe i istovremeno time upozorava da bi bio krajnje pogrešan stav ako bi se reklo da do tog vremena nije bilo pokušaja da se odredi umetnost i da se teorijski osmisli fenomen umetnosti i umetničke prakse. Tokom čitave istorije srećemo različita nastojanja da se nešto kaže i o umetnosti, no svi ti iskazi imaju sasvim fragmentaran, ali ne i sistematski karakter. Sve „teorije umetnosti“ izlagane su unutar samih konkretnih umetnosti i to od strane samih autora. Tako se moglo desiti da još i u XIX stoleću najznačajnije teorije nalazimo u uvodnim delovima romana, nastalim iz pera samih romanopisaca.

Sistematski način izlaganja filozofske problematike, po prvi put sreće se u novo doba. Do vremena Spinoze, koji stvara prvi filozofski sistem u pravom i potpunom značenju te reči, u filozofiji ne postoje „sistemi“. Postoje posebne teorije, ili „summe“ kakve srećemo u srednjem veku, no nema sistema koji bi u celosti bio izveden iz jednog pojma; u tom smislu, prvi sistem te vrste je Spinozin a poslednji Hegelov,

kod koga imamo neprevaziđen pokušaj izlaganja celine filozofskog znanja u obliku sistema.

Sistematsko mišljenje umetničke problematike podstaklo je formiranje estetike kao discipline i ona se vema brzo našla u istom redu s disciplinama koje su postojala još od vremena antike, čemu je možda doprineo i sam njen grčki naziv.

Iako se neprestano ponavlja da filozofija nije nauka, i da ona nema disciplina, budući da je filozofija jedna i da ima samo jedan predmet a to je svet, ipak je, usled enormne količine znanja koja su se nakupila tokom vremena, prihvaćeno uslovno postojanje tematskih oblasti s relativno tradicionalnim nazivima disciplina.

Isto tako, važno je uočiti da estetika nastaje u vreme predromantizma (pokretu *Sturm und Drang* pripadao je i Baumgarten), u vreme kada dolazi do postepene rehabilitacije do tada potisnute problematike čulnosti. Zasluga je Baumgartena u tome što je on sferu čulnosti video u istoj ravni, spram sfere racionalnog, a to je za posledicu imalo izjednačavanje, po značaju, estetike i logike. Svaka od ovih disciplina ima od tog vremena svoju oblast i svoj sopstveni predmet istraživanja.

Nesvodivost čulnog na racionalno, odnosno, nemogućnost da se čulno izrazi racionalnim sredstvima (što je aksiom zapadnog načina mišljenja), ima za posledicu mogućnost postojanja jedne posebne sfere, jedne posebne oblasti koju svojim prisustvom ispunjavaju umetnička dela i nakupljena znanja o njima.

Umetnička dela postojala su i pre vremena Baumgartena, ali su ih ljudi drugačije videli i doživljavali, no što mi to činimo danas. Do nas su došli prikazi lova i života praistorijskih ljudi, ali, u vreme nastanka tih „crteža“ ili „slika“, to nisu bila i „umetnička dela“ u današnjem značenju te reči.

Te slike, često u zabitim, teško pristupačnim, jedva osvetljenim delovima pećina, nisu imale estetski, već strogo ritualan, kulturni karakter; to nisu bile slike namenjene uživanju i dobijanju nekog umetničkog zadovoljstva, budući da su imale strogo ritualnu, kulturnu funkciju.

Drugim rečima, postojala su u prastara vremena „dela“ koja mi danas, iz našeg ugla i s našim iskustvom, nazivamo „umetničkim“, ali ona to nisu bila i za njihove tvorce i njihove savremenike. Ono što je nedostajalo ljudima tog doba beše estetska dimenzija, estetski način posmatranja. To vreme obeleženo je borbom za opstanak i ljudi tog vremena žive u jednoj dimenziji sa pogledom uprtim u transcendentno, koje vide unutar svog sveta. Igra čula njima je potpuno strana. Ona se može javiti tek s bezinteresnošću.

Tako nešto svojstveno je i potonjim vremenima, onima koja su nama relativno „bliža“ s obzirom na poznavanje neposrednih činjenica; imam u vidu epohu najvećeg procvata antičke umetnosti.

Grčki vajari su s dubokim strahopoštovanjem prikazivali olimpijske bogove, i obični ljudi nisu pred tim statuama osećali uživanje već samo strah; oni su se plašili otelotvorene moći koja beše u tim skulpturama a koja je na njih delovala magijskom, nadljudskom

snagom. Nije nimalo slučajno što su otelotvorenja bogova u kamenu pokorenih naroda zajedno sa njima bila i uništavana: nije uništavan kamen, već moć koja je bila ovaploćena u njemu.

Isto tako, krajnje bi bilo pogrešno govoriti o estetskom prikazu Hrista ili Bogorodice u srednjem veku; ti prikazi nisu stvarani s namerom da budu umetnička dela (u današnjem značenju te reči), niti su bili namenjeni estetskom uživanju. Svejedno, da li je reč o slici ili srednjevekovnoj skulpturi, u oba slučaja, delo je prvenstveno imalo religioznu funkciju i ljudi srednjeg veka nisu uživali u prikazu Hrista ili nežnoj lepoti koja je zračila s lica Bogorodice, već su pred sobom imali otelotvorenje bića iz višeg, religioznog sveta pred kojim su se molili. Prikazi transcendentnih bića bili su simbolični i u njima nije traženo savršenstvo čulne, estetske lepote; ako bi se i govorilo o lepoti bogova, to je tada bila lepota kao posledica u njih ugrađene simetrije i harmonije kao izraza višeg, savršenog sveta.

Konačno, ikone koje srećemo po kućama ili crkvama, imaju jasnu religioznu ali ne i estetsku funkciju. Moguće je da ikonu otrgnemo iz njene sredine u kojoj je nastala i za koju je konkretno bila izrađena i da je izložimo u muzeju, te da se tako nađe među delima koja su nastala iz drugačijih, čisto estetskih razloga.

Moguće je da se u tom drugom kontekstu, počnemo diviti estetskoj lepoti ikone, da čak uživamo u uspešnom prikazu njenih objekata ili likova; to znači da nije nemoguće da se divimo i lepoti prikaza bika u

nekoj od paleolitskih pećina, ili, lepoti prikaza Madone nekog srednjovekovnog slikara, ali, zauzimajući estetski stav spram tih dela, mi im pristupamo na jedan nov, iz osnova drugačiji način koji je potpuno stran vremenu u kome su ta dela nastala.

Tako se dešava da, pripadajući drugom vremenu, u nastojanju da „razumemo“ dela ranijih epoha, mi ih zapravo nenamerno falsifikujemo, mi im iz osnova menjamo smisao i značenje, mi im učitavamo slojeve koje u doba svog nastanka ta dela nisu imala.

Možda nekim delima na taj način produžujemo život, možda im, svojim nepromišljenim postupcima, dajemo potpuno novi život; u svakom slučaju, mi omogućujemo metamorfozu tih dela, njihovo prerastanje vremena u kojem neposredno nastaju pa tako i svakog drugog vremena koje bi im moglo biti pripisano. Iz osnova pogrešnim pristupom, mi ta dela prevodimo u večnost, mi im dajemo novi smisao i time posve drugačiju ontičku dimenziju. Umetnička dela u naše vreme počinju da egzistiraju na način koji im je još doskora bio stran a njihovim tvorcima nezamisliv.

Tako se pokazuje da dela znatniji deo svoje egzistentnosti ne duguju autoru, što bi svako očekivao, već onima koji dolaze posle, onima koji nikad nisu bili u prilici da pravilno, do tančina sagledaju njegovu složenu strukturu, onima koji u delu daleko više vide sebe i svoj problemski prostor, no što vide samo delo. No to poslednje mnogima ne smeta da se ponašaju poput španskog filozofa Migela de Unamuna koji je tvrdio da Don Kihota razume bolje od samog Servantesa.

Sve to ima za posledicu da „dela“ postaju „povodi“, postaju podsticaji nekih budućih razgovora, nekih budućih susretanja misli, povod sporenja i večnog dijaloga, a ovaj, kako govori jedan od neposrednih Platonovih sledbenika nije ništa drugo do „sam kosmos“.

Estetska funkcija o kojoj govorimo jedna je od komponenti koje karakterišu novo doba. Umetnička dela odvajkada u sebi sadrže čitav niz najrazličitijih i najraznovrsnijih vrednosti, a te vrednosti mogu biti političke, istorijske, ekonomske, kulturne, terapijske, ali, u naše doba - i estetske.

Estetska vrednost je samo jedna od vrednosti koju poseduje neko umetničko delo, ali upravo ona vrednost po kojoj su novovekovna dela umetnička dela. Ovde naglašavam *novovekovna*, jer sve što pripada ranijem ili poznijem vremenu, zahteva preispitivanje i preosmišljavanje temelja na kojima počivaju dela koja se potom proglašavaju za umetnička.

Kako se vremenom menjala funkcija dela, njegov značaj i njegov smisao, tako se menjao i društveni položaj onih koji su ta dela stvarali. U ranijim epohama, ta dela, nastala, kao što je rečeno, iz magijskih, ritualnih ili religioznih razloga, stvarana su pod budnim okom maga, sveštenika ili vladara koji su ih naručivali s obzirom na unapred im predviđenu namenu i upotrebu.

Od samog početka postojala je strogost u prikazivanju određenih tema, postojali su kanoni i pravila kojih su se umetnici morali pridržavali u izvršavanju dobijenih naloga. Zato su „umetnici“ u to

vreme bili pre svega i iznad svega zanatlije, a *umetnosti* (u današnjem značenju te reči) počele su se od *zanata* odvajati tek početkom epohe Renesanse, a od *nauka* tek sredinom XVIII stoleća, kada im je francuski teoretičar Šarl Bate dao značenje koje je za njih i danas karakteristično.

Još i krajem srednjeg veka, kako piše Johan Hojzinga, pesnici su bili u esnafu sa žonglerima, slikari sa sedlarima, dok je čak u XVII veku u slikarstvo i dalje spadalo kako organizovanje vatrometa i izrada scenografija, tako i baštovanstvo i gradnja utvrđenja, pa na kraju krajeva i slikanje slika. Španski slikar Velaskez, zbog čije smrti je kralj Filip IV bio danima neutешan, umro je 1669. od iscrpljenosti pri organizovanju ceremonije udaje španske princeze za francuskog kralja Luja XIV. I taj slikar, možda najveći slikar svih vremena, ostavivši posle sebe tek oko 150 slika, ali isto toliko remek-dela, daleko se više ponosio svojom dvorskom službom i diplomatskim poslovima no slikarstvom (kojeg se morao odreći da bi dobio plemićku titulu, pošto plemići nisu se mogli izdržavati bilo kakvim drugim poslovima, svedjedno, bili oni zanatlijski, ili bankarski).

Pojam umetnosti se tokom istorije menjao, kao što se menjala i recepcija dela koja su nastajala kao proizvod umetničke aktivnosti. Pred nama je danas težak zadatak, a on se pre svega ogleda, ne toliko u tome, da samo razumemo nov ontološki status umetničkih dela i nov položaj u kojem su se našli umetnici u naše doba, već prvenstveno, kako je i zašto do toga došlo.

Svi ističu kako umetnici više nemaju onaj ugled i privilegovani društveni položaj kakav su imali u vreme visoke renesanse, dok njihova dela sve manje izazivaju sveopšte divljenje, a što je bilo karakteristično još i u epohama koje su našoj neposredno prethodile.

Dogodilo se ono što je malo ko mogao predskazati: umetnici su se, zajedno s njihovim delima, našli na periferiji društvenog života. Bez obzira na ono što su radili, bez obzira na to u kojoj meri u ranijm vremenima njihovi uspesi behu slavljani a oni veličani, u naše vreme najednom se, kao preko noći, sve izmenilo; umetnici su, zajedno sa svojim delima, postali nepotrebni. Na društvenom planu zamenili su ih posve drugi junaci: trećerazredni glumci, obijači trafika, portiri noćnih klubova, uboge kafanske pevačice...

Mnogo je onih koji nisu mogli shvatiti zakonomernost promene koja se zbilja; ništa se tu nije dogodilo slučajno; sve ima svoje opravdane razloge. Drugo je pitanje zašto je narod zavoleo te nove junake, zašto se počeo poistovećivati sa njima. Zašto više niko nije sebi za ideal isticao velikane naučne misli prošlosti, zašto nikom uzor ne behu više ni Galilej, ni Keplar ili zbog istine spaljeni Bruno. Veliki umetnici nisu više inspiracija i uzor modernih umetnika. Nove ideale proizvode masmediji i njihove ocene sad su merodavne kao što su merodavne izjave neimenovanih anonimusa na internet forumima.

Da sa umetnošću nešto nije „kako treba“ i da tu postoje neki ozbiljni problemi, moglo se zapaziti već u doba Hegela koji je na svojim uvodnim predavanjima iz estetike, još početkom XIX stoleća, govorio o tome kako

„umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti“. Ta njegova misao do naših dana izaziva nedoumice, a nakon dva stoleća i veliko nerazumevanje; slavni nemački filozof nije govorio o tome da u vremenu budućem neće biti umetnosti, još manje je bio u uverenju da se neće više stvarati umetnička dela; naprotiv, govorio je on, stvaraće se velika dela, čak remek-dela, ali, „ta dela neće više biti odlučujuća za ljudski opstanak“. Prošla su velika vremena jedinstva, velika vremena kada je istina govorila kroz umetnost. Istina danas, smatrao je Hegel, prebiva u nauci, u pojmu (izražava se u pojmovnom mišljenju), i zato, „po svom bitnom određenju“, umetnost (koja nije više najviši oblik manifestovanja istine) pripada prošlosti.

I odista, nikad više, kao u poslednje vreme, ne besmo svedoci toga da se za umetnost proglašavaju surogati umetnosti, da se za umetnička dela proglašavaju tvorevine koje s umetnošću ničeg zajedničkog nemaju. U prostor umetnosti ulazi ono ne-umetničko, zaposedajući ga i proglašavajući se za jedinu umetnost. U tome, opet, ima neke zakonitosti, nečeg što takvo postupanje opravdava, jer, kako bi inače tako nešto moglo da se događa? Šta je to što omogućuje ovakvo stanje u svetu umetnosti?

Kada je početkom XVI stoleća u vinogradima u blizini Rima otkrivena helenistička skulptura koja prikazuje smrt Laokona i njegovih sinova i čiju je autentičnost potvrdio tada već slavni Mikelandelo, danima je trajala procesija, sav narod se tu slio i dolazio da vidi to dotad zagubljeno delo. Takvu pažnju

danas ne bi moglo da privuče na sebe nijedno umetničko delo, nijedan umetnik... ali, mogu poslednja dela subkulture i njeni protagonisti. To je svakom znano i bez navođenja primera. Pitanje je samo u tome: kako to razumeti? Kako je moglo doći do toga da se vredno traži u bezvrednom, da se estetsko zadovoljstvo traži u grubom zadovoljenju čula? Nije li tu došlo do kraja estetskog, nije li se na svu umetnost spustila zavesa i tako označila kraj daljim potragama za smislom, proglašavajući avanture duha za besmisleno traganje za Gralom?

Umetnost je izgubila raniji značaj. Tu misao ćete naći u većini knjiga savremenih teoretičara umetnosti. Ali, da li je u međuvremenu dobila novi? Vreme simfonijske muzike je prošlo, kao što je prošlo i vreme klasične muzike. Nama su ostala dela koja slušamo raspravljajući o raznoraznim interpretacijama koje su sve jednako beskrajno daleke od namera i intencija umetnika koji su nam ta dela, najčešće tek u naznakama ostavili.

Svi su saglasni da novi smisao umetnost danas nema; ona živi od svoje stare „slave“, uporno podseća na davno postignute uspehe očekujući da se oni ponove; u naše vreme uspešnost je dobila posve drugi smisao i o uspesima se govori u oblastima koje su doskora bile na periferiji društvenih interesa. Sve to otvara pitanje o pravom položaju umetnosti i u ranijim epohama. Da li je o njoj do nas došla idealizovana slika koja je u poslednjih nekoliko stoleća smišljeno formirana da bi postala jedan od stubova kulture. Drugim rečima: da li je umetnost i u ranijim epohama imala visok značaj

kakav joj mi pripisujemo, ili to danas time hoćemo da se spasemo od njene loše sudbine.

Nastavši početkom novog veka, umetnost je u sebe primila sva dela ranijih epoha, nastala s drugim namerama i ambicijama, vrtoglavom brzinom se razvijala nekoliko stoleća, i dovršila u XX stoleću. Zajednički datum kraja ne može se odrediti, budući da su se pojedine umetnosti završile u raznim trenucima. To se istina danas još oseća, ali nakon dužeg vremena vremenske razlike će biti izbrisane te će se doći do jedinstvenog stava o nastanku i kraju umetnosti kao inflacionog fenomena.

Sve više živimo u uverenju kako nema ničeg što se ne bi dalo dovesti u pitanje. Krivica za takvo stanje stvari ponajpre se pripisuje filozofima, koji živeći u večitoj zapitanosti sve dovode u pitanje pa i mogućnost postavljanja samog pitanja. Pitanje o pitanju, tako postaje najveće pitanje. Sumnja nam se uvlači pod kožu kao jesenja izmaglica u pusti seoski predeo. Sve što postoji i sve što bi makar malo moglo da postoji nalazi se pod velikim znakom pitanja.

Bez obzira na jasnu ontičku pripadnost svetu umetničkih dela, dela što i danas uporno nastaju, sve manje i manje pobuđuju neki širi interes. Sa svih strana dolaze potvrde o nekom sveopštem zamoru: umorni su stvaraoci, umorni su i kritičari koji su ih decenijama podržavali, a publika ne samo da je umorna, već je i krajnje nezainteresovana za avanture na koje se još uvek odvažuju poslednji pobornici zastarelih metodologija.

Ako zapitanost nad tragičnom sudbinom umetničkih dela i njihovih tvoraca ima poreklo u dubokim osnovama bića, onda je metafizička problematika ono što sve ljude i danas na kakav-takav način ovezuje. Ne iznenađuje više ni činjenica da mnogi od ranije rešenih problema, sada iznova postaju tema dana, ali u posve drugačijem kontekstu i sa izrazito novim i nepoznatim perspektivama.

To je jedan od bitnih načina na koji se održava i dalje produktivna svest o mogućnosti novine; ono poznato prelazi u nepoznato, ono davno viđeno sada se pokazuje kao nepoznato i tek rođeno. Na svetlo dana iskrsavaju stare priče u novome ruhu; nekad čvrsti predmeti sada postaju simulakrumi dok realnost njihovih odnosa sada biva simulisana i održava se u krajnje disipativnom obliku.

Svi davno izgrađeni i tradicijom oformljeni pojmovi, nemaju više svoju raniju samorazumljivost i posve je očigledno što su temeljni pojmovi počeli da svojom igrom nad prazninom sve obuhvatnije oblikuju celokupni ljudski opstasnak. U igri tematskih i operativnih pojmova počela je da živi savremena filozofska misao. Sve manje je onih koji se neposredno obraćaju filozofiji a sve više je pokušaja da se posrednim putem, tumačenjem smisla egzistencije najviših kulturnih tvorevina, dospe do biti odgovora o prirodi i smislu ljudskog ostanka.

A tamo gde sve manje pomaže nauka, upletena u lavirintne mreže satkane od nedokazivosti i dokaza, tamo u prvi plan istupa umetnost sa svojim delima koja, između kulta i tajne, sve više traže oslonac u

teorijama koje nudi savremena kosmologija⁴. Ali, da bismo došli u situaciju da naslutimo odgovor na ključna pitanja koja ovde otvaramo, neophodno je proveriti da li su temeljna pitanja pravilno formulisana i postavljena. Ovde se, preliminarno, nagoveštava odgovor na pitanje smisla estetike u našem vremenu, ali uz prethodni pokušaj definisanja stanja umetnosti i mesta umetnika u svetu koji uveliko više nije naš.

Osećaj stranosti u svetu ne mogu prenebregnuti ni filozofi ni savremeni umetnici; svetom su ovladale mišljenju i pozitivnom stvaranju neprijateljske sile. Zato je tema dana postalo pitanje *drugog* kao i pitanje *tudosti* u vreme koje mnogi naši savremeni mislioci smatraju poslednjim, prvenstveno zbog zlokobnosti i bezmerne količine zla koje sadrži u sebi.

Stanje umetnosti

Pitanja o prirodi, unutrašnjim svojstvima, pojavnim oblicima i političkoj dimenziji savremene kao i svekolike umetnosti, danas malo ko postavlja, jer sve je manje onih koji se mogu razabrati u mnoštvu izazova i lažnih puteva što vode iz lavirinta koji se zove *savremeni svet*; ako se neko i odluči da umetničku

⁴⁴ Videti moje knjige: *Kosmologija umetnosti*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1995; *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac ¹2004; ²2006. Ovde će biti na delu pokušaj tumačenja umetnosti i umetničke problematike sa stanovišta poslednje velike i danas vladajuće kosmološke teorije, poznatije pod nazivom *inflaciona teorija* čiji je jedan od pobornika i najrepresentativnijih predstavnika Andrej Linde.

problematiku izabere za temu svog permanentnog interesovanja, onda je uzrok tome i dalje, daleko više teorijske, no praktične prirode i to pitanje danas sve više postavljaju teoretičari no sami umetnici.

U isto vreme, umetnici su ovog časa daleko više opsednuti svojim fizičkim opstankom no teorijskim pitanjima koja se tiču njihove umetničke prakse; zato je teoretičarima prividno, ali samo prividno, lakše da o tome nešto kažu, i to samo stoga što žive u iluziji da im je egzistencija obezbeđena već samim tim što im se teoretisanje o umetnosti preporučuje kao dugoročni projekt s neizvesnim ali primamljujućim perspektivama.

To apsurdno stanje stvari traje već decenijama. Umetnici umiru od iscrpljenosti, umiru u nemogućnosti da svoja dela dovrše ili realizuju, umiru od neishranjenosti ili nedostatka svežeg vazduha, a za to vreme oni što bi morali biti samo njihova istinska „posluga“, divljaju u samopotvrđivanju sopstvenog *egoa* time što za umetnost proglašuju ono što nije umetnost, time što za projekte proglašavaju ono što nije projekt, a sve zarad toga da bi profitirali na pojmu umetnosti i opravdali sopstveno postojanje. Savremeni teoretičari umetnosti, ne da više ne znaju šta da kažu o umetnosti, već daleko manje su sposobni da odgovore na pitanje zašto se tom problematikom uopšte bave.

Ranija ubeđenost o važnosti bavljenja teorijskim, fundamentalnim disciplinama, ozbiljno je uzdrmana u poslednjoj deceniji, i to ne samo od onih koji su o tome i imali šta bitno da kažu, već ponajviše od onih koji se u to ništa ne razumeju ali sebe smatraju pozvanima da o

svemu nešto kažu – svejedno da li je reč o teoriji superstruna, nanotehnologijama, inflacionoj kosmologiji ili mogućnosti savremene umetnosti.

U času kad je laž postala najviša istina, a simulacija stvarnosti – jedina stvarnost, pitanje smisla i opravdanja umetnosti ima svoje duboko opravdanje. Nikome nije jasno zašto umetnost uopšte postoji. Ona je odavno izvrgnuta ruglu, decenijama već obesmišljavana od svakog ko bi došao u situaciju da javno nešto o njoj kaže, posebno u onim zemljama gde medije kontrolišu neobrazovani predstavnici vladajućih stranaka sumnjivog patriotskog opredeljenja.

Postojanje umetnosti ne samo da je nerazjašnjen problem, već je paradoks najvišeg ranga. S jedne strane, stoje umetnici, kojima je bavljenje umetnošću najviša delatnost i ističu je kao najviši smisao svoje egzistencije; s druge strane, postoje oni kojima se umetnost čini nečim nevažnim i beskorisnim, balastom kojeg se društvo što pre i u ime najvišeg pragmatizma mora otarasiti. Čemu umetnost, ako ona ne uvećava kapital i akcije, ako ne uvećava ugled i moć u društvu?

Čemu umetnost ako ideološki ne može učvrstiti njene naručioce i finansijere u vrhovima vlasti? Čemu umetnost ako posle svih njenih podviga nema nikog ko će se nakon kratkog vremena u vremenu budućem setiti umetnika? Koliko je u pravu Marko Aurelije kad piše o tome da je slava ljudi samo u sećanju

savremenika i da s njihovim nestankom nestaje i svaka slava onih za koje su ovi znali^{5?}

Ta pitanja postavljaju oni na vlasti i oni koji nisu na vlasti, oni što podržavaju vladajući politički sistem i oni koji bi hteli da ga reformišu.

Danas se u mnoštvu slučajeva država, a to znači sloj ljudi na vlasti, javlja kao finansijer projekata u sferi kulture i umetnosti; oni koji to čine ne primećuju da ne raspoložu svojim novcem, već novcem sabranom od drugih ljudi. Za tuđ novac oni sprovode svoje interese i grde narod koji je nezahvalan. Pretnje ne prestaju jer sebe vide kao nezamenjive božije predstavnike, jer se jedino kroz njih održava struktura kosmosa. A šta je s umetnošću? Ona im nešto znači samo ukoliko im služi. Jer postoji, kao i sve što postoji,

⁵Μάρκος Αυρήλιος (Marcus Aurelius), *Τὰ εἰς ἑαυτὸν* 4, 48: Ὅμοιον εἶναι τῇ ἄκρᾳ, ἣ διηνεκῶς τὰ κύματα προσήροσεται· ἡ δὲ ἔσθηκε καὶ περὶ αὐτὴν κοιμίζεται τὰ φλεγμῆναντα τοῦ ὕδατος. “Ἀτυχῆς ἐγώ, ὅτι τοῦτό μοι συνέβη.” οὐμενοῦν ἄλλ εὐτυχῆς ἐγώ, ὅτι τούτου μοι συμβεβηκότος ἄλυπος διατελῶ, οὔτε ὑπὸ παρόντος θραυόμενος οὔτε ἐπὶ φοβούμενος. συμβῆναι μὲν γὰρ τὸ τοιοῦτο παντὶ ἐδύνατο, ἄλυπος δὲ οὐ πᾶς ἐπὶ τούτῳ ἂν διετέλεσε. διὰ τί οὖν ἐκεῖνο μᾶλλον ἀτύχημα ἢ τοῦτο εὐτύχημα; λέγεις δὲ ὅλως ἀτύχημα ἀνθρώπου, ὃ οὐκ ἔστιν ἀπότευγμα τῆς φύσεως τοῦ ἀνθρώπου; ἀπότευγμα δὲ τῆς φύσεως τοῦ ἀνθρώπου εἶναι δοκεῖ σοι, ὃ μὴ παρὰ τὸ βούλημα τῆς φύσεως αὐτοῦ ἔστι; τί οὖν; τὸ βούλημα μεμάθηκας· μήτι οὖν τὸ συμβεβηκὸς τοῦτο κωλύει σε δίκαιον εἶναι, μεγαλόψυχον, σώφρονα, ἔμφρονα, ἀπρόπτωτον, ἀδιάψευστον, αἰδήμονα, ἐλεύθερον, τᾶλλα, ὧν συμπαρόντων ἢ φύσις ἢ τοῦ ἀνθρώπου ἀπέχει τὰ ἴδια; μέμνησο λοιπὸν ἐπὶ παντός τοῦ εἰς λύπην σε προαγομένου τούτῳ χρῆσθαι τῷ δόγματι· ὅτι οὐχὶ τοῦτο ἀτύχημα, ἀλλὰ τὸ φέρειν αὐτὸ γενναίως εὐτύχημα.

samo da bi njima služila. Ako naiđu na teškoće, onda sami počnu da sviraju, pevaju, glume, igraju svoje drame i to sebi dobro placaju. Cene sebe. Nisu oni kao drugi neposlušni umetnici. Nastoje da se od njih razlikuju ne samo u ontičkom već i ontološkom smislu⁶.

Umetnost gubi svaki smisao na društvenom planu. Poslednja linija odbrane je na metafizičkom planu.

Nastupilo je vreme za koje ranije epohe nisu znale: vreme koje je *apsolutno sada* a za kojim više ne dolazi ništa. Ljudi su stolicima imali pomoć i podršku tradicije; često, u časovima donošenja odluka koje su se činile presudnim za ljudski opstanak oni su mogli da se obrate tradiciji koja je vremenom postajala sve bogatija i bogatija i da u njoj nađu inspiraciju, podsticaj ili nagoveštaj odgovora koji bi trebalo da je najadekvatniji.

U proteklom stoleću sve je činjeno da se celokupna tradicija relativizuje, da sve što nam dolazi iz nje bude osporeno, te da svaka nova odluka, svaki novi sud legitimno bude utemeljen na ništa. Tako je otvoren prostor improvizaciji i duhu banalnosti, aljkavosti i bezdarju, jer sve je postalo jednako moguće, budući da je mera stvari izgubljena još na samom početku XX stoleća, koji po svim merilima pripada

⁶Koliko god nastojali da se ne pozivamo na primere iz svakodnevnog nesreće narodne, oni se toliko množe da su nezaobilazni po lepoti. I uzalud se trudimo da izbegavamo svako iskliznuće u socijalnu ravan. Jednostavno ne uspevamo. A znamo da je to slabost, znamo da su “primeri poštapalice duha” (Hegel).

prethodnom veku budući da je njegov logički i smisaoni završetak.

Ostavši bez kriterijuma, bez dela koja su bila njihovi nekad jedini nosioci, bez „merila *ranijih* merilaca“, umetnici su, kao i njihova publika, počeli da se zadovoljavaju onim neposrednim, onim što im je bilo naizgled tu, na dohvat ruke: počela su se umnožavati dela (nazivana umetničkim) iz dotad nekorišćenih materijala, ili upotrebom klasičnih sredstava ali na tehnološki nov način.

Za kratko vreme stvorila se iluzija kako je umetničko stvaranje postalo „lakše“, no što je to bilo u ranijim epohama (kao i u upravo završenoj), da je tvorenje umetničkih dela dostupno svima i da je potrebno samo doneti odluku i tim činom automatski postati umetnik.

Kako inače razumeti to mnoštvo mladih ljudi koji upisuju umetničke akademije i na njih dolaze kao bogom dane osobe; svi su genijalni, na desetine njih svake godine upiše klavirski odsek a kad ga završe ne održe potom nijedan koncert, sem što ponekad odsviraju neku etidu rodbini za rođendan.

Umetnošću se ljudi mogu baviti iz krajnje različitih razloga, ekonomskih, političkih ili terapijskih; danas je ovaj poslednji motiv dominirajući; retko ko se odlučuje da se umetnošću bavi radi „same stvari“, koju je kao glavni razlog isticao Teodor Adorno. Jedino ovi poslednji, pod uslovom da u sebi nose od početka ugrađenu veliku dozu odgovornosti, mogu pretendovati na naziv umetnika, i to u vreme kada je umetnost došla do svoga kraja pa se

s razlogom može postaviti pitanje da li, posle kraja umetnosti, oni koji na njoj insistiraju i njom se uporno bave jesu čudotvorci ili profesionalni grobari.

Suočeni sa takvim stanjem stvari, savremeni „umetnici“ više nisu u mogućnosti da reaguju na adekvatan način, i to, iz prostog razloga što *adekvatnost* uvek podrazumeva neku drugu stranu, a ovde se radi, ne o nečem apsolutno novom, no, o nečem što je do te mere radikalno izmenjeno, da više ne poseduje sopstvenu osnovu, budući da se ona u svakom trenutku menja, pa, ne da nema druge strane, nego nema više ni sopstvene strane i u tome treba videti drugu ključnu teškoću koja determiniše umetničku problematiku našeg vremena.

Bezosnovnost stvari i sveta u kojem živimo bitno određuje i strukturu i sastav dela koja nastaju danas i teže da se uključe u korpus onih koja su, nastavši dovoljno davno, priznata za nesporno umetnička. Jasno je da se sa svakim novim umetničkim delom menjaju i sve relacije uspostavljene među delima prošlosti; tako nešto odavno je poznato i o tome je naširoko pisano sredinom prošlog stoleća kada se težilo redefinisanju pojma umetnosti uz insistiranje da sam pojam umetnosti mora ostati otvoren pojam.

Ono što sledi iz gornje premise i što duboko zabrinjava, jeste narastajući relativizam koji zahvata svu umetnički praksu i zalazi u sve pore umetničkog načina života. A i ovo poslednje, „življenje na način umetnosti“, takođe je nešto što je koliko sporno toliko i problematično. Reč je o strategiji nastaloj u

optimistično vreme koje za optimizam nije imalo realnih osnova, ali je živelo na optimističan način.

Život je postao do te mere jednoličan, da ne dozvoljava bilo kakvu alternativu svojoj monotoniji; oni koji bi hteli umetnički živeti ne mogu u realnom životu opstati i svako insistiranje na važnosti i značaju umetnosti i umetničke prakse biva ne samo osporeno, već i ismejano s velikom dozom ironije a najviše cinizma. S dubokim razlogom pre nekoliko decenija, autor epohalnog dela o sferama, Peter Sloterdijk napisao je *Kritiku ciničnog uma* i u tom delu na najadekvatniji način opisao osnovni nerv naše epohe. Savremena ekonomija, ali i savremena politika, kao i vlast uopšte, ne bi mogli da postoje bez velike doze cinizma.

Umetnici to nisu shvatili; ostajući ozbiljni, ostali su istinski gubitnici. A zamka u koju su upali počiva u tome što i ako pokušaju da naknadno budu cinični, ili da ciničnost glume (a to ne mogu, po definiciji, jer to protivreči njihovoj temeljnoj intenciji), oni ne mogu da se mere s onima kojima je cinizam bio i ostao jedini *modus vivendi*, i u tom smislu dvostruki su gubitnici.

Ovo je potpuno razumljivo ako imamo u vidu da je svet postao jedan veliki nekontrolisani virus koji se više ne zadovoljava time da može egzistirati u nekom od svojih kristalnih oblika, već, postajući i sam senzualan, počinje da nalazi zadovoljstvo u neprestanim mutacijama; kako zadovoljstvo povlači za sobom uvek novo i sve veće zadovoljstvo, taj virus postaje ne samo ekstazičan već i egzitan jer svoj izlaz

vidi u uništenju svega što se u prethodnim epohama shvatalo kao kulturna i civilizacijska vrednost.

Svima je jasno da umetnost u takvoj situaciji postaje izlišna, a umetnici beskorisna, maligna bića koja se iz društvenog tkiva najefikasnije udaljavaju ekonomskim sredstvima. Upravo to je i razlog što se retkima među njima, a kojima je stalo do *same stvari* umetnosti, današnja situacija čini alarmantnom. Razume se, nikakav se alarm tu neće oglasiti i to ponajpre stoga što za takve uređaje u sferi umetnosti nisu predviđeni normativi primene ali ni sredstava kojima bi se ista mogla obezbediti.

Smišljena antikulturna i antiobrazovna politika vođena kroz resore zadužene za umetnost i obrazovanje, sve napore da se umetnost spase, obesmišljava iz temelja, a svoje sopstveno kancerozno „zalaganje za umetnost i kulturu“ proglašava za jedinu alternativu i tako, neumitno, sve što je još životno dovodi do prevremenog kraja. A koja je to jedina alternativa, ako sama nema sebi rezervnu alternativu?

Pred nama je motiv jednodimenzionalnosti, no ne u onom Markuzeovom smislu; pre bih se moglo reći da se tu radi o singularnosti, i taj termin bi bio krajnje adekvatan da nije opterećen smislovima koji nam dolaze iz savremene kosmologije. A hoće se reći da *bezalternativnost* podrazumeva kretanje u jednoj jedinstvenoj, opustošenoj ravni nalik predelima *lethe* s tom razlikom što tamo, po predstavi starih Grka, postoji makar reka a ovde, u naše vreme, nema ni nagoveštaja vode.

Slika pustoši u kojoj živimo, duhovnoj i materijalnoj, pustoši što se širi svud oko nas, jedina je realna slika i jedina tema koja je ostala modernim umetnicima. Može li ono što je i samo izraz bivstva vremena, biti spasavajući motiv današnjim umetnicima, posebnu u situacij kad im je to jedina preostala tema koju tradicija nije iscrplila i profanizovala, budući da ju je potiskivala u stranu, ostavljajući je za poslednje dane. A ti poslednji dani nastupiše upravo sada.

Stara kineska kletva kaže: „dabogda, živeo u interesantno vreme“. Naše vreme je po mnogo čemu interesantno, zato je po mnogo čemu neponovljivo i što je od svega ipak najgore – ono je po svim svojim simptomima i poslednje. Ostaće neizvesno koliko smo ovom poslednjem mi sami doprineli i koliko u tome aktivno učestvujemo, a u kojoj su meri takav ishod pripremili naši prethodnici. Oko jednog svakako ćemo se složiti: umetnost definitivno više nije tema dana, vreme umetnosti svakim danom sve dalje ostaje za nama i vreme koje je nama preostalo, vreme lišeno umetnosti, poslednje je vreme. To je vreme ove knjige, to je njena osnovna tema – analiza simptoma kraja i uzroka koji su nas k njemu doveli.

U isto vreme, čini se da i dalje ima i umetnika i umetnosti. To može zvučati paradoksalno, ako se sve vreme nema u vidu samo određenje umetnosti i umetničke prakse; današnji umetnici bitno se razlikuju od svojih prethodnika i oni su toga svesni; i umetnost koju oni sada stvaraju nema ničeg zajedničkog s umetnošću ranijih epoha. I u tome je osnovni problem:

koliko su umetnici još uvek umetnici, i u kojoj meri je umetnost kojom se bave uopšte umetnost.

Po sredi je najveći nesporazum koji poprima planetarne razmere. Sav svet počinje govoriti jedno i isto, a da za to nema realnih osnova. Živimo u bitno izmenjenom svetu i pogled na svet kao i shvatanje umetnosti odgovara samo današnjem svetu. Iz te singularnosti ne može se izaći i mit o transgredijentnosti umetnosti definitivno pripada prošlosti.

Umetničko delo kao izraz paradoksa umetnosti

Paradoksalnost umetničkog stvaranja u ranijim epohama i nije izbijala u prvi plan sve do časa dok se umetničko stvaranje određivalo kao umeće i kao zanatska veština. Tek u novo doba ta paradoksalna priroda umetničkog izbija u prvi plan i možda je najbolje formulisana u prvoj rečenici *Hajdelberške estetike*⁷ Đerđa Lukača: *Umetnička dela postoje - kako su ona moguća?* Tek tu se postavlja pitanje heterološke prirode umetničkog dela: kako umetničko delo nastaje iz drugog.

Posledica toga je da i danas postoji zapitanost nad prirodom umetnosti i umetničkog dela; bez obzira na to što je svima odavno jasno da odgovor na pitanje: *šta je umetničko delo?* leži u samim umetničkim delima – odnosno, u onome što su određene grupe umetnika i

⁷ Lukač, Đ.: *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd 1977, str. 3.

kritičara proglasile za umetnička dela, - sâmo pitanje umetnosti, ostaje pitanje nad pitanjima, ostaje pitanje o razlogu bez razloga, pitanje koje možda i nema budućnost (koju nema niko od nas i niko od onih koji su uzgajani na veri, nadi i ljubavi), ali to ne znači da ono noseći u sebi za nas nerazrešiv metafizički paradoks nema i malo topline koja se osećala još uvek u vreme apostola Pavla.

Tvorevine nastale u vreme praistorije sasvim su druge vrste no dela kojima su ispunjeni muzeji i savremene galerije. Drugačije su kako po svom unutrašnjem izrazu, po poruci koju nose u sebi, tako i po razlozima koji su uzrokovali njihovo postojanje. Te tvorevine teško da su „dela“ u savremenom smislu, a još manje umetnička dela; još manje to su umetnička dela koja bi u sebi imala nešto od našeg duha, a da paradoks bude veći – to su i najveća umetnička dela koja istorija do danas poznaje. Zašto je nešto na početku tako sudbonosno odredilo svoj kraj, zašto ga je tako proročki predvidelo, da bi ga u svom materijalnom otelotvorenju neprevaziđivo prevazišlo – to je drugi veliki paradoks što sledi iz prirode umetnosti.

Jasno je: ovako nešto reći - moguće je; ali ne na početku istorije umetnosti, već u času kad je ona uveliko došla do svoga kraja. Ali, imamo li mi pravo da govorimo o kraju umetnosti? Nije li tu zapravo reč samo o kraju određenog umetničkog stila?

Danas će se svaki iole obrazovani filozof odmah pozvati na Hegelov stav s početka njegovih predavanja o estetici, o tome, kako umetnost više nije odlučujuća za naš opstanak. Ali, on mora imati u vidu i reči

Martina Hajdegera iz Pogovora spisu *Izvor umetničkog dela* da „odluka o tom Hegelovom stavu još nije doneta“⁸.

Isto tako, već u ranijim epohama evropske istorije bilo je poznato da su njihovi učesnici vreme merili: od sebe - „unazad“. Tako su se i formirale sve dosadašnje „hronologije“ vremena. Biće da nam je svima vreme Renesanse došlo glave. Tu je došlo do mnoštva dalekosežnih obrta, i ako se njima doda samo mali deo onog što je nastalo kasnije – tada smo tu gde jesmo.

Umetnici su oduvek hteli - ne mnogo, nego sve. To je opravdivo, i to je ljudski. U ljudskoj prirodi je da se hoće više od onog što se može; ko ide ispod tog zahteva, taj ne stiže daleko; to su shvatili svi pravi umetnici. I nije bitno da li je neko „dobitnik“ ili „gubitnik“, jer, i pobeda i poraz samo su iluzija. Ono osnovno, sastoji se u nečem drugom, u osnovi i pobede i poraza, u nastojanju da se načini *nešto*, da se stvori nešto što je i bitno i odlučujuće u oblasti koja je od boga data ali i od boga kontrolisana.

Naša znanja o umetnosti zasnivaju se na iskustvu koje se svakodnevno menja i proširuje; istovremeno, znanja koja imamo o umetnosti rezultat su viševekovnih pokušaja da se odgovori na pitanje: *šta je umetnost?* Ovo pak, pitanje dolazi iz duhovne sfere oblikovane umetničkim delima.

⁸ Heidegger, M.: *Izvor umetničkog dela*, u zborniku: *Nova filozofija umjetnosti*, priredio D. Pejović, Matica hrvatska, Zagreb 1972, str. 487.

Uloga estetičara

Da bi se razumela umetnost, da bi se dokućile namere umetnika, da bi se umetnička dela približila sve ravnodušnjoj publici čiji je obrazovni nivo opadao obrnuto proporcionalno s povlačenjem najviših društvenih slojeva s mesta merodavnih sudija, sredinom XVIII stolaća pojavila se umetnička kritika. Pojavio se poseban sloj, sloj kritičara umetnosti koji su kao svoj osnovni zadatak videli tumačenje umetničkih dela i njihovo približavanje intelektualno krajnje disperznoj publici.

U isto vreme pojavila se i estetika kao filozofska disciplina a s ambicijom da bude filozofija umetnosti (Hegel). Nakon dva stoleća stvari su se bitno izmenile. Došli smo u situaciju da postavimo kritično pitanje: *Ima li estetika danas još ikakvog smisla*, odnosno: *Čemu estetika danas?*

Mislim da nema ni prečeg ni važnijeg pitanja od ovog, i to upravo danas kada se i na umetnost i na filozofiju gleda kao na nešto što pripada prošlosti. Nesporno je da postoje još uvek umetnici, nesporno je da se stvaraju umetnička dela, nesporno je da ima i onih koji u umetničkim delima nalaze nešto više no u običnim upotrebnim predmetima, nesporno je da umetnička dela i danas u sebi nose deo tajne deleći je sa onima koji su ta dela stvorili.

Koliko god se nad umetnost nadneli gradonosni oblaci, koliko god se umetnici izvrgavaju osporavanju a njihova dela podsmehu ili preziru, koliko god se obični

ljudi, neskloni umovanju, trudili da prezir ka umetnosti izdignu do najvišeg načela (pretvarajući svet u amorfnu smešu sivih osećanja) – toliko se, i još u većoj meri, umetnost pokazuje kao nešto što istrajava, kao nešto što svoj život duguje čudu, kao nešto dovoljno samome sebi.

Umetnici, kao i oni koji sebe tako nazivaju, ne mogu se oteti ubeđenju da su učesnici u velikoj, možda poslednjoj igri koju današnji svet igra sa samim sobom. Stvaranjem umetničkih dela oni stvaraju u svetu svet, a u ovom, još jedan svet. Osećaju da se danas događa nešto, nikad dosad iskušeno tokom čitave ljudske istorije koja se sve više pokazuje kao istorija nespornog nastalog između tvorca i njegovih namera. Osećaju da za to što im struji kroz nerve i napinje vene ne postoje ni reči, ni pojmovi, ni slike.

U takvim trenucima umetnici su najranjiviji, najnesigurniji. U takvim trenucima oni su spremni da se povere drugima, a i da čuju druge. Ti drugi jesu njihovi čitaoci, slušaoci, gledaoci – svi oni koji nastoje da u svet unesu razumevanje njegovih osnovnih elemenata. Među njima, mada retki, nalaze se i filozofi kojima je umetnost ništa više no puki teorijski problem.

Nažalost, i danas, još uvek ima i takvih filozofa koji posvetivši se estetici, sve više bivaju sklони tome da svu problematiku umetnosti misle i izražavaju tradicionalnim sredstvima i na tradicionalan način, živeći u dubokom uverenju da otkrivaju nešto novo te da su tako neposredni učesnici savremenosti; tek mali broj estetičara svestan je dubokih promena do kojih je došlo u poslednjih nekoliko decenija, ali i toga da se ne

samo umetnost nego i svet mora misliti na novi način, iznova promišljenim pojmovima.

Upravo zato, danas estetičar može biti samo onaj ko pitanje umetnosti vidi kao svoj najviši zadatak, kao zadatak sopstvene egzistencije; međutim, nespornost ugroženosti naše egzistencije - nije tema ovog kratkog izlaganja. Svi mi igračke smo u rukama kosmičkih moći koje su stari Grci videli oličene u bogovima i boginjama što igrahu se oko Troje. Ako tu ipak ima neke razlike, onda se ona ogleda u tome što igra, koju mi danas igramo, jeste globalna, i s obzirom na sled stvari poslednja.

Zadatak estetičara nije više u tome da prebira po temama koje su zaokupljale njegove prethodnike; uvid u njih i njihovu sudbinu morao bi ga iz nedorečenosti svekolike istorije estetike dovesti pred pitanje svih pitanja: *ako svet jeste, šta je u njemu umetnost i njeno delo?*

Ne možemo ostati dugo u ravnodušnosti pred činjenicom, da ako već sam *svet jeste* nerazrešiv ontološki i metafizički problem, još je nedokučije pitanje egzistentnosti umetničkih tvorevina, a posebno, naknadno konstituisanog svetu objekata kao transcendentnosti imaginarnog sveta u svetu umetnosti. Mnogi estetičari nastoje da za temu svog istraživanja biraju odavno neproblematične probleme i tako „razrešavaju“ odavno znana rešenja.

Vrednost izazova da se bude pred onim nepojamnim, nerazumljivim a sveprisutnim, morala bi biti veća od svakog drugog uloga u igri, veća od sujete i svake filozofske samouverenosti. U isto vreme sasvim

je opravdano pitanje da li tako nešto danas može okupiti oko sebe dovoljan broj ljudi, da li se to može proglasiti za ideju koja bi na spasonosan način okupila oko sebe dovoljan broj umetnika koji bi bili „kritična masa“ podsticaju nastanka sasvim nove umetnosti, na sasvim novim osnovama. Možda je takvo shvatanje uvod u neko buduće utopijsko mišljenje kojem su mnogi odricali moguću alternativu. Činjenica je da se u naše vreme jedino ta negativna koncepcija realizuje. Time se potvrđuje nihilističnost perspektive koju omogućuju sve trenutno poznate strategije.

Ako i dalje ima onih koji tvrdoglavo zastupaju shvatanje da je mišljenje umetnosti, kao pretpostavka mišljenja svakog mišljenja, jedini spasonosni put iz sveta lišenom svake kritične svesti o njemu, onda, pre odgovora na pitanje umetnosti mora se odgovoriti na pitanje o pitanju – na pitanje o smislu, svrsi i domašaju same estetike.

Da bismo se uopšte približili biti umetnosti, neophodno je da prethodno postanemo svesni smisla njenog predmeta, a tome nas može dovesti upravo tematizovanje pitanja same estetike; ovo se može učiniti i na prividno školski način, na način koji dozvoljava, a delom i zahteva, krajnje pojednostavljivanje u izlaganju, ali i ostajanje u vlasti same stvari filozofije, u ovom posebnom slučaju - estetike.

Pitanje *čemu estetika danas jeste* i prvo, i neophodno, mada u isto vreme i začudno, posebno, ako se znaju rezultati do kojih je estetika kao poslednja filozofska disciplina dospela za dva i po stoleća svog

postojanja.

Međutim, već sâm način na koji se formuliše ovo pitanje, u onima koji se po prvi put susreću s estetičkom problematikom, probudiće sumnjičavost i blago podozrenje. Mnogi će, ponajpre oni nedovoljno u to upućeni, ali spremni da sude i daju svoju ocenu, ustvrditi kako tu, verovatno, od samog početka, postoji neka skrivena teškoća, neka nesavladana prepreka, jer, zašto bi se, i pre početka izlaganja o umetnosti, postavljalo pitanje opravdanosti estetike, kao najpozvanije filozofske discipline, pozvane da kaže sve ono bitno, presudno i odlučujuće o stvari umetnosti.

Nađu li se tu možda i neki drugi, možda malo više upućeni u stvar filozofije, kao i sporove koji su se vodili oko predmeta i smisla njenog postojanja, oni će, u ovom pitanju, odmah videti samo parafrazu pitanja koje beše veoma popularno pedesetih i šezdesetih godina XX stoleća, u vreme kada je svaki od filozofa koji je iole držao do sebe, a hteo biti u središtu filozofskih zbivanja, napisao neki rad⁹ na temu: *čemu filozofija?*

Ako se na ovaj način još uvek ne otkrivaju putevi ka razrešenju problema, koji u vazduhu sve vreme lebdi i kao mora pritiska one koji bi hteli da se ide dalje, dalje, bilo kuda, samo da se izađe iz tog stanja koje čovek ima kad zna da je nad njim nebo zatvoreno,

⁹Adorno, Th.: *Wozu noch Philosophie*, in: *Was ist Philosophie?* Neuere Texte zu ihrem Selbstverständnis / hrsg. und eingeleitet von Kurt Salamun. – 2. erw. Aufl. – Tübingen: Mohr, 1986, S. 172-184.

onda to potvrđuje, da je ovde reč o jednoj nespornoj filozofskoj disciplini, budući da je samo filozofiji svojstveno postavljanje pitanja svakog smisla, pa tako i smisla sopstvenog postojanja; ali, da i sama filozofija danas stoji pred najvećim teškoćama, pred najvećim izazovima, za kakve se nije znalo tokom čitave njene viševjekovne istorije, jednako je nesporno, koliko i sve glasnije osporavanje prava filozofiji da ostane u temelju znanja i bude poslednji princip ljudskog mišljenja i delanja.

Ako znamo da je estetika kao filozofska disciplina, nastala tek u novo doba, sredinom XVIII stoleća, u vreme kad se, s jedne strane, sve glasnije počela osporavati univerzalnost logike, dok je, s druge strane, sve više narastala svest o značaju čulnosti kao jednakovrednom izvoru saznanja i načinu doživljavanja sveta, naspram logike, ako znamo da je estetika nastala u času kad je velika teorija lepog uveliko izgubila svoj sjaj i kad je lepota definitivno prestala da bude tema dana – tada mora biti jasno: estetika nije nastala da bi pravdala ili opravdavala lepo (boreći se za njegov status u sistemu estetičkih kategorija), već da bi pružila teorijske temelje tezi o mogućnosti ljudskog stvaralaštva. U tome je i osnovni razlog što je, već od samih početaka, estetika bila negovana kao filozofija umetnosti i umetničke prakse.

Za razliku od Kanta, koji je u umetničkoj problematici video spasonosno rešenje da svoj sistem izvede iz, naizgled nerešivog, antinomičnog položaja, pa se estetičkom problematikom bavio isključivo iz nužnosti dovršenja sistema, kasniji estetičari bili su

sve otvoreniji prema umetničkoj problematici, i refleksija umetnosti postala je bitni način, na koji se iz jedne dotad zanemarene sfere, kakva je umetnost, može dospeti u središte filozofske problematike, u ravan postavljanja pitanja prirode stvaranja i pitanja najvišeg bivstvujućeg.

Svet umetnosti, svojom labavom, disipativnom strukturom, ne samo da odražava svet realnih stvari, već sve više postaje jedini svet koji se svojom bezalternativnošću pokazuje kao i jedini mogući. Njegovo osnovno svojstvo u odnosu na ranije koncepcije jeste u nemogućnosti predviđanja budućeg jer u tom slučaju postoji samo trajna sadašnjost.

Obraćanje umetnosti pokazalo se neophodnim na putu rešavanja osnovnih problema na kojima se našla savremena metafizika. Svi pokušaji osporavanja metodskog puta (koji, od činjenice postojanja umetničkog dela, preko pitanja kako je ono moguće, vodi najvišim izazovima savremene kosmologije), danas definitivno blede i gube se u šipražju čije se korenje hrani kako razlaganjem zaboravljenog smisla estetičkih kategorija, tako i simuliranjem *novog*, građenjem besmislenih *-izama* na stranputicama postmoderne.

Sve se jasnije pokazuje da čak i vekovima vladajuće fundamentalne naučne discipline, kakve su matematika ili fizika, danas u sve većoj meri postaju grane estetike¹⁰, pre svega usled nemogućnosti da

¹⁰ O tome videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Postklasična estetika*, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2004.

nedvosmisleno dokažu svoje temeljne pretpostavke.

Sa teorijom super struna koja omogućuje svu eleganciju u tumačenju vasiona, lepota kosmosa se počinje ponovo misliti koliko matematički toliko i čulno; naučnici se sve više približavaju umetnicima i svet umetnosti postaje model tumačenja univerzuma. Duboko je u pravu Brajan Grin (Brian Greene) kad kaže kako „fizičari daleko više liče na kompozitore-avangardiste koji nastoje da prevaziđu postojeća pravila i da prošire granice dozvoljenog u traženju rešenja zadatka, a da matematičari više liče na klasične kompozitore, okovane veoma strogim okvirima čvrstih shema nespremni da učine korak napred sve dotle dok prethodni koraci ne budu zasnovani s potpunom strogošću“¹¹. Ali, ne treba gubiti iz vida da sigurni oslonac savremena nauka više nema. U jednakoj su situaciji i fizičari i matematičari; bez obzira na svu svoju radikalnost, prinuđeni su da izađu iz svog atara i pogledaju na ono što se oko njih zbiva, jer, sve računice još uvek ne uspeavaju opovrgnuti činjenicu života.

U takvoj situaciji estetika, kao filozofija umetnosti, ali i filozofija njenog temelja, pa time i same prirode, dobija svoj novi život, postaje sve značajnija i aktuelnija. Estetika stupa u isti red sa drugim fundamentalnim disciplinama: jednima pruža

¹¹ Грин Б. Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории: Пер. с англ./ Общ. ред. В.О. Малышенко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. - с. 179.

metodske modele, drugima nadu da i iz bezizlaza postoji izlaz.

Do grla smo zatrpani mnoštvom nepotrebnih i beznačajnih stvari; dok nam se, na krajnje bezobziran način, zadacima prepunim besmisla, otima sloboda i naše slobodno vreme, nije ni čudo što smo zaglušeni vapajima i molbama da se ukaže na put iz sveta nebitnog, kojim smo okruženi i čvrsto zarobljeni, u svet onog visokog, vrednog i svetlosnog; smoždeni smo pod teretom besmisla koji nam se hoće nametnuti kao poslednji smisao; živimo, shvatajući da je sama činjenica mogućnosti življenja danas – najveće čudo, čudo nad čudima, i sve više verujemo kako je večernja izmaglica po kojoj tumaramo – za nas jedina moguća svetlost.

Nagoveštaj odgovora

Upravo zato, estetika, samim svojim postojanjem ostaje jedno veliko, neobjašnjivo čudo: ona postoji, a da se ne zna ni zašto, ni u ime čega, postoji, a da se ne zna ni dokle, ni radi čega. Jednako je osporavaju i znalci i neznalice. Nad njom se izruguju svi koji su se opismenili na večernjim kursevima da bi potom pravili zakone o obrazovanju. Na estetiku najviše izlivaju posledice svog lošeg raspoloženja upravo oni koji o njoj ne znaju apsolutno ništa. Čudo je i to da estetika uopšte i postoji u jednom ovako spram nje neprijateljski uređenom svetu.

Pa ipak, mada nimalo slučajno, estetiku više nagrizava strepnja, nego vreme, više je ugrožava opasnost

nesporazuma, nego problemska strana prirode njenog predmeta. A samo je po sebi razumljivo da sferi kulture kao izraza duha, najveća opasnost preti od nedobronamernosti neobrazovanih koji su se u pravo vreme našli na pogrešnom mestu.

Postoje trenuci u kojima se susrećemo sa svojom nesigurnošću i strepimo da li smo nešto na pravi način razumeli; postoje i trenuci kad shvatamo da nečeg ipak ima čak i u onim stvarima kraj kojih smo često prolazili, a da ih ni na trenutak nismo malo bolje zagledali; postoji i vreme koje je pred nama, a u kome će se možda videti i ono što je ranijim epohama ostalo skriveno.

Odnos skrivenosti i neskrivenosti nije jednoznačan; viđenje je svima dato, ali nejednako. Ono što vidimo, često zapravo ne vidimo, a ono neviđeno, ono što osećamo, čuvamo kao najdublje iskustvo. Upravo u tome i jeste tajna umetnosti, tajna da se kaže neiskazivo, da se vidi nevidljivo, da se svetlost istinskom svetlošću rasvetli.

Umetnost jeste ključ i jeste mera prodora duha u prirodu stvari. Ona je pre svega i iznad svega. Estetika je tu da ukaže na neke od puteva kojima se pristupa fenomenu umetničkog. Umetničko nije nešto što bi bilo jednom zadano, a onda nepromenjeno trajalo kao takvo. *Umetničko* je život same stvari, poslednji smisao onog što je sebe, možda neoprezno, nepovratno izgubilo.

Umetnost jeste spas, materijalizovana poruka vapijućeg u pustinji, upućena onima koji se njegovom žrtvom iskupljuju; ona je zemna slika večnog izvora, potvrda da zaludnog hoda nema ako je ono prvo uvek i

poslednje. U tom smislu današnji zadatak estetike bio bi u tome da sabere rasute čestice znanja, da ih blago struktuiru i održava u stanju najviše moguće slobode, a u očekivanju zadatka koji tek će se postaviti: usaglašavanje sopstvene slike sa disipativnim svetom jedne nove, a moguće i nužne umetnosti.

Osnovno pitanje

Ovako posmatrati stvari, znači: odnositi se prema umetnosti i delima umetnosti na ne do kraja radikalnan način. Smatram da je moguće ovde iznete stavove izvoditi dalje i sagledati njihove krajnje konsekvence. One se neće pokazati mnogo optimističke. Ali, to je jedan od glavnih zadataka ove knjige. Optimizam i nada tema su neke druge priče.

2. Konačno u beskonačnom

Neposredno nakon komponovanja sonate poznate pod naslovom *Apasionata*, Ludvig van Betoven je rekao kako će se ona slušati možda i narednih desetak godina. Očigledno, nije pretpostavljao da će se ona slušati i nakon dva stoleća, a da će se njom posebno oduševljavati i veliki vođa Oktobra, o čemu nam je pisac Maksim Gorki zabeležio njegove nezaboravne rečenice¹².

Sam Betoven nije bio opterećen „večnošću“. Bio je uvek dobro plaćen za svoj rad, plaćale su ga carske riznice, pisao je mahom po porudžbini, i u „stvaralačku krizu“ nije zapadao pošto za tako nešto i nije imao mnogo vremena. Svoja dela on nije video u nekom vanvremenom kontekstu, budući da je polazio od neposrednih podsticaja, da je pisao za konkretne osobe, za konkretni novac.

Uostalom, sva dotadašnja umetnička dela, u većini slučajeva, nastala su kao rezultat porudžbine; dela nastala nezavisno od konkretnih zahteva, behu retkost i njihovo postojanje nije bilo čudo, već pritajeni

¹²A Lenjin je jednom, nakon slušanja *Apasionate*, rekao: "...previše često ne mogu slušati muziku. Muzika utiče na nerve. Čovek bi radije brbljao besmislice i gladio po glavi ljude koji žive u prljavoj jazbini i koji svejedno mogu stvoriti takvu lepotu. No danas ne treba gladiti ničiju glavu – čoveku bi mogli odgristi ruku. Treba udarati po glavama, udarati bez milosti – iako smo u idealnom slučaju protiv svakog nasilja".

nosioc krize koja će se uskoro nadneti nad svu umetnost, samo nekoliko stoleća nakon renesanse.

U drugoj polovini XVIII stoleća malobrojna, ali probrana publika stalno je zahtevala nova i nova umetnička dela; ona nije uživala u onom postignutom, poznatom, već je tražila stalno novo, a kompozitoru su ispunjavali želje svakodnevno komponujući sonate i kantate i dovoljni je setiti onih poput Skarlatija koji su imali i po 600 kantata, ili 2000 drama, kao Lope de Vega savremenik El Greka koji je naslikao preko 120 slika samo sv. Franje¹³.

Jasno je da su te forme bile jednostavne¹⁴, da bi kasnije postajale sve složenije i složenije, i da potom niko nije više bio u stanju da napiše preko sto simfonija, kao Hajdn, da je posle Betovena malo ko uspeo da domaši broj od devet simfonija (ne računajući skribomane i nesrećnike poput Šostakoviča).

Mi se danas divimo delima Leonarda da Vinčija i proglašavamo iz besmrtnim. Da li ih je on takvima smatrao? Ni u kom slučaju. *Tajna večera* je počela da propada još od časa njenog nastanka, kao i neka druga dela Leonardova na kojima je on eksperimentisao s bojama i materijalima. Dovoljno je podsetiti se njegove neuspešne realizacije dela s kojim je pobedio na

¹³ A danas zameraju slikarima poput Tomislava Suheskog koji je naslikao na stotine petlova, ili pokojnog Miče Uzelca koji je nacrtao na stotine konja.

¹⁴ Možda ovde treba razmisliti o “lakoći i brzini” s kojom su slikali Direr ili Tintoreto. Mnogima Kanaletto može biti dosada, ali treba se zamisliti nad veličinom njegovog opusa. U naše vreme takav je bio pesnik i prozni rumunski pisac Tudor Argezi.

konkursu *Bitka kod Angiarija* gde je u osnovu stavio vosak pa se isto sručilo na pod još u procesu realizacije.

Umetnik se uvek obraća svom vremenu, svojim savremenici; tek od vremena romantizma sve je više umetnika koji, ne nailazeći na razumevanje savremenika i njihov pozitivan, blagonakloni sud, ističu kako oni stvaraju za budućnost, za neku drugu publiku, za publiku koja će kad-tad doći i odati im priznanje jer su upravo oni stvorili ono što je večno i neprolazno, ono istinsko u kojem se ogleda beskonačno.

Takvo ubeđenje krije u sebi nekoliko problematičnih pretpostavki, a koje počivaju na verovanju da će neko u vremenu budućem, osim svojih problema, imati razumevanja za umetnost ranijih epoha kao i potrebu da se bavi njihovim delima.

Kao prvo, pod velikim je znakom pitanja u kojoj će meri i da li će uopšte postojati umetnost u vremenu koje dolazi, a kao dugo, još veće je pitanje, da li će ljudi budućnosti uopšte biti zainteresovani za umetnička dela koja nastaju danas a kojima i mi sami u znatnoj meri dovodimo u pitanje ne samo umetničku vrednost, nego i pravo na opstanak u prostoru koji se uz opšte saglasje definiše kao umetnički.

Samo s pretpostavkom o večnosti umetnosti moguće je govoriti i o delima savremene umetnosti u budućem vremenu. Međutim, ono što se zbiva danas u oblasti umetničke prakse, sugeriše da su moguće i posve drugačije, nimalo optimistične perspektive.

Novonastala dela retko se vezuju za druga dela i još ređe u njima traže podršku i uporište; za njih je karakteristično da sva druga dela osporavaju, a ova im

uzvraćaju istom merom. U takvoj situaciji, umetnička dela bivaju atomizovana, no daleko su od toga da imaju pozitivna svojstva Lajbnicovih monada. Savremena dela koja pretenduju na to da budu umetnička, do te mere su u svojoj osamljenosti efemerna, da su to čak i u slučaju kada sadrže i nagoveštaje neprolaznog.

Zato, dela što danas nastaju, posebno kad je reč o delima likovnih umetnosti, teško da će potrajati i nekoliko stoleća, i to pre svega iz tehnoloških razloga, čak i slučaju da su genijalna; naivno je uverenje kako će se oko njih boriti neki budući konzervatori kao oko dela Leonarda na kojima se vekovima stvarala i razvijala italijanska konzervatorska škola.

Uostalom, ne treba ići mnogo daleko, ne treba isticati velika dela svetske umetnosti. Dovoljno je pogledati tu oko nas, dovoljno je videti nestručno ophođenje naših kolega spram srednjovekovnih manastira u Srbiji koji su već decenija prepušteni na milost i nemilost konzervatorima-amaterima, sposobnim samo da kreče i premazuju ono što je činilo duhovni svet njihovih prethodnika.

Neko će reći, to je posledica kulturne politike države i neodgovornosti i nebrige državnih organa za kulturno nasleđe. No, to je više od simptoma. Ne uništava se kulturno nasleđe samo u Srbiji; dešava se to i u drugim krajevima sveta. Jedino ovde, s delima se postupa kao i u srednjem veku: ona se vide kao dela u svetu upotrebnih stvari, i s njima se uspostavlja neposredni odnos kao spram dela primenjene umetnosti i dizajna.

Ako je Betovenovo delo preživelo autora, njegova ocena o trajanju umetničkih dela, aktualizovana je u naše vreme; sve više je umetničkih dela čiji umetnici pretenduju na to da im dela nađu mesto i u daljoj budućnosti i malo je onih koji realno osećaju neizvesnu situaciju u kojoj se nalaze.

Nesporno je da najveći boj dela nema neki dublji razlog i osnov za postojanje, da ta dela koja neopravdano nose i naziv umetnička, nisu potrebna nikom osim njihovim autorima; ali, nesporno je da ima i dela koja su vredna opstanka i koja u sebi sadrže vrednosti što svedoče o vremenu nastanka i rezultatima dijaloga njihovog tvorca s potencijalnom kao i realnom publikom.

Ako se opet vratimo Leonardu, moglo bi se postaviti pitanje: da li je on smatrao da će njegova dela završiti u muzejima? Svakako, ne. Leonardo nije stvarao za muzeje, mada su u njegovo vreme počele da se stvaraju privatne zbirke, i među prvima koji su počeli to da čine, bio je i njegov poslednji veliki pokrovitelj – kralj Francuske.

Umetnička dela su živa sve do časa dok ne postanu muzejska. Muzeji su mrtvačnice umetnosti, kao što su to koncertne dvorane kad je reč o delima muzike. Ovo ne treba shvati kao nešto pogubno, tragično po egzistenciju dela. Naprotiv. To je način da ona budu sačuvana, ali u nekom sasvim drugom kontekstu od onog koji je karakterisao početak njihove egzistencije u realnom vremenu.

Nakon što su dospela u muzeje, umetnička dela prestaju biti sredstvo komunikacije umetnika i njegove

publike. Pod muzejskim krovom, u tišini izložbenih sala, umetnička dela stupaju u komunikaciju s drugim delima, s delima iz različitih epoha i s različitim umetničkim iskustvom u svojoj osnovi. Iako nastala u raznim vremenima, odeljena beskrajnim prostorom jedno od drugog, u muzeju dela dospevaju u neposrednu fizičku blizinu; blizina i daljina u takvoj situaciji gube svaki smisao; formiraju se posve specifične razlike čiji uzrok pre može biti priroda materijala no smisao koji bi trebalo da je u njih ugrađen.

Stvar se ne menja ni time što su muzejske zbirke u prvo vreme bile privatne zbirke da bi tek kasnije postale opštedostupne. Dovoljno je podsetiti se da je prvi muzej otvoren za sve građane bio Luvr i da su tu izložena dela postala svima dostupna tek u vreme velike Francuske revolucije krajem XVIII stoleća.

Možda je demokratizacija umetnosti u to vreme dovela do toga da je, u vreme Francuske revolucije, dok je giljotina radila danonoćno (u korist srednjeg sloja društva koje tad beše u usponu), odsecajući mahom umne, obrazovane glave, znatno porasla trgovina umetničkim delima, da je potražnja bila veća no pre Revolucije, da su plemstvo smenili novi kupci, mahom iz imućnih srednjih slojeva a s ambicijom da se što više uspnu na društvenoj lestvici.

Umetnička dela počela su da menjaju vlasnike, ali im je sudbina bila, kao i danas – da završe u nekoj muzejskoj zbirci.

U međuvremenu, dela su se po muzejima toliko namnožila, da danas tek nekoliko procenata

umetničkih dela bivaju neposredno dostupna posetiocima muzeja, dok sva ostala ostaju u depovima i izlažu se u veoma retkim prilikama. Kako načiniti među njima izbor? Koja dela zaslužuju da se nađu u prvoj postavci? To u prvom redu zavisi od kvaliteta ukupne zbirke. Mnoga dela velikih muzeja koja egzistiraju u tami depoa, u nekim manjim zbirkama bila bi njihov ponos i sve vreme izložena na počasnom mestu. Takav primer je egipatska zbirka u Muzeju Feliks Mileker u Vršcu koja je zahvaljujući naporima slikara i ornitologa Javora Rašajskog posle mnogo godina postala pristupačna javnosti. Da je kojim slučajem u vlasništvu muzeja u Kairu, ili Londonu, verovatno bi bila u muzejskom sefu. Nalazeći se u Vršcu, daleko od piramida, ona ima svoje najviše mesto.

Umetnička dela stvorena su radi komunikacije sa svojim neposrednim naručiocima i ljubiteljima; ona su vršila svoju pravu funkciju sve do časa kad su ih potisnula druga dela gurnuvši ih u neodređeni prostor podruma, prašnjavih tavana ili muzeja; tim aktom mnoga od tih dela potvrdila su kako i dalje nose u sebi deo koji je vezan prostor upotrebnih stvari.

Umetničko delo, u času nastanka, jeste konačno biće; u njemu je materijalizovana konkretnost samoga umetnika, njegova svest o moćima koje poseduje i njihovim ograničenjima. U isto vreme, delo nosi tragove i naznake beskonačnosti, duha koji se u njemu kristalizuje u slučaju da imamo posla s istinskim umetničkim delima.

Kako razumeti tu beskonačnost? Kroz sedamnaest milijardi godina naše sunce će potamneti a prethodno upiti sve planete u sebe. Sve što postoji, postoji za nas tek nekoliko hiljada godina. Jedino što će i posle tog događaja imati šansu na opstanak biće mogućnost muzike, onakva kakvu je slušao i ovlaš zabeležio Mocart, samo, u nekom drugom delu kosmosa, jer ta muzika ne odražava samo harmoniju od ovog sveta, već harmoniju kao harmoniju. A Mocartu tako nešto nije nikad palo na pamet. On se borio za nasušnu egzistenciju. Njegova delu behu za njegove savremenike dela među drugim delima. Tek mi, nakon što se vreme muzike završilo, ocenjujemo ta tela sasvim drugačije. To je stoga što se nalazimo u vreme posle kraja muzike.

Muzička umetnost je dobar primer za obrazlaganje teze koja se našla ovde u naslovu; muzika se pojavila u jednom času istorije da bi u drugom, nakon nekoliko stoleća, definitivno iščezla kao mugočnost umetničke prakse, a ostala da svedoči o sebi svojim delima koja više ne bude ushićenje već samo ravnodušnost i nerazumevnje.

Iz umetničkog dela, u neposrednom odnosu sa njim, progovara beskonačnost, univerzalna mogućnost postavljanja odgovora na još do kraja ne formulisana pitanja o onom što je duboko skriveno i dostupno samo u časovima kad se ostvaruje neposredni uvid u skrivenu dimenziju bića koja je više od svake osnove i dalje od svake praznine.

Šta je u tom slučaju zadatak umetnika? Na šta se svodi njegova uloga u uvođenju bezdano skrivene

svetlosti bića u svet prolaznosti i treptavih senki? Umetnici u takvoj situaciji visoko cene sebe i svoju delatnost. Oni se ne smatraju samo provodnicima bića, već stvaraoциma novih bića, raskrivaocima odgonetke koju svet kao jedno od mogućih rešenja ponekad daruje čoveku.

S druge strane, danas je najviše onih koji ne slede visoke zahteve umetnosti. Za njih je umetnička praksa deo svakodnevnog delatnosti koja se svodi na oblikovanje priručnog materijala čiju prirodu najčešće i ne poznaju, pa se „stvaranje“ dela svodi na istraživanje materijala. Takav je slučaj s muzikom XX stoleća koja se svela na istraživanje zvučnog materijala, kao i s likovnim umetnostima, ili vajarstvom gde je u prvi plan dospelo sam materijal čijem je diktatu potčinjeno svako izvođenje.

To je osnovni uzrok tome da su dela umetnosti XX stoleća, u najvećem broju slučajeva, ne samo osuđena na zaborav, već ugrađena u prolaznost od prvog časa njihovog postojanja; mnogi od umetnika, pozivaće se na Betovena, koga slava nije opterećivala; neki će se, kao što je već pomenuto, pozivati na Mocarta koji je stvarao umetnost ne razmišljajući ni o njenoj prirodi, ni potrebi, a pogovu ne o njenoj večnoj egzistenciji. Istorija umetnosti zna za izuzetke, ali, istorija umetnosti ne zna za one koji misle da se bez napora duha, bez dovođenja sopstvenog bića u graničnu situaciju može dospeti u predele *lethe* i otuda bezbedno vratiti.

Kada je reč o beskonačnosti, kao svojstvu i dimenziji umetničkog dela, ne treba imati u vidu

vremensku beskonačnost, već beskonačnost njegovog unutrašnjeg sadržaja. Zato kritično pitanje ostaje: u kojoj meri unutrašnji sadržaj dela ostaje važan nama i onima koji će eventualno doći za nama?

3. Gledanje u ništa

Postoje dva pristupa umetničkom delu. Jedan je svojstven kritičaru, drugi istoričaru umetnosti. Za kritičare umetnosti je karakteristično da se u većini slučajeva bave savremenom umetnošću, delima svojih savremenika. Od samog početka poznat im je i tvorac dela i samo delo od časa njegovog nastanka. Njihova funkcija svodi se prvenstveno na tumačenje dela, na približavanje njegovog smisla savremenicima. Ovo poslednje u velikoj meri karakteriše i istoričare umetnosti, ali njihov predmet jesu dela nastala u bližoj ili daljoj prošlosti, čije autore delimično ili uopšte ne poznaje.

Dok u prvom slučaju opredelenje za tumačenje nekog dela može biti i subjektivno, često determinisano ličnim odnosom spram autora, u drugom slučaju interes za neko delo manje je uslovljen ličnim afinitetom, a više ocenama prethodnika, i samom tradicijom.

Susret sa savremenom umetnošću nosi u sebi na prvi pogled više rizika, jer tu je reč o nečem još neocenjivanom, o novini koja se izmiče poznatim kriterijuma, i misli se obično kako poznavanje umetničke tradicije, istorije umetnosti i nije neophodno za formulisanje stava o novonastalim delima.

Naspram toga, susret s delima koja pripadaju prošlosti, čini se olakšan prethodnim tumačenjima, koja u većini slučajeva ostaju i glavni oslonac interpretacije, i pritom, u većini slučajeva postoji

uverenje da za izučavanje dela prošlosti i nije neophodno poznavati dela savremene umetnosti.

Nakon dubljeg uvida u problematiku tumačenja dela, pokazuje se da su oba shvatanja pogrešna: niti je moguće tumačenje dela savremene umetnosti bez njihovog istorijskog konteksta, niti je moguće tumačenje umetničkih dela ranijih epoha bez temeljnog uvida u rezultate do kojih su došli moderni umetnici.

Ako se kritičari moderne umetnosti mahom bave mogućnošću recepcije *novog* i kao svoj osnovni zadatak vide ocenjivanje značaja *novine* koja se pred njima otkriva, istoričari umetnosti smatraju da je njihov osnovni zadatak sprovođenje istraživanja, pokušaj rekonstrukcije onog izgubljenog što se tek delimišno nazire u vremenom relativizovanoj auri samoga dela.

Ako se prvi bave interpretacijom dela, s namerom da ispravljaju ukus savremenika (Eliot) i pritom ga oblikuju po nekim svojim merilima (čime u većini slučajeva, vrše nasilje nad svojim savremenicima), ovi drugi, obraćajući se delima prošlosti, nastoje da pišu istoriju i vaskrsavaju, odnosno, „proizvode“ ono *prošlo* kao takvo, kakvo je navodno bilo na samom delu (Ranke).

Sve ovo vodi nas kritičnom pitanju: da li je uopšte moguće sprovesti istinsku i do kraja realnu granicu između kritičara i istoričara umetnosti?

Ne možemo se oteti utisku da moderna umetnost, svojim čestim odbijanjem da se utemelji u prošlosti, postaje i svoja sopstvena istorija, pa kritičari (vršeći i funkciju istoričara neposredno prošlog)

ispravljaju ukus svojih savremenika pisanjem istorije sadašnjosti.

Odbacujući sveukupnu tradiciju, predstavnici moderne umetnosti, početkom XX stoleća neprestano su isticali kako umetnost počinje upravo sa njima. U toj njihovoj samouverenoj, često bahatoj ekstravagantnosti često se krio očaj, svest o nespremnosti da se realno sretno sa svojim prethodnicima, da svoja dela ocene u kontekstu njihovih dostignuća. Odbacivanjem umetničkog nasleđa ranijih epoha, moderni umetnici su smatrali da će njihova dela, kao zapravo jedina dela, ostati i trajni nosioc umetničkih vrednosti, da će ono što je najviše isijavati samo iz njihovih tvorevina.

Da je tako nešto iluzorno, pokazalo se nakon kratkog vremena. Do sukoba je došlo unutar same moderne umetnosti, kad su umetnici počeli u glas da osporavaju svoje neposredne prethodnike. Stoga, ako su u ranijim vremenika neki umetnički stilovi trajali decenijama, ponekad i stolećima, sada su se umetnički stilovi i pravci počeli menjati svakih nekoliko godina, često takvom brzinom da oni što su dolazili nisu ni stigli da se razračunaju sa svojim prethodnicima, a već su bili potisnuti u „prošlost“ od onih „novih“ koji samo sebe smatrali istinskim, pravim, poznatim umetnicima.

Tako nešto se u likovnim umetnostima manifestovalo u prvoj polovini prošlog stoleća, a u onom što se još uvek pogrešno zove muzika, u njegovoj drugoj polovini. Mnogih od tih kratkotrajnih pravaca jedva da se možemo i setiti, i što više vreme odmiče, većina od njih sve više su predmet izučavanja ne kritičara (što bi se moglo očekivati na osnovu onog što

je ranije rečeno), nego istoričara te nove, moderne umetnosti, kojima ona prvenstveno služi za razvijanje i potvrđivanje sopstvenih teorija i novosmišljenih metodskih postupaka.

Činjenica je da se sad teorija odvojila od svog predmeta i krenula svojim putem, nastojeći sebe da izvodi iz same sebe, nezavisno od umetnosti koja bi joj navodno trebalo biti oslonac. U tome se krije i priroda problematičnog položaja u kojem se nalazi savremena estetika, lišena kako svog predmeta, tako i iskonskog smisla koji je ranije imala.

Ima dosta razloga da se tvrdi kako je sama podela na kritičare umetnosti i istoričare umetnosti u svojoj osnovi lažna, budući da se istorija umetnosti kao akademska disciplina razvijala paralelno sa nastankom i razvojem moderne umetnosti kao i da su ideje iz kojih je nastala istorija umetnosti, one ideje koje su raširile prostor istraživanja i same su zavisile od radikalizacije koju je ostvarivala ta umetnost.

Ovde ipak ne treba gubiti iz vida razliku između istorijskog i istoriografskog: istoriografija podrazumeva upoznavanje s istorijskim i njegovo usvajanje; to usvajanje je po svojoj biti nešto čisto tehničko, upoznavanje s prošlim kroz njegov odnos sa sadašnjim i obratno. Iz toga sledi da sve što je istoriografsko zavisi od istorije kojoj sama istoriografija nije potrebna. Zato je istorigraf uvek po svojoj vokaciji tehničar, publicista, propagator određenih stavova i ideja formiranih pre njega a u oblasti umetnosti ili njene teorije. Od njega se bitno razlikuje istoričar kao mislilac istorije. Kao takvog Martin Hajdeger u svojim frajburškim

predavanjima iz 1942/43. o Parmenidu, gde ukazuje na pomenutu razliku između istorijskog i historiografskog, navodi kao primer čoveka koji je imao svest o istorijskom - Jakoba Burkharta.

Prihvatimo li ovo razlikovanje, tada treba praviti i razliku među samim istoričarima umetnosti i razlikovati istoričare i historiografe, pri čemu se ovi drugi po svojim intencijama približavaju modernim kritičarima.

U prošlom stoleću dolazi do simbioze modernizma i istorije umetnosti. Taj proces se neposredno odrazio i na samu prirodu kritike. Kritika moderne umetnosti, odnosno tendencija koje nastoje da realizuju savremeni umetnici, otvorila je dugo skrivani ponor nad kojim se nalaze dela moderne umetnosti. Njihova ontološki neprikosnovena osnova sve do vremena postmoderne nikom se nije pokazivala problematičnom: niko nije primećivao da su umetnička dela izgubila svoj raniji status već sa pojavom moderne, početkom XX stoleća.

Među retkima koji su konstatovali razlog promenjene prirode moderne umetnosti bio je Ivan Iljin, no njegov spis o osnovama umetničkog, publikovan sredinom tridesetih godina u Rigi, malo je ko zapazio. Odustajanje umetnika od unošenja trećeg, duhovnog, sloja u umetničko delo, pretvorilo ih je u bezdušne tehničare i egzibicioniste koji su počeli sve više zadivljivali publiku ali na štetu samih dela koja su nakon kratkog vremena bespovratno tonula u zaborav.

Koja je to velika cena, reklo bi se surova cena, koju su platili svojom nepromišljenošću moderni umetnici?

Sa izrazitim zahtevom za autonomijom, dela nove umetnosti po prvi put su se našla u praznom prostoru, van svakog konteksta, prepuštena sebi, merilima koja su bila posledica njihove samovolje, van svakog odnosa sa vrednostima koje behu ugrađene u umetnička dela ranijih epoha.

Svedena na dva plana, mateijalni i formalni, odrekavši se onog trećeg – duhovnog plana, dela moderne umetnosti bitno su se distancirala od celokupne svoje ranije istorije, no, stvorena bez duha, postala su sterilna, isprazna, nosioci pratećih vanumetničkih efekata, često virtuozna i suptilna, ali, hladna i bezdušna.

Zato i reho: našla su se nad bezdanom, nad prazninom.

Ne imajući u toj zastrašujućoj praznini poreklo i pribežište, ta dela imala su jedinu potrebu da brane formalno pravo na svoj opstanak u svesti onih koji više nemaju potrebu za umetnošću, već za zabavom u kojoj dokazuju svoje pravo na bolest i pervertovan život. Nimalo slučajno, sa modernom umetnošću, u odsustvu svesti o uzvišenom, a dominaciji prizemnih, nesublimisanih strasti narkotici su postali bitan momenat kako stvaralačkog procesa tako i konzumacije novonastalih, tzv. umetničkih dela¹⁵.

¹⁵ Ono što neki danas nazivaju pogrešno *umetnošću*, i što nameću masovni mediji, nije ništa drugo do nedaća predodređena da

Našu svakodnevicu odavno je napustila visoka umetost. Sve više se pitam da li je ona i jednog časa bila njen sastavni deo. Visoka umetnost je uvek bila privilegija malobrojne duhovne elite, a najširi društveni slojevi oduvek su imali svoje zabave, svoje vrednosti i svoje junake. I u ranijim vremenima postojala je kao i danas popularna muzika¹⁶, popularna literatura, slikarstvo koje je stvarao primitivni narodni ukus. Ono sto je danas novo, to je dominacija tog *prizemnog duha*, njegova vladavina posredstvom masovnih medija, njegovo prolašavanje za jedinu moguću formu duha.

Nikada ranije ono prizemno i banalno nije tom snagom bilo nametano svim članovima nekog društva bez izuzetka; nikad se nekultura nije proglašavala tako nasilnički za jedinu kulturu i jedinog nosioca vrednosti kao što je to danas slučaj.

Sve ovo nema za cilj osudu stanja stvari. Sud dolazi na kraju. Ovde se samo konstatuje ono što dominira u današnjem „svetu umetnosti“ i jasno ukazuje na perverznost moderne umetnosti i njenih teško obolelih zagovornika. Ne treba nikog osuđivati u

ovlada ukusom najšire grupe konzumenata, nezavisno od toga da li je tu reč o nekakvim zvezdama ili paradama, folku ili turbinama na kojima sede pevačice sumnjivog morala, klataći se u turskom ritmu.

¹⁶ Popularna muzika nije najbitnija, ona uopšte nije bitna, jer nije ni umetnost ni iole pažnje vredan fenomen, ali ona je simbol svega što se danas izdaje za umetnost: njena merila, merila su kako književnosti i slikarstva, tako i tzv. neodgovornog pesništva i korumpirane, prostituisane literarne kritike.

času dok još nisu izgrađeni mehanizmi odbrane od planetarno nastupajućeg zla, dok još uvek nisu razjašnjeni svi skriveni motivi urušavanja najviših vrednosti zapadne kulture, a što se konstatuje tokom čitavog prethodnog veka.

Ne zastupam mišljenje da se treba slepo klanjati „večnim vrednostima“ ranijih, ili drugih kultura. Apsolutizovanje takvih vrednosti lišilo bi nas mogućnosti svakog konstruktivnog i plodnog dijaloga sa njima; tek u dijalogu s visokim vrednostima prošlosti mi smo u otvorenoj situaciji da postavimo temelje novih vrednosti na kojima mora počivati naše novo doba, vrednosti u kojima će naš život nalaziti svoj smisao.

Nije nimalo slučajno što duboki očaj potresa moderne umetnike. Dovoljno je samo pogledati na dela tzv. „nove muzike“, na performanse kao najviše izraze mentalne pustoši njihovih duhom siromašnih tvoraca, na galerije pretvorene u đubrišta, na koncertne sale u kojima disonance stružu malter sa zidova. Odričući se onog spasonosnog što je dopiralo doskora iz prošlosti svi koji se danas zalažu za umetnost osećaju se nemoćni da bilo šta stvore što bi po svom biću bilo različito od materijalnih izraza svojih frustracija izazvanih pri susretu s delima velike umetnosti; umesto da se leče, prevladaju svoju narastajuću neurozu, „umetnici“ svoju bolest materijalizuju i produkte svoje nesrećne svesti nameću prestrašenoj publici kao najviši domašaj ljudskoga duha. Sve to, više je no očigledno u svetu koji su napustili veliki umetnici.

Međutim, jedno je dati dijagnozu, a drugo lečiti brzo šireću bolest.

Ovde stoga želim da govorim o nečem sasvim drugom, o nečem što je za bit umetnosti, za njenu eventualnu mogućnost, daleko sudbonosnije. Reč je o toj praznini, o tom ponoru koji se stvorio i neprestano se iz sebe produkuje u susretu s delima moderne umetnosti.

Tradicionalna filozofija je ono iz čega proishodi neko umetničko delo nazivala bićem, i videla ga je kao nešto bezdano, skriveno. No ono, u krajnjoj liniji ne može biti ni tlo, ni osnova, već nešto lišeno svake osnove i zasnovanosti, nešto bez-osnovno. Ono što delo omogućuje, sâmno nije delo i ne temelji se u nečem bivstvujućem, budući da ne može iz njega nastati jer postoji pre njega (u ontološkom smislu) te ga nedvosmisleno omogućuje.

Konkretno biće nastaje iz konkretnog bića, no ne i umetničko delo iz umetničkog dela; ono svoje poreklo ima u nečem bitno različitom od konkretnog bivstvujućeg, a što je od samog početka skriveno i nedokučivo. Ta skrivenost i nedokučivost nije ni u kom slučaju transcendentna, već je naglašeno prisutna konstituišući našu najneposredniju blizinu, no ostajući nedostupna neizostrenom pojmovnom mišljenju i to je osnovni razlog tome što (u nemogućnosti da bit i prirodu umetničkog dela koju jasno naziremo, no pritom nemoćni da je do kraja racionalizujemo), govoreći o suštini nekog dela, o tome po čemu je neko delo umetničko delo, estetičari uporno govore o njegovoj „tajni“ i pritom se gube u lavirintu mišljenja, nemoćni

da delo situiraju u svetu kako realnih tako i imaginarnih objekata.

Jasno je da insistiranje na nekakvoj tajnovitosti umetnosti nema duboko opšteobavezujuće opravdanje, budući da je reč ne o nečem odranije, unapred, s nekom prikrivenom namerom skrivenom, već o nečem što mi ne dosežemo usled sopstvene ograničenosti, usled neimanja neposrednog uvida u ono neposredno, u ono što nam je dato bez potrebe za promišljanjem distance.

Iako je ono što je delom *otkriveno* dato na uvid svakome i svako može dospeti do onog što u njemu nedvosmisleno jeste, ono najneposrednije i istovremeno najsudbonosnije otvara se najpre pred umetnicima, i to ponajviše zato što oni daleko više no ma ko drugi teže uvidu u ono iz čega izrasta sve, uprkos tome da *psyché tá ònta pós ésti* (Arist., de ann., 431b).

4. *Kasagemas*

Među pitanjima koja se sve teže mogu zaobići, kada je reč o modernoj umetnosti, jedno od najaktuelnijih je pitanje o tome šta mi zapravo čujemo, odnosno vidimo, a šta nam je uopšte dato kao povod neposrednog viđenja, odnosno slušanja.

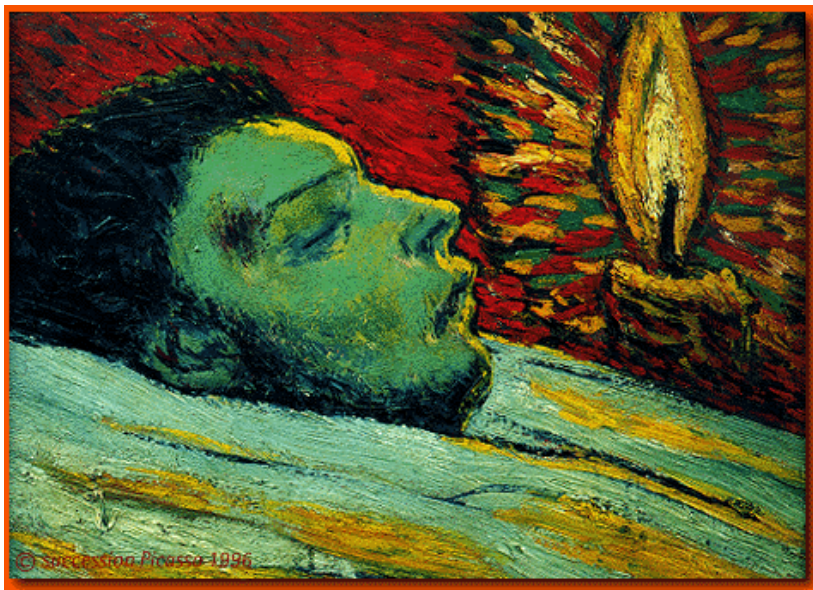
Na prvi pogled, reklo bi se, da tu i nema ničeg problematičnog; no, pitanje bi se moglo formulirati na radikalni način: da li mi na slici vidimo to što tu jeste, ili ono za što smo pripremljeni da vidimo; da li mi uopšte čujemo neko muzičko delo, da li uopšte čujemo to što muzičari izvode, ili čujemo ono što smo navikli da čujemo, ono za šta smo bili već unapred pripremljeni?

To vodi kritičnom pitanju: da li su dela Betovena ili Mocarta velika zato što su velika, ili zato što su nas naučili da su to velika dela. Ovo se pitanje otvara posebno pri susretu sa drugim kulturama i njihovim delima i vrednostima. Često predstavnici drugih kultura osećaju samo ravnodušnost ili nerazumevanje za dela koja mi izuzetno cenimo, a isto se može reći i za nas ako se nađemo u situaciji da sudimo o najvišim delima nama stranih kultura.

Činjenica je da se ne mora ići tako daleko. Često smo u nemogućnosti da donesemo ispravan sud čak i o delima ne daleke nam prošlosti, već delima čijem smo nastajanju savremenici. Primer za to je jedno rano, no manje poznato Pikasovo delo, portret mladića, po imenu *Kasagemas*.

To je delo iz Pikasovog plavog perioda poznato pod naslovom *Život* (1904); sve do 1967. ono je

tumačeno kao opšta alegorija s granice XIX i XX stuleća, u istom kontekstu i žanru, kao slika P. Gogena *Ko smo, odakle smo, kuda idemo*, ili slika *Igra života* E. Munka.



Tek 1967, istoričari umetnosti su došli do saznanja da je Pikasova slika ne neka alegorija, već portret realnog čoveka, Pikasovog prijatelja, o kome su se znali i takvi životni detalji kao, da je bio impotentan, da je jednom pokušao, a potom i izvršio samoubistvo.

U svetlu tog saznanja ta slika više nije tumačena kao nekakav nastanak i razvoj, već kao *tableau vivant*, kao slika čoveka koga razdiru dve žene, kao i strah o sopstvenoj seksualnosti. Imajući u vidu da ranije skice za ovaj portret jesu zapravo autoportreti Pikasa, moglo

bi se dalje tumašiti kako je Pikaso sebe identifikovao sa svojim drugom, da ovo delo „izražava osećanja Pikasa koji oseća krivicu pred ženama i nalazi se u nekom neprevladivom, krajnje tragičnom položaju“.

Prvo pitanje koje iz ovoga sledi moglo bi biti: u kojoj meri tumačenje ostaje zarobljeno autobiografijom umetnika? Kao, i u kojoj meri takva interpretacija, navodeći na razmišljanja o Kasagemasu i samoubistvu na seksualnoj osnovi, lišava estetičku analizu svih drugih aspekata?

Pri takvom pristupu gubi se iz vida da ta slika jeste mešavina različitih nivoa reprezentacije, jer je na fonu slike atelje umetnika i ličnosti na slici su u tom slučaju alegorija umetnosti. Konačno, slika aludira na Kurbea i Manea, pa možda hoće da kaže kako su umetnost i život alegorija jedno drugog.

Ukazivanjem na konkretne motive koji stoje u osnovi slike Pikasa, mi smo se delimično približili njenim neposrednim intencijama ali smo suzivši krug mogućih asocijacija smanjili prostor u okviru kojeg se tumačenje umetničkog dela može kretati. Tako se pokazalo da ime Kasagemas približava i istovremeno udaljava posmatrača od dela, da usmerava jednoznačnoj interpretaciji i vodi gubitku mogućih asocijacija.

Opravdano je pitanje: imamo li mi pravo da delo vidimo kao podsticaj slobodnih asocijacija i u kojoj meri smo obavezni da sledimo zamisli umetnika? Koliko gubi (ili dobija) interpretacija Van Ajkove slike *Madona kancelara Rolena* ako znamo sve o njemu kao naručiocu slike i njegovim motivima?

Konačno, u kojoj meri je ovakav put uopšte ispravan? U kojoj meri znanje o delu daje njemu i njegovo poslednje značenje? Da li je u ovom slučaju ime *Kasagemas* tajna šifra kojom se otkriva najdublji smisao slike, njeno poslednje značenje, pa nakon takvog uvida u delo, nikakve tajne više nema?

**

Sasvim skromno ime, bez posebnih asocijacija, našlo se u naslovu ovog poglavlja, ne da bi bilo provokacija, kao što je to bio naslov Prvog uvoda u *Postklasičnu estetiku*¹⁷, gde se ukazivanjem na značaj organizovanja disipativnih struktura htelo pokazati paralelno ishodišno stanje u svetu produkcije dela nove umetnosti, već da bi poslužilo kao primer i model pristupa delima koja sebe vide kao reprezentativne uzorke novog umetničkog izražavanja.

Pitanje koje se ovde razmatra glasi: u kojoj meri činjenice iz života umetnika utiču na recepciju konkretnog umetničkog dela. Dugo se smatralo da ključ tumačenja nekog dela treba tražiti u biografiji umetnika, da se stvaralac ne može ograditi od svoga dela. Nakon toga došlo se do shvatanja da delo treba posmatrati nezavisno od njegovog tvorca i da znanja o životu autora mogu samo deformisati recepciju dela.

U jednom trenutku, mada s posve drugim namerama, Martin Hajdeger je predavanja o Aristotelu započeo rečima: „Aristotel se rodio, živeo i umro“, i nakon toga nastavio da izlaže filozofiju velikog

¹⁷Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u *Postklasičnu estetiku*, Novi Sad 2007.

Stagirana. Time je Hajdeger demonstrativno hteo reći da sama biografija nije važna kada se izlaže misao jednog mislioca. No, da li je to odista tako? Može li se bez znanja o tome da je Aristotelov otac bio lekar, zainteresovan za prirodne nauke, što nije moglo ne ostaviti traga na sina, razumeti do kraja Aristotelova filozofija i njegov princip teleologije?

Bez namere da u sporu presuđujemo i stajemo na jednu ili drugu stranu, budući da je i jedna i druga koncepcija imala vatrene svoje pobornike kao i oponente i da spor traje do naših dana, možemo sa sigurnošću tvrditi da smo iz susreta tih različitih stanovišta dobili mnoštvo kritičkih tekstova i tumačenja koji su potvrđivali pravost i opravdanost kako jednog, tako i drugog pristupa.

Da različiti pristupi imaju svoje protagoniste i u naše vreme svedoči i to što još uvek ima onih koji smatraju da je Ipolit Ten jedan od najgenijalnijih estetičara; isto tako, na drugoj strani su oni duboko ubeđeni da metodologija koja se nalazi u Tenovim delima pripada bespovratnoj prošlosti.

Možda je istina negde na sredini, posebno za one koji su spremni građenju kopromisnih rešenja i smatraju da u situaciji kad imamo ovako suprotstavljene pozicije, najbolje je zastupati srednje rešenje dajući relativno pravo i jednoj i drugoj strani. Lako se može desiti da se pokaže kako je tu po sredi samo jedan *quasi*-spor, da se različita stanovišta u sporu oko umetničkog jednog umetničkog dela moraju formulisati u jednoj posve drugoj ravni, uz korišćenje posve nove kategorijalne aparature.

Opavdavajući autonomiju umetničkog dela ja sam dugo smatrao da sâmo delo ima prvenstvo, a da autor i njegovi lični stavovi pri tumačenju dela moraju ostati u drugom planu. Taj pristup podrazumevao je ontološki pristup umetničkom delu, dok je njegova deskripcija bila drugorazrednog značaja.

Činjenica je da mi o savremenim umetnicima, neposredno ili posredno, znamo mnogo. Često i više no što je to potrebno kad pristupamo nekom od njihovih dela na osnovu kojeg smo spremni da sudimo o njima kao tvorcima. No, s druge strane, uviđamo da često neki od tih „uvida“ smetaju razumevanju dela, da su više izvor nedoumica, često i odbojnih stavova spram ne samo umetnika već i samog dela, no što bi to bilo u slučaju da delu pristupamo isključivo kao delu, nezavisnom od neposrednog konteksta njegovog nastanka.

Ne treba gubiti iz vida ni činjenicu da smo na ovo poslednje osuđeni u većini slučajeva kad govorimo o velikim delima prošlosti, o delima čijim su nam autori često jedva poznati, a ako o njima ponešto i znamo, ta znanja su u najvećoj meri prekrivena izmaglicom, nagađanjima ili mnoštvom protivrečnih, a u većini slučajeva potpuno neupotrebljivih svedočenja i iskaza.

Sve ovo više no nedvosmisleno pokazuje kako u relaciji *autor – delo*, stav autora, čak i njegovo mišljenje o tome šta su u času stvaranja bile njegove osnovne namere, dospeva u drugi plan. Otvorenost dela za bezbroj mogućih interpretacija jeste ona njegova karakteristika koja mu omogućuje trajan i produktivan život.

Primer sa slikom Pikasa na koju se ovde podseća, jeste samo dobar povod da se pri donošenju suda uzdržavamo od ocena izgrađenih na analogiji, da pre svega imamo u vidu ono što iz samog dela isijava, ali, isto tako, tu se krije i pouka o tome kako dodatne nove činjenice mogu preusmeriti i osnovnu interpretaciju, upućujući je na subjektivni plan, u sferu autorove privatnosti, koja možda njega i više osvetljava, tako što u prvi plan uvodi neposredne podsticaje koji vode nastanku konkretnog dela; ali, s druge strane, sve te nove činjenice ne moraju ništa doprineti samom umetničkom delu kao delu i njegovoj diferencijaciji na ontičkom planu.

Ovde treba podsetiti na to kako stoji stvar sa razumevanjem umetničkih dela antike ili srednjega veka. Kada je o muzici reč, tu nikakvih „problema nema“. Mi nikad nećemo znati kakva su bila muzička dela antike, ni kako su ona zvučala. Svi pokušaji rekonstrukcije moraju pretrpeti neuspeh, kako stoga što polaze od iskustva utemeljenih na savremenim sredstvima i teorijskim koncepcijama, tako i stoga što polaze od stanja svesti i načina percepcije savremenog čoveka.

Tačno je to da mi i danas posećujemo pozorišne predstave na kojima se izvode dela antičkih tragedijskih pisaca, da i danas slušamo besede njihovih junaka o slavi i patriotizmu i da se zanosimo stihovima koje izgovara Ifigenija, ali, da li te besede i razumemo kao što su ih razumevali ljudi antike? Znače li nam reči antičkih nebesnika isto što savremenicima antičkih

pesnika koji pisahu za sasvim konkretnu, sasvim određenu ali i probranu publiku.

Govorimo o tome kako su nam poznate strasti čijem su sukobu bili izloženi antički junaci, ali, da li su to bile iste ove naše strasti koje nas potresaju u našem svakodnevnom životu? Naše strasti su duboko „psihologizovane“, one nemaju raniju objektivnost već govore o stanju naše unutrašnjosti, o stanju naše duše, o njenom odnosu spram sveta u kojem se ona nalazi.

Naše strasti su ontičke, strasti antičkog čoveka behu ontološke. One su prevazilazile njegovu neposrednu egzistenciju koja se pokazivala nevažnom pred igrom koju je u glumištu igrao sam svet.

Strasti antičkog čoveka ne behu nikad njegove „privatne“ strasti; one su se uvek ticale svih, čitave zajednicem i zato umetničko delo nikad nije bilo delo pojedinca koji se obraćao pojedincu.

U tome je razlog što antička dela nisu imala estetsku dimenziju, nisu bila dela u današnjem smislu, nisu bila od svojih savremenika viđena ni kao umetnilka dela, na način kako ih mi vidimo danas i kako vidimo umetnička dela naših savremenika. Jednostavno rečeno, ta dela uopšte nisu bila dela u strogom značenju te reči.

Sasvim je druga stvar to što mi tvorevine antičkih autora danas ubrajamo u umetnička dela i što ih kao takva tumačimo. Ono što u tome može biti sporno jeste legitimnost naših postupaka. Da li mi pravilno ocenjujemo pomenuta dela, ili im pripisujemo ono što se u njima nikada nije nalazilo, niti se kad u najsloženijim interpretacijama moglo domisliti.

Stiče se utisak kako se daleko lakše snalazimo u ophođenju s delima daleke prošlosti nego u slučaju dela naših savremenika. Činjenica je da ova poslednja imaju prednost koja se ogleda u njihovoj blizini koja nam pruža iluziju poznatosti i neproblematičnosti, ali i otežavajuću okolnost, budući da sadrže u sebi elemente samovolje umetnika, nešto čisto subjektivno, lično, nešto što ne možemo znati ako nam se na to ne ukaže ili razjasni od strane samog umetnika.

Dovoljno je setiti se interpretacije slika carinika Rusoa, naivnog umetnika koji slika devojkicu kako spava usred džungle, okružene divljim zverima, a onda sledi objašnjenje umetnika: „devojkica je zaspala i sanja...”¹⁸. Takav je slučaj i sa Kasagemasom.

Dela modernih umetnika dobila su subjektivni karakter, izgubila su univerzalnost poruke koja je bila svojstvena tvorevinama ranijih epoha. Mnoga od njih kao da umetnici upućuju samima sebi i kroz njih vode dijalog sa samim sobom. Zato je moderna umetnost izgubila svoj raniji značaj, jer svodeći se na komentar sopstvenih umetnikovih preživljavanja, ona su od sebe udaljila publiku, lišili je iluzije o njenoj potrebnosti i komunikativnoj neophodnosti.

Kada sve ovo analiziramo, ne treba iz vida gubiti još jedan momenat: ma koliko bio veliki, broj dela prošlosti je konačan, dok dela naših savremenika umnožavaju se i u sve novim i novim varijacijama ispunjavaju naš okolni svet. Ako se ospravala

¹⁸Janson, H. V.: *Istorija umetnosti*, Izdavačko preduzeće "Jugoslavija", Beograd 1970, str. 514.

umetnička, kao i estetska dimenzija delima iz dalje prošlosti, isto se može u jednakoj meri činiti i kad je reč o delima nove umetnosti. Ona su sve manje dela, a sve više objekti ili opusi, predmeti nekog novog još nedefinisanog sveta koji se svakakvim pokazuje ali nije ni najmanje umetnički gostoljubiv.

Svest o estetskom traje samo nekoliko stoleća; takva svest imala je za posledicu umetnička dela nastala između XVI i XIX veka. Ta dela odgovarala su tom specifičnom viđenju sveta i njegovom čulnom doživljaju. Dimenzija čulnog u životu ljudi nije se izgubila ali je promenila težište svojih interesa. Naše savremenike više ne interesuje umetnost kao mesto kondenzacije estetskog, kao mesto gde bi naša čula osećala ushićenost pred fenomenom neponovljivosti života.

Već u XIX stoleću, kada se sve glasnije i sve odrešitije počelo govoriti o tome da lepo nije više tema dana, da umetnici ne teže tome da izraze lepo, ono lepo u kojem su kao harmoniji i skladu uživale ranije generacije, mogao se naslutiti kraj umetnosti, odnosno, preciznije rečeno, kraj umetničke prakse karakteristične za delovanje umetnika u prethodnih nekoliko stoleća.

Najveći nadražaji čulima, kao i njihovo intenzivno zadovoljenje, počelo je dolaziti ljudima iz novih dosad ne dominantnih oblast kao što su: sport, konzumiranje droge u malim kafeima, dnevna politika. Za učešće u tome nije više bilo potrebno obrazovanje, niti je bilo neophodno ulaganje bilo kakvog napora. Dovoljno je bilo pridružiti se zahtevima grupe,

prihvatiti pravila igre smišljena u centrima moći zarad manipulisanja velikim grupama individua i održavanja uspostavljene ekonomske dominacije novonastalih interesnih grupa.

Kada su se promenile dominante kojima je manipulisala moć politike, shvaćena u njenom kosmičkom, univerzalnom smislu, umetnička dela su izgubila raniji uticaj i smisao, sve pripadajuće im počasti smeštena su u muzeje. O njima se i dalje govorilo na najuzvišeniji način, ali svi su bili svesni da je delotvorna moć umetnosti u novom društvu jednako nuli.

Deca sa školskih časova nisu više bila vođena u posete muzejskim izložbama, ali je sve činjeno da im se omogući realizovanje novih potreba latentno širenih putem masovnih medija – posete koncertima gde se delila droga. Tako se i moglo dogoditi da u većim gradovima kao i Beogradu 80% srednjoškolaca (po objavljenim istraživanjima) bude u kontaktu sa drogom, ali ne i s umetničkim delama.

Rok koncerti i droga (a jedno bez drugog teško daje potpuno zadovoljstvo) ne podstiču kritičko mišljenje; sa umetnošću to već nije slučaj. Umetnička dela u sebi nose uvek neka velika pitanja, ona uvek bude sumnju i teskobu. Nakon susreta sa njima, bez obzira kakva su, niko ne može ostati ravnodušan. A baš je ravnodušnost, nezainteresovanost, društvena pasivnost i apatija tlo na kojem počiva savremena politička vlast.

Svaka na nasilju organizovana vlast uvek je imala precizno razrađene tehnologije koje su joj

omogućavale nesmetan dalji opstanak. Nekad su metode bile primitivnije, kasnije sve složenije i suptilnije, - ali uvek, u svim vremenima, optimalno, visoko efikasne. Filozofska literatura proteklog stoleća vladavini kao temeljnom fenomenu posvetila je izuzetnu pažnju. Dovoljno je podsetiti na niz radova znamenitog nemačkog filozofa Eugena Finka. Uvek je vlast bila u blizini smrti jer se na njoj temeljila i kroz nju dokazivala.

Slika mrtvog Kasagemasa na odru ne ostavlja nikog ravnodušnim. Smrt se tu nalazi u prvom planu. Zato, ta slika budi razmišljanja o prolaznosti i smislu življenja. Možda savremena omladina tu sliku neće primetiti ni u slučaju da je vidi u muzeju ili nekoj knjizi reprodukcija, ali to samo stoga jer za tako nešto nije pripremljena.

Zato su s velikom pažnjom svi pratili metamorfoze Majkla Džeksona koji je sve činio stvarajući svojim telom nezaboravno umetničko delo, a što je dovelo do toga da u mrtvačnici njegov leš ostane bez plastičnog nosa koji će verovatno biti prodat za velike pare nekom od njegovih poklonika. Omladina neće zaboraviti ni operativnim putem deformisane konjaste vilice budućih neuspelih folk-pevačica¹⁹; sva

¹⁹ Kažu mi upućeni u to da će sve ličnosti savremene estrade završiti svoj život u dubokoj osami kao nakaze i umreti smrću koju su same sebi odabrale i izgradile svojim ponašanjem na vrhuncu sumnjive popularnosti, ali do tog vremena jedna ili dva generacije mladih, šljaštećim priredbama zavedenih osoba, biće izgubljene: izgradiće sebi svet lažnih potreba s vrednostima među kojima se

čudesu plastične hirurgije ne prestaju da privlače pažnju, i to daleko više od uspeha atomskih fizičara ili mikrobiologa.

A to je pomalo loš znak: revolucija savremenih digitalnih tehnologija još nije na zalasku, ali jasno ide ka svome kraju. Dolazi vreme biotehnologija, vreme koje će se odlikovati sasvim drugim načinom prenošenja informacija. Ne treba čovek biti opsednut savremenom naukom; dovoljno je da ne bude opsednut tugom za umetnošću koje više nema i da na teorijskom planu iz te činjenice izvede pravilne konsekvence.

Nastavi li se tim putem koji propagiraju novi mediji, umetnost novog doba biće plastična hirurgija, koju će neki, donekle s pravom, nazivati i estetskom, a ideal novog pokolenja biće, plastičnim operacijama ubijeni, Majkl Džekson, no ne i upravo umrli veliki poljski mislilac Lešek Kolakovski. U nekim zemljama su se, možda prekasno, da predlože uvođenje smrtno kazne za narkodilere i obavezne testove na narkotike u srednjim školama i fakultetima.

Da li će to nešto promeniti kada je reč o sećanju na Kolakovskog ili Kasagemasa? Reč je o dve osobe koje se ni na koji način ne mogu porediti, no ja sam ih doveo u tu nemoguću vezu. S jedne strane je mladi, neostvaren čovek – samoubica, a s druge veliki filozof proteklog stoleća. Ipak, svojom kako naglašenom ostvarenošću, tako i vapijućom neostvarenošću, oni

neće naći i umetničke a izgubiće ono što im je mogao biti najdublji životni smisao.

simbolizuju dva moguća puta sred beskonačno mnogo drugih koji se pred svakim čovekom danas otvaraju.

Život svakog pojedinca jedan je i konačan. Može se proživeti na beskrajno mnogo načina. Njegova otvorenost je najveći izazov koji se pred svakim otkriva u času kad stupa u svet. Upravo stoga ne smemo olako proigrati ono što nam se u beskonačnom vremenu pruža kao konačan dar. Od darova se ne treba odricati, kao što se ne smemo ni zavaravati kako ćemo njima štedro biti zasipani. Ostaje mnogo stvari koje čovek mora da uradi sam i najveći njihov deo zavisi od njega samog, od njegove volje, od rešenosti da se ono što je dobro i trezveno promišljeno, potom i čvrsto odabrano - ostvari.

Svaki neuspeh samo svedoči o pogrešnom izboru ili pogrešnoj proceni u sferi mogućeg. Niko nema pravo da odustane od života i izađe iz igre na njenoj polovini. U isto vreme od svakog se očekuje da bude realan spram sebe i primi čašu koja njegova je i nije mu dato da ga obiđe. Hrista je odao onaj kome je on dao znak; on nije bio izdan, on je samo bio predan njegovom voljom onom što je trebalo da se ostvari. Neka predanja kažu da je potom duboku starost doživeo na Istoku. Bilo kako bilo, Istok je sudbina, a njoj se ne može umaći. I nije stvar u bekstvu od sudbine, već u njenom razumevanju i slobodnom prihvatanju. Samo tako čovek postaje istinski slobodan.

Sve ovo vodi zaključku da ne treba zaboraviti ni velikana dobitnika Kolakovskog, ni malog nesrećnog gubitnika Kasagemasa. Kako zbog stvari filozofije, tako i zbog nemira koji ispunjavahu velikog Pikasa za koga

sve manje ljudi zna da je i postojao, a kamo li da je svojim delom i svojom pojavom bio simbol upravo proteklog stoleća.

Jul, 2009.

5. *Metafizičke osnove transformacione forme*

Sve više je umetnika danas koji su otvoreno nezadovoljni ne samo delima svojih kolega (što bi se na različite načine moglo i razumeti), već i svojim sopstvenim „opusima“, „projektima“, „instalacijama“ i sličnim rukotvorinama kojima sve manje uspevaju da uhvate u zamku lakovernu publiku (koja se i sama u međuvremenu promenila, oguglavši na priče kako sve novo jeste izraz najviših dostignuća modernih umetnika).

Mnogi od njih i dalje govore manje o sebi i krizi svog stvaralačkog nadahnuća, a daleko više o krizi duha vremena kao i krizi žanra kojem njihova dela navodno još uvek, kao po nekoj inerciji pripadaju.

U takvoj situaciji niko se ne može više osloniti na savet ili mišljenje ni samih umetnika, koji su poznati po svojoj često nemotivisanoj pristrasnosti ili subjektivnosti, ali za samu „stvar umetnosti“ daleko više, egzistencijalno zainteresovani a kamo li tzv. „kritičara umetnosti“, koji su „kritičari“ daleko više po svom ličnom izboru i opredeljenju no pozivu, daleko više po ličnoj želji no po znanju; većina njih oseća se potpuno izgubljenom u masi kontradiktornih sudova izrečenih o delima koja danas još uvek nastaju pod istanjenim, sve prozirnijim plaštom „savremene“ umetnosti.

Teškoća je najveća u tome da je sve teže odrediti taj pojam, da je sve teže definisati samu „savremenost“ - ne vremenski, već sadržajno; s jedne strane, mnoga dela koja i danas još uvek nastaju (kao u slučaju tzv.

„srpskog pesništva“), po svojoj formi i sadržaju pripadaju već dalekom XIX stoleću, dok, s druge strane, mnoga dela koja nastaju ovog časa, ne mogu da dobiju sam status dela i nalaze se u nekom nedefinisanim prostoru, nalaze se u stanju iščekivanja rešenja pitanja koja nisu do kraja još ni precizno formulisana.

Mnoga od dela koja pretenduju na status „umetničkih“ teško da će isti do kraja i dobiti; mnoga dela koja na specifični naziv i status „dela“ i ne pretenduju, nastajući u tišini i dubokoj društvenoj zabiti, lako bi se, u nekom budućem vremenu, mogla obreti u svetu umetničkih dela. Takva situacija, odnosno, takav sled stvari, poznat nam je iz istorije umetnosti i na njega je više puta ukazivano. Ono što tu ostaje problematično, svakako je sam status tog budućeg vremena: čime će ono biti na primarni način određeno, kakva će to svojstva imati koja će opstanak umetnosti činiti i tada mogućim.

Ja duboko sumnjam u budućnost bilo koje od umetnosti; narastajuće neprijateljstvo spram svega duboko ljudskog dobija danas takve razmere da svaki oblik budućnosti može biti samo reduktivan; nema mesta za bilo šta novo, za bilo šta što bi se moglo dodati već postojećem zbiru stvari. Svaki zbir takve vrste je i u svojoj prividnoj beskonačnosti konačan i strogo omeđen.

Ovaj moj stav nije usmeren protiv umetničke kritike u načelu, već protiv realizovane umetničke kritike, protiv onog što se u naše vreme za kritiku te vrste izdaje. No, izgleda da se strasti polako stišavaju,

budući da danas više nema ni značajnih književnih ni likovnih kritičara. Ako neko na to pretenduje, on je ponajpre „usputni“ kritičar, sa-putnik dela što nastaju u vremenu, dela za koja, videli smo, još uvek se ne zna da li su, ni da li će biti umetnička.

U jednakoj meri, bio sam u situaciji da u više navrata naglašavam problematičnost upotrebe kao i opravdanosti postojanja termina „savremena umetnost“, kao „umetničnost“ dala koja nastaju u naše vreme. To što se danas stvara i pritom naziva umetničkim delom, ontički je krajnje neizvesne prirode i duboko odvojeno od celokupne umetničke tradicije, te u velikoj meri ne ispunjava kriterijume da bi se nazvalo umetničkim delom, ili jednostavno *delom*.

Pre bi se moglo reći da se tu radi o jednoj novoj strateškoj paradigmi, da je tu reč o jednoj posebnoj vrsti „stvaranja“, o stvaranju uz pomoć sasvim drugih sredstava, sa sasvim drugim namerama i motivima; iako se od publike očekuje podrška i slepo povlašđivanje, što je često uslovljavalo i karakterisalo odnos umetnika i njegove publike u ranijim vremenima, već površnim uvidom u današnje stanje stvari dolazi se do nedvosmislenog zaključka da odsustvuje ne samo želja već i mogućnost bilo kakvog stvaralačkog dijaloga o potrebi umetnosti i umetničkih dela u ovo naše vreme.

U istom času, ne prestaju da se umnožavaju dela koja izrazita umetnička manjina proglašava umetničkim nemajući za to neko temeljnije opravdanje i pokriće, te ni sami umetnici u tim delima više ne vide istinska dela iako neka od njih nastoje da koketiraju sa umetničkim strategijama proteklih vremena. Stiče se

utisak da je takvih dela sve više i više, da ona već svojim mnoštvom grade sve veći disbalans u odnosu na ukupnu umetničku tradiciju. Nastavi li se takva tendencija, nije isključena ni mogućnost da svekolika prošla umetnost bude samo jedan momenat umetnosti što sada nastaje. U tom slučaju umetnost će dobiti posve novi smisao a savremena dela bitno drugačiji i daleko samostalniji status.

Teško se može predvideti da li će to za nju biti veliki plus ili minus; nije isključeno da publika počne ocenjivati svekoliku umetnost polazeći od dela moderne umetnosti; no, u tom slučaju teško je poverovati da će umetnici imati status blizak onom kakav su imali umetnici ranijih epoha, a isto bi se moglo reći i za status samih umetničkih dela: ona će nužno završiti negde na periferiji ljudskih interesovanja.

O mnoštvu pitanja te vrste konačni sud nije donet i ona do daljnjeg ostaju otvorena a posledice koje bi se iz njih mogle izvesti – neizvesne. Samo je tako moguće razumeti one kritičare umetnosti koji, kao po nekoj ustaljenoj praksi i inerciji hvale vrednosti i kriterijume prema kojima se i umetnici i publika još uvek odnose sa sumnjičavošću i znatnom dozom skepticizma, pa nisu retki slučajevi da se odriče značaj čak i onim delima koja u sebi sadrže evidentne znake nadolazeće budućnosti.

Ako je u ranijim decenijama smisao egzistencije kritičara bio u posredovanju između umetnika i umetničkih dela, s jedne strane, i publike, sa druge, danas kritičari sve više žive u uverenju da umetnici, umetnička dela i publika postoje samo kao neki

sporedan momenat u funkciji zalečivanja njihovog devijantnog egoa.

Spadam među one koji visoko cene istinske domašaje umetničkih kritičara; nesklon sam tome da podržavam stavove koji se i danas mogu sresti, a o tome kako su književni kritičari propali pisci, a likovni kritičari neostvareni slikari ili vajari; umetnička kritika je bliska visokom teorijskom mišljenju i mnogo je kritičara bliskih estetičarima, budući da i oni u umetnosti često vide ključ za rešavanje niza bitnih filozofskih pitanja.

Ako je ranije zadatak kritičara bio u tome da nerazumljivo prevede jezikom razumljivosti, danas se situacija obrnula: ono najjednostavnije, ono najrazumljivije kritičari kao da se utrkuju u tome kako da prevedu u nerazumljivo; a to i nije ono najgore; često se odvažuju da idu i korak dalje: nerazumljivo, koje nastaje kao proizvod njihovog nerazumevanja intencija umetnika, oni proglašavaju za „glavnu misao“ umetnika, te tako svoje nerazumevanje proglašavaju za bitni smisaoni momenat umetničkog dela kao i umetnikovog poduhvata.

Ako se još od vremena Dekarta kao istraživački ideal ističe nastojanje da sve bude jasno i razgovetno, da se može prihvatiti samo ono što je nedvosmisleno i o čemu postoji opšta saglasnost do koje je doveo princip racionalnosti, sada, kao da se sve preokrenulo: sve ono jasno i razgovetno preokrenuće se u nejasno i nerazumljivo.

Umetnici se prosto takmiče u tome ko će ono što je svima jasno izložiti na nejasniji način, ko će se

publici nametnuti kao prorok i tumač poslednjih konačnih istina; doduše i sama publika u velikoj meri prihvata za „normalno“ da više ništa ne razume u susretu s umetničkim delom, prihvata da je svesno obmanjuju i to zato jer je uplašena. A uplašena je da će joj umetnici drsko prebaciti provincijalistički mentalitet. Većina ne zna da je pojam *provincija* nastao ne u unutrašnjosti Rimske Imperije, nego u Rimu. Sami Rimljani behu najveći provincijalci. Nije to mogao biti veliki Ovidije ni onda kad se nalazio daleko od Rima za kojim je čeznuo na obalama Ponta.

Tako, nerazumevanje i večita otvorenost ka nespোরазумима postaje jedan od bitnih kriterijuma za ocenjivanje samoga dela. Čitavo XX stoleće prošlo je u tom znaku. Nova umetnost postajala je sve manje komunikativna, sve izolovanija i zatvorenija u sebe. Umesto da traži izlaz u približavanju publici, ona je postajala sve arogantnija, sve isključivija i koliko je bila sve više i više prosečna time je neopravdano insistirala na svojoj veličini. To ju je pokazivalo u krajnje grotesknom obliku. Publika se od nje počela okretati.

U takvoj situaciji, pomalo uvređenoj publici, više nisu bili nužni ni kritičari umetnosti kao „posrednici“ u sada nemogućem dijalogu; postali su izlišni, i njihovo dalje postojanje izgubilo je prvobitni smisao i značaj.

Ako su se još pre samo dva stoleća uspeali nametnuti u svoj svojoj neophodnosti, kritičari su nakon kratkog vremena postali nepotrebni. Umetnička dela i bez njih počеше da nalaze (ili ne nalaze) svoje puteve do publike kojoj nisu potrebna nejasna i zamagljena

objašnjenja o onom što publika i sama u većini slučajeva intuitivno bolje razumeva, no „kritičari“ koji sve češće bivaju ispod nivoa zadatka koji bi morali da reše.

Sve ranije epohe imale su svoje „ključeve“ u kojima se moglo kretati ne samo tumačenje dela koja danas nazivamo umetničkim već i celokupno tumačenje sveta u njegovom totalitetu. U starom veku to beše mitologija, u srednjem veku vera i teologija, u vreme renesanse veličina umetnosti i prirode. Konačno, XIX stoleće beše doba poezije, romana i muzike.

Danas su se stvari bitno izmenile budući da se umetnost povukla sa scene; naše vreme je vreme nauke i tehnologije, vreme kompjutera, interneta i mobilnih telefona. Sve što je do pre samo nekoliko decenija bilo znak modernosti sada je nepovratno gurnuto u prošlost. Sve što je doskora izgledalo da stoji na čvrstim, neuzdrimivim temeljima sada se pokazuje kao usahlo, iscrpljeno, nikom potrebno; svud oko nas samo su igre efekata, svejedno bili oni svetlosni ili politički; umetnike potiskuju operatori.

Stvarnost umetnosti nije više druga stvarnost, već neka druga-druga stvarnost. Na taj način uzdrmana je ideja umetnosti u celini. Umetnost, nastavi li se umetnička praksa kretati tim putem, počinje da gubi bilo kakav smisao za čoveka i postaje sve više farsa koju cinični umetnici, u dubokom očaju igraju na sceni koja je odavno već ostala bez poslednjeg gledaoca.

Da li su to potajno priželjkivali umetnici, ili njihova nekad verna publika koja je u jednom periodu

istorije iskreno uživala u njihovim delima smatrajući ih delom svog unutrašnjeg, najintimnijeg sveta, publika koja se potom osetila izdanom i prevarenom. To ostaje pitanje koje će svako tematizovati pre svakog drugog pitanja.

Neposredna posledica takvog stanja stvari ogleđa se u tome da su ljudi današnjice ostali bez umetnosti kao načina izražavanja, da su ostali uskraćeni za mnoga umetnička dela koja nikada neće biti realizovana, a ostali su i bez kritičara, koji više nikom nisu potrebni.

Umetnost poslednjih stoleća, a naročito poslednjih decenija, dospela je u sasvim posebnu formu svoje pristupačnosti. Ako ništa pouzdano ne možemo reći o antičkoj muzici, ili o antičkim i renesansnim glumcima, čak i onima iz vremena Šekspira, za koje znamo samo po imenu, u naše vreme situacija je bitno drugačija. Pristupačni su nam zvučni i filmski zapisi glumaca i muzičkih izvođača XX stoleća. U situaciji smo da možemo porediti pijanističke interpretacije poslednjeg stoleća koje su svima postale dostupne. Za tako nešto ranije epohe nisu znale. Znanja ljudi tih vremena bila su daleko skromnija i daleko ograničenija, ali zato dublja u odnosu na naša.

Pitanje koje ostaje ovde, donekle i dalje otvoreno, jeste: da li u tome beše njihova mana ili njihova prednost?

Kada je reč o likovnim umetnostima, stvar nam izgleda lakša, manje problematična. No, i dalje ostaje nejasno u kojoj meri dela likovnih umetnika prošlih vremena adekvatno razumemo. Posebno, ako imamo u

vidu činjenicu da su u ranijim epohama, sve do XVIII stolecá, ta dela nastajala iz posve drugačijih pobuda, potsticana posve drugačijim motivima, čime se ona bitno razlikuju od dela nastalih u poslednja tri stolecá, posebno po svom ontičkom statusu i bitno drugačijem ontološkom smislu koji u sebi nose.

Istraživači renesansne muzike upozoravaju kako je za njenu adekvatnu percepciju, neophodno danas dva puta brže izvođenje no što je to bilo u vreme nastanka tih dela, i to tumače promenom percepcije do čega je došlo u poslednjih nekoliko vekova. Možda se isto može reći i kad je reč o likovnim umetnostima? Ako se u samo nekoliko stolecá toliko promenilo naše „osećanje“ proticanja objektivnog vremena, u kojoj meri se u međuvremenu promenilo naše „viđenje“ stvari i njihovih odnosa u prostoru? Vidimo li mi danas, u običnom smislu te reči konvencija, ali, konvencija koja je suvereno vladala svešću ljudi nekoliko stolecá, sve do van Goga i Gogena. Ljudi su stolecima (a to znači i pre i posle dotičnog vremenskog perioda) videli ne ono što su videli, već ono što su bili naučeni da vide.

Sve to je od posebnog značaja danas kada se informacije ne prenose danima ili mesecima već trenutno; da li je to sada prednost ili nedostatak – čini se da to još uvek nismo u stanju da realno procenimo. Ranije smo uvek bili u situaciji da odgovor promislimo, da ga odvagamo, a sad često odgovaramo na pitanja ili izazove trenutno i potom se često kajemo svojoj brzopletosti ili nepromišljenosti.

Činjenica je da još uvek ne mislimo onom brzinom koju od nas očekuju mediji. Druga je stvar i to,

da li uopšte treba reagovati na sve izazove koje nam otkrivaju nove digitalne tehnologije. Sve smo manje sposobni da razlikujemo bitne od nebitnih podataka, da pravilno procenimo čemu treba dati realni značaj i prvenstvo a čemu ne pridati posebnu pažnju.

Sve manje nam zadovoljstvo pružaju dvodimenzionalne slike, uprkos velikom iluzionizmu i visokom umeću koje je u njih ugrađeno; s druge strane, sve više se divimo trodimenzionalnim delima koja su rezultat digitalnih tehnologija, mada smo duboko svesni da tu više nemamo posla s proizvodima umetnika već sa delima tehničara u novovekovnom značenju te reči.

Ako se o filmskoj umetnosti na neko vreme i moglo govoriti kao o umetnosti, kao novoj umetnosti koja stupa ravnopravno u red s drugim umetnostima, sada možemo samo konstatovati da ta „umetnost“ nije trajala ni jedno stoleće, da se umetnost filma stvorena u času trijumfa tehnike a potom razvijena u vladajući način viđenja sveta i to sa velikim i poštovanja vrednim ambicijama, da se ta umetnost pretvorila u surogat umetnosti, u skup postupaka nesposobnih da se dalje kvalitativno razvijaju.

Čak i oni koji su na početku imali ambiciju da načine istinski dobar film, nakon samo nekoliko pokušaja pretvaraju se u producente tuđih osrednjih ostvarenja, nalazeći se svuda odakle se širi miris novca; svojim postupcima oni zatvaru mogući prostor filma doživljavajući sebe kao tragične ličnosti; imaju jasan osećaj da bi mogli stvoriti dobar film, no u isto vreme

osećaj da to što mogu ne prevazilazi ono što su već učinili i to možda sa prvim svojim filmom.

Geniji koje će pominjati ljubitelji filma, istinski stvaraoci kojih će se svi sećati i kojima će se uvek vraćati krajnje su retki i možemo ih pobrojati prstima jedne ruke; u takve svakako spada Tarkovski, koji je od svog ranog filma *Ivanovo detinjstvo* stvarao isključivo sjajne filmove, takav je i tragični reditelj Serđo Leone, Italijan koji je dokonstruisao žanr na kojem je alava Amerika XX stoleća izgradila svoju imprijalnu ideologiju. Srbija je imala samo jednog velikog reditelja kojem nije bilo suđeno da se do kraja ostvari – to je Boro Drašković.

U početku film je tražio glumce i to velike glumce; takvih je i bilo do pre nekoliko decenija; najpopularniji glumci danas u svetu primaju milionske honorare, no mahom su bezdarni i netaalentovati. Još je Hegel govorio o umeću glume kao umetnosti, ali današnji glumci ili su poslednji izvršioc i rediteljevih zamisli (ako je o pozorištu reć), ili su kreature glumaca prošlosti. Poslednji glumci behu Marlon Brando i Džek Nikolson, Oleg Tabakov i Toširo Mifune.

Znam da je opasno pominjati imena, zato ne pominjem velike glumce Srbije, i tako su svi uveliko mrtvi; jasno je da imam u vidu i njihova određena ostvarenja, ali za sve njih je karakteristično da su veliki u ranim filmovima a možda još veći u poslednjim. To smatram izrazom veličine jednog glumca. No, kako stvari stoje, glumaštvo kao umetnost nepovratno pripada prošlosti i to ne stoga što se više ne mogu roditi veliki glumci, već stoga što prostor njihovog

izražavanja definitivno više ne postoji. U toj oblasti mogu se javiti samo sitne zanatlije i svojim delom samo potvrditi činjenicu da je vreme umetnosti nepovratno ostalo za nama.

Današnjim proizvođačima filma više nisu potrebni školovani glumci, realizatori složenih karakternih uloga, već majstori tehničkih efekata. Glumaštvo je stoga izgubilo svaki značaj, bilo da je reč o filmu ili pozorištu; kada je o ovom poslednjem reč, ono bi danas moglo postojati na istim principima kao u antičko doba gde je uloga glumca bila svedena na jasno i razgovetno izgovaranje teksta, ali i takvo pozorište danas je nemoguće jer više nema dramskih pisaca.

Današnje vreme karakterišu posve novi zahtevi koji su stvorili sasvim nova zanimanja u oblasti koja je došla na mesto filma; čini se da priroda (u ovom našem delu vasiona, sa ovim, ovde važećim zakonima) ne dozvoljava postojanje praznog prostora i stoga se javljaju potpuno nove profesije, potpuno nova zanimanja tamo gde su samo do pre nekoliko decenija glumci i reditelji bili zakonodavci žanra.

Majstori tehničkih efekata, majstori svetla, majstori prednjeg i zadnjeg plana – svi oni zamenili su doskora nezamenljive umetnike. Konačni njihov produkt povodi se za merilima perfekcionizma, ali u njemu više ne nalazimo ni duše ni duha. Isprazno nadraživanje i zadovoljavanje čula postalo je i povod i svrha.

Da li to znači da se umetnost koja je nastala iz *techne*, a u prvobitno neraskidivom odnosu sa veštinama i zanatima, sad ponovo vraća u njihov

zagrljaj? Ne možemo izbeći utisku da se u mnogim umetnostima krug zatvara tako što se mnoge od njih vraćaju svom početku, onom mestu koje je nama imaginarno i možda proizvod konstrukcije, no mestu koje je za određenu umetnost rodno mesto, prvo ishodište, mesto u kome se određuje prvi, ali i poslednji smisao kako konkretne umetnosti, tako i umetnosti kao umetnosti.

Činjenica da je umetnost došla do svoga kraja može se uz nešto napora i razumeti, mada će se teško prihvatiti. Daleko je teže razumeti kako je do toga došlo. Zašto se završilo nešto što je toliko „obećavalo“, nešto čemu je proricana „najsvetlija budućnost“ i što se smatralo sredstvom čovekovog razotuđenja, putem i sredstvom u novi svet?

Za odgovor na to pitanje nedovoljne su ekonomske kategorije; odgovori zasnovani na njima pripadaju XIX stoleću, a njemu pripadaju i pojmovi u kojima se ti odgovori mogu formulisati. Mislim da tu moramo imati još nešto bitno u vidu: temeljnu promenu precepcije i potpuno drugačije viđenje sveta determinisano novim tehnologijama.

Tu se govori o procesu koji je započeo početkom XX stoleća i čije nagoveštaje imamo kod muzičara nove bečke škole (Šenberg, Vebern) kao i kod predstavnika futurizma (Marinetti, Boconi), a koji se završava krajem minulog stoleća sa nastupom novih digitalnih tehnologija koje su raniju negativnu, destruktivnu maštu, na jedan surovi način, počele da prevode u realnost. Na taj način stvorena je ontički potpuno nova stvarnost koja je formirala sistem sebi odgovarajućih

vrednosti unutar kojeg su se našla i neka dela pripadajuća klasičnoj umetnosti, no sada u posve drugoj funkciji.

Do latentnog, mada u osnovi revolucionarnog preokreta, dolazi već prvih decenija XX stoleća kad ljudi počinju sve više da „misle“ trodimenzionalno, zbunjeni novom relativističkom teorijom koja je posve izmenila klasičnu, stacionarnu teoriju vremena identifikujući ga sa prostorom, a umetnici, prateći promene ukusa i percepcije u vremenu, sve više napuštaju svet iluzornog i nesvesni krajnjih posledica sve dublje poniru u realni svet novih tehnologija.

Slike, u bukvalnom značenju reči, sada dobijaju realnu dubinu, jer dvodimenzionalnost svojom statičnošću više nikog ne zadovoljava. Novo viđenje sada je trodimenzionalno, stvari se vide prostorno i u permanentnom pokretu; zbog relativizovane tačke gledanja, budući da je sve oko umetnika u neposrednom pokretu, kao i sam umetnik i njegovi posmatrač, što nedvosmisleno u svojim manifestima uporedo s naglašenim političkim provokacijama ponavljaju rani futuristi, svet se vidi na bukvalno novi način.

Uprkos tome što efekti relativističke teorije nisu mogli da budu zapaženi u ograničenom prostoru i vremenu, umetnici su počeli da domišljaju njene konsekvence i tamo gde za to nije postojao neki neposredni povod. To je vodilo novoj apstrakciji u kojoj se gubila svaka poznatost čime je i sama perceptivna moć subjekta bila više osporena no egzistencijalno ugrožena.

Ovo se posebno manifestuje u slikarstvu gde sama slika, reagujući na izazov praznog nedefinisanog prostora, „bukvalno“ počinje da dobija dubinu, reljefnost i tako postaje trodimenzionalna. Svako bi s pravom mogao postaviti pitanje: zašto se hoće prodreti u dubinu, zašto se hoće i ono tek naslućeno u dubini dotaći kao da je na samoj površini, zašto se nastoji izbrisati distanca i svaka stvar prevesti u najbližu blizinu? Zašto sve može postojati samo ako je taktilno, ako je neposredno pred nama? Da li je tu na delu već sve izraženija sumnjičavost u vlastito viđenje, u vid koji ne omogućuje u-vid, već se u svojoj slepoći zadovoljava skliskim kretanjem po površi stvari?

Kao što nas fantazija više ne može opčiniti svojim imaginarnim svetom, tako više ne nalazimo zadovoljenje čulima u iluzijama stvarnosti; nastojimo da neposrednu realnost preoblikujemo predimenzioniranjem ili virtuelnim deformisanjem i ne shvatamo da smo lišeni onog što je doskora bila poslednja oaza smisla i smislenog života. U svetu lišenom iluzija shvatamo da se postepeno lišavamo i samoga života.

Početak XXI stoleća stvari se istovremeno „vide“ i u prostoru i u vremenu. Vide se sve više i više prostorno i u kretanju – četvorodimenzionalno. To je trenutak u kojem umetnost prihvata izazov virtuelne hronotopnosti.

Nova umetnost, pa tako i tzv. nova muzika nastaju u XX veku ne samo kao posledica otpora koji se sve više pruža tradicionalnoj umetnosti, već kao posledica zahteva za drugačijim viđenjem i slušanjem.

Novi mediji, stvarajući nove uslove i nove mogućnosti udobnijeg, preciznijeg, svestranijeg percipiranja, utiču na pojavu sve većih zahteva za dosad novim doživljajima koje odlikuje brzina, smenljivost intenzivnih slika, zasićenost detaljima koji se ubrzano slivaju u amorfnu nedefinljivu masu.

Tako se i dogodilo da nova, avangardna muzika trijumfuje i u svesti onih slušalaca koji o njoj nemaju u većini slučajeva ni elementarnu predstavu. Početkom pedesetih godina XX stoleća činilo se da je razlog tome pomodnost uže probrane publike, koja je potom iz naknadnog straha da bude optužena za konzervativnost, svojoj okolini beskompromisno nametala svoje stavove u koje ni sama nije čvrsto verovala. Kasnije se pokazalo da su tu „probranu publiku“ činili u najvećem broju mladi, složenošću klasične muzike iskompleksirani, nezadovoljni a sami pritom netalentovani muzičari.

Dogodilo se da i pojedine, mada relativno retke osobe, obrazovane na delima klasične muzike, postanu zagovornici nove disharmonične „muzike“, čak i njeni izvođači i propagatori. Setimo se njenog pobornika i teoretičara Teodora Adorna.

Reklo bi se da je to posledice dosade, nemogućnosti da se bude ne samo u dijalogu već ni u blizini velike muzike prošlosti. A biće da u tome ima još nečeg: ta nova muzika pokazala se kao mesto raspoznavanja. Nove mlade generacije nalazile su u njoj sebe i svoje razbijene snove.

Počelo je da se voli i hvali ono što se nikad ne sluša ili sasvim retko izvodi; ljudi su se sve više

zadovoljavali time što raniju muziku navodno znaju, optužujući je kako su se u njoj istrošili, ne shvatajući da im je ona bila jedina preostala zaštita. Klasična muzika ostala je jedino utočište harmonije, jedino mesto gde još uvek vladaju red i sklad za kojima se i danas traga u retkim trenucima, onda kad nas počne ispunjavati praznina predisponirana da u sebe upije konglomerat disparatnih zvučnih, ne tonskih fragmenata.

Nova muzika ne budi i ne stvara, već suptilno neguje nezadovoljstvo. Usmerava ga nalazeći mu u društvu prihvatljive forme. U tome je „društvena“ funkcija nove muzike. Anksioznost koju ona podstiče nije društveno opasna. Takva „muzika“ nije opasna ni po društveni poredak, čak mu je i korisna jer se njom kupuje nekritičnost i neguje konformizam. A očekivalo bi se suprotno. No, takva očekivanja potpuno su pogrešna.

Revolucionarna i napredna je mogla biti samo klasična muzika pošto da je u sebi nosila ambiciozni zahtev za harmonizovanjem čoveka i sveta; taj zahtev podrazumevao je i odgovornost umetnika spram sebe, kao i odgovornost spram dela koje je umetnik nastojao da izgradi.

Nedovršene, psihički labilne, neostvarene ličnosti, uhvaćene u tumananju među stvarima i pritiskane događajima, čiji su smisao sve manje uspevale da razumeju, postale su idealan medijum i tlo na koji se mogla naseliti „nova muzika“, uvek sveže zelena, kao imela.

Postavši znak raspoznavanja, u malim ezoteričnim grupama, ta samo-proglašena „muzika“, skrpljena iz slučajnih zvukova, škripe i fragmenata koji su u sebi krili sećanje na muziku prošlih vremena, tzv. „nova muzika“, počela je nametati i posebne perceptivne zahteve. A to je već bio ozbiljan problem. To je već bio izraz nasilja nad svešću koju je stolicima formirala tradicija a desetinama hiljadama godina priroda sa svojim zakonima.

Nastupa epoha vladavine novih formi i njihova osnova ostaje sve manje raspoznatljiva, budući da se one nameću bezalternativno, bezpogovorno, te pitanje porekla i smisla ostaje u njihovoj dalekoj pozadini. Čak se i bitna metafizička pitanja čine izlišnim budući da nove forme nastupaju frontalno ne dozvoljavajući da za njima ostanu oaze slobodnog, disharmonijom neispunjenog prostora.

Odlika modernog sveta bila bi u nedopuštenosti postojanja alternative. Postoji samo jedna strana koja sebe petrifikuje i proglašava za jedino moguće stanje stvari; sve ostalo, jeste smrt, propast, nemogućnost egzistencije. Svejedno da li je reč o politici, ekonomiji ili umetnosti, teror monizma je jednako prisutan i zahvaljujući razrađenim mehanizmima optimalno delotvoran.

Jednaka je situacija i u sferi modernih likovnih umetnosti; dugo se verovalo da minimalističke, realtivističke tendencije u umetnosti imaju poreklo u neambicioznosti i negativnoj selekciji mladih umetnika. Ja sam čak zastupao stav da krivce za tragičnu situaciju u modernoj umetnosti treba tražiti u

destruktivnoj delatnosti likovnih kritičara i njihovoj pritajenoj, često nesvesnoj mržnji spram predmeta kojim se bave. Kasnije se pokazalo da je problem daleko kompleksniji, s dalekosežnijim posledicama no što bi se u prvi mah moglo tvrditi.

I tu se u osnovi problema pokazala izmenjena percepcija; nezadovoljstvo tradicionalnim viđenjem i tradicionalnim rešenjima uslovalo je nastanak novih postupaka i izgradnju novih sredstava kojima se htela zadovoljiti potreba za drugačijim doživljajem sveta i drugačijim načinom boravka u njemu.

Neinventivnost mladih likovnih umetnika, njihova nesposobnost da konkretizuju i adekvatno izraze ono što je novo i specifično u njihovom okruženju, ono što ih izdvaja iz svakodnevnih načina operisanja s predmetnim svetom, ne beše samo posledica njihove adaptivne nesposobnosti, nemogućnosti da formiraju dublje uvide od uobičajenih, već pre svega, posledica izmenjene percepcije i potpuno novih, ranije nepoznatih zahteva koji su se pred umetnika počeli postavljati.

Savremeni umetnici, posebno oni najmlađi, ne uspevaju da kontemplativno prozru metamorfozirajuće forme koje im se nameću kao gradivni elementi nove realnosti. Nenaučeni i nesviknuti četvorodimenzionalnom gledanju i rešavanju novih perceptivnih izazova, novi umetnici, oslanjajući se na stare modele i stare načine rešavanja zadataka pristupaju novoj realnosti i u sudaru s njom ne vide zapravo ništa.

To „neviđenje“ javlja se na njihovim slikama kao poledina tkanja davno već viđenog; Publika od takvih

dela okreće leđa, a umetnici padaju u apatiju i sve dublji narkotični san. Taj san nije uzrokovan hemijskim sredstvima već nestruktuiranom percepcijom u uslovima dominacije četvrte dimenzije.

Nakon statične i dinamičke faze, umetnost je ušla u treću fazu kojom vladaju transformacione forme. Svest o njima još se nije jasno oblikovala. Nije tu reč o nekoj nespremnosti umetnika da se uhvate u koštac s novim izazovima. Za tako nešto oni nisu bili optuživani u ranijim epohama i ne bi trebalo da se na njih već ovog časa svaljuje odgovornost za neadekvatno odnosenje spram novih izazova vremena.

Ono što moderni umetnici moraju da učine jeste da izvrše prevrat u percepciji sveta koji se, izmenjen novim digitalnim tehnologijama, našao raskriven za neposredno viđenje i otvoren za dijalog čiji cilj nije u definisanju i konzerviranju konkretnih znanja, već u njihovom transformacionom oblikovanju koje odlikuje neprestano kretanje u bespuću izražajnih mogućnosti.

Uvođenje četvrte dimenzije u poetički postupak nedvosmislen je pomak na putu moderne umetnosti u njenom nastojanju da svet i dalje ostaje prva i najviša tema u potrazi umetnika za izgubljenim smislovima koji su ostajali imanentni u umetničkoj praksi njihovih velikih prethodnika.

6. Nekomunikabilnost savremene umetnosti

Jedna od tema koje se danas sve manje mogu zaobići jeste komunikabilnost savremene umetnosti, a pod pretpostavkom da danas uopšte još može biti reči o bilo kakvoj umetnosti, a posebno „savremenoj“.

Sam naslov upućuje na tipove i vrste komunikacija unutar umetnosti a da ne dotiče pitanje koje bi mu moglo prethoditi: da li je komunikacija unutar umetnosti uopšte moguća? Očigledno, pretpostavlja se da komunikacija postoji i da je ona neproblematična; istovremeno, pretpostavlja se i da umetnost postoji danas u nekom od svojih nespornih oblika, neproblematična. A to vodi zaključku, krajnje pogrešnom, da su umetnost i komunikacija jednako neproblematični kao i njihova neposredna veza.

Smatram da stvari uopšte ne stoje tako: da umetnosti nema, da komunikacije nema i da je komunikacija u umetnosti nemoguća. Ovo može odmah izazvati proteste, i da bi se oni preduhitrili, neophodna su izvesna prethodna razjašnjenja. Svojstvo ljudskog duha, posebno onog u prirodnom stavu i koji se pritom oslanja na iskustvo do kog se dolazi oslanjanjem na zdrav razum, ogleda se u tome da duh prihvata ono neposredno, da ga vidi kao evidentnu i jedino neproblematizovanu realnost.

U nedvosmisleno iskustveno novoj situaciji, same stvari postaju neposredno sagledljive bez dotadašnje „aure“ koju su joj pridale navike i tradicija naučenog viđenja. Budući da u prvo vreme ne postoji „pripremljenost“ za recepciju *novog*, jer za to nema

unapred gotovih modela, novo viđenje biva omogućeno samim stvarima koje se počinju kontekstualno povezivati oslobođene ranijih semantičkih stega.

Tek pred izokrenutim svetom duh počinje da vidi ono što dotad nije video, da nazire i ono što se ranije, sa druge strane sveta neposrednih stvari, nazreti nije moglo, a da ono što je bilo samo po sebi razumljivo vidi u njegovoj nerazumljivosti i problematičnosti.

Sve to u istoj meri važi i kad je reč o pojmovima s kojima se susrećemo u času kad još ne vidimo njihovu ulogu koju preuzimaju u aktu mišljenja. S jedne strane stoje tematski pojmovi, oni pojmovi koji kazuju o čemu je u mišljenju reč; sa druge strane nalaze se oni pojmovi koji ove svojim svetlom vode na videlo i tako objašnjavaju. Zato, pre svake besede moramo se dogovoriti o osnovnim pojmovima i načinu na koji ih koristimo. To biva otežano uvek kad imamo u vidu da oni dobijaju sve nova i nova značenja koja se talože na njihov prvobitni neproblematični značenjski sloj.

Ono što se čini neproblematičnim i što nedvosmisleno prihvatamo, pretpostavljajući da postoji u nespornom obliku, pokazuje se kao jedino što mora biti tematizovano i razmotreno pre svakog daljeg govora, koji nije ništa drugo do ređanje stavova o kojima je većina unapred saglasna. Tema mog izlaganja nije ono što bi trebalo da bude, a još manje ono što sledi iz nekih opštih pretpostavki koje nemaju svoje poreklo u svetu života. Put kojim treba ići u bilo kom istraživanju ne mora biti unapred iscrtan. Dovoljno je da bude otvoren i da sadrži mogućnosti za promene. Ako se nekritički prihvati kao pretpostavka

da komunikacija u umetnosti postoji i prihvati da postoji umetnost u nekom svom večnom obliku, tada je svako dalje razmatranje već unapred određeno i lišeno produktivnog smisla. Moja je namera drugačija.

Treba u prvom koraku odrediti pojmove komunikacije i umetnosti, a u drugom sagledati njihove mogućnosti u vremenu današnjem.

1.

Mnogi smatraju da komunikacija, vodeći poreklo iz *communis* ukazuje na ono zajednicko, na ono opšte, sto se ima sa nekim drugim, i da ona podrazumeva prenos informacija kako bi se saopštio drugom određen smisao, čime se podvlači njen intersubjektivni smisao. Smatra se da je komunikacija zapravo opštenje informacijama. Sve to je lepo, i prelepo kad bi bilo tako. Hoću reći: sve to je prejednostavno, da bi domašivalo do zadovoljavajućih odgovora. Neposredni uzrok deficijentnosti ovakvog pristupa bio bi u tome što se pretpostavlja kako uvek postoje ljudi, individuumi, subjekti koji delaju i shodno tome stupaju u komunikaciju; suprotstavljajući se tome nemački sociolog Niklas Luman ističe stav da „samo komunikacija može da ostvari komunikaciju i da se samo u takvoj komunikacionoj mreži stvara to što mi smatramo „delovanjem““²⁰.

²⁰ Н. Луман, Что такое коммуникация?// www.soc.pu.ru/publications/pts/luman_3.shtml

Sama *komunikacija*, kako primećuje Niklas Luman²¹, ostvaruje se pomoću tri različita izbora: izbora informacije, izbora saopštenja te informacije i izbora razumevanja ili nerazumevana tog saopšteja ili informacije; komunikacija, po rečima znamenitog nemačkog sociologa ima tri elementa: informaciju, saopštenje i razumevanje. Nikakve informacije nema van komunikacije, nema nikakvih saopštenja van komunikacije, nema nikakvog razumevanja van komunikacije i to nije smisao neke uzročnosti, saglasno s kojom informacija treba da bude uzrok saopštenja, a saopštenje, kaže Luman, uzrok razumevanja u smislu cirkularnog međusobnog uslovljavanja.

I odista: iz savremene umetnosti nam ne dolaze nikakve informacije. Pitanje je u kojoj meri se možemo usaglasiti i oko toga koji su subjekti komunikacije elementi čijom se aktivnošću ona odvija. U našem slučaju, ti elementi mogli bi biti (a) umetnička dela i (b) subjekti umetničkog procesa (umetnici), ali, u slučaju da pod umetnošću imamo u vidu i samu umetničku praksu a ne tek njen puki proizvod.

U tom slučaju komunikacija bi se mogla biti uspostavljena među (a) samim delima, među (b) umetnicima i među (c) umetnicima i umetničkim delima i povratno – sa samom sobom. U tom slučaju saglasno stavovima Lumana, sistem komunikacije jeste potpuno zatvoren sistem koji sam proizvodi komponente iz kojih se sastoji. U tom smislu sistem

²¹ *Op. cit.*

komunikacije je autopoietički sistem tako što sve što u sistemu ima svojstvo jedinstva, proizvodi se i biva proizvedeno od strane samog sistema.

Ako ovako posmatramo stvari, privremeno isključujući konikacijski plural, koji je predložen u našem naslovu, ako smo spremni da do kraja ne osporavamo pravo na unutrašnju igru elementima komunikacije, s jedne strane, i da s druge, ovu vidimo kao samoproduženje, pri kojem komunikacija sledi iz nje same, pretpostavljajući prethodna susretanja njenih osnovnih elemenata, neophodno je odgovoriti na nekoliko preliminarnih pitanja koja se tiču same umetnosti.

2.

Odavno je prihvaćeno da je pojam umetnosti otvoren pojam, a otvoren je samo zato da bi mogao u sebe da prima sve nova i nova dela koja dolaze iz budućnosti. Takvo se shvatanje raširilo posebno sredinom XX stoleća kako bi ranijoj umetnosti mogla da se pridruže i ona dela koja su dugo smatrana anti-umetnošću. Nije se odmah uočilo da je takva strategija varljiva. Dela koja su se počela uvoditi u svet umetnosti i proglašavati umetničkim, patila su od jednog bitnog nedostatka koji nisu mogli prevladati. Nedostatak duha. Sa završetkom epohe tradicionalne umetnosti završila se epoha egzistencije duha u umetnosti. Duh se povukao iz sveta. Svet je postao pustinja, idealni prostor postmoderne. Današnja umetnost je sterilna jer nju više ne prožima duh. Ona je dvodimenzionalna. Materija oblikovana ljuskim

greškama, ili raskomadana na performansima da bi bila skrpljena u bezdarne instalacije.

Tako samoprogllašena umetnost nije mogla da ne izazove nekoliko preliminarnih pitanja.

Prvo pitanje: o kakvim je umetničkim delima danas reč? Da li govorimo o tradicionalnim, ili o savremenim umetničkim delima? Ako je reč o savremenim umetničkim delima, onda se mora prethodno odgovoriti na pitanje da li su ta dela još uvek umetnička dela? *Drugo pitanje:* o kakvim je umetnicima uopšte reč? Da li govorimo u umetnicima kako ih vidi tradicionalna umetnost, ili je reč o savremenim umetnicima? Ako je reč o ovim drugima, treba videti u kojoj meri oni još sebe vide kao umetnike u tradicionalnom smislu reči, a u kojoj vide sebe kao pripadnike jedne potpuno nove paradigme koja je u velikoj meri sa one strane umetnosti i tradicionalnih umetničkih određenja.

Većina dela savremene umetnosti u potpunosti je suprotnosti sa onima koja su im prethodila i činila umetničku tradiciju. Ta dela su u toj meri ne-dela u odnosa na umetnička dela u tradicionalnom smislu, da tvore jedan potpuno novi svet koji nije više ni u kakvom neposrednom odnosu spram tradicije. Već na tom nivou ne može biti nikakve komunikacije između „novih“ i „starih“ dela.

Ako je reč o novoj muzici, koju neki poput ruskog muzikologa J. Holopova, vide kao drugu paradigmu, onda problema ima na pretek. Tu ne da nije više reč o umetničkim delima u smislu *opus*a, budući da se govori o *projektima*, već tu nije više reč ni o muzici. Osnovni

nesporazum je u tome što sva ta „dela“ a zapravo „projekti“, nisu muzika već posledica eksperimentisanja sa zvukom, i do najveće zabune je došlo stoga što odmah na početku nije za sve to pronađen dobar i adekvatan termin, već se, po inerciji, nastavio koristiti izraz „muzika“, koji sa svim tim nema nikakve veze²².

Ako je reč o likovnim umetnostima, situacija je skoro identična; studenti, nakon završene umetničke akademije, gde bi trebalo da su stekli neko stručno obrazovanje, nastavljaju danas da se bave nečim što nema nikakvih dodirnih tačaka sa umetnoošću. Reč je o raskidu s tradicijom i to tako radikalnim, da i tu ni o kakvoj komunikaciji s velikim delima prošlosti ne može biti reči. To je vidno čak i u slučaju kad mladi umetnici nastoje da se ironično odnose spram svojih prethodnika, da budu „postmoderni“, kako oni vole sebe da nazivaju: upravo u takvim trenucima dolazi do izraza njihova ne-duhovnost. Oni su lišeni duha koji je krasio i napajao umetnike klasične epohe. Ali, to što oni nemaju duha, nije posledica samo njihovog pogrešnog opredelenja, jer su se svojim delom, u životu, našli na pogrešnom mestu, već i stoga što se sam duh povukao iz sveta i negde, neznano gde, u sebi samom, mrmlja o svojoj nepotrebnosti.

Tako dospevamo u situaciju da razlaganjem potpuno neproblematičnog naslova otvaramo mnoštvo

²² O tome, posebno videti: Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2007; Uzelac, M.: *Horor musicae vacui* (Requiem za muziku i muzičare XX veka), Veris, Novi Sad 2006.

pitanja koja su predmet sporenja estetičara u poslednjih pola stoleća i na koja nema mnogo nedvosmislenih odgovora. Ovo nije stoga što je poslednjih nekoliko decenija prošlo pod devizom postmoderne. Postmoderna je prošlost, i nije stvar u tome, koliko je ona degradirala ideju umetničkog dela i umetnosti, koliko je relativizovala vekovima izgrađivanje i branjene umetničke vrednosti.

3.

Osnovno pitanje od kojeg smo pošli, moglo bi se formulisati i na sledeći način: u kom se stanju umetnost, umetnička praksa, umetnička dela i sami umetnici nalaze danas? U kojoj meri umetnička dela deluju na publiku? U kojoj meri ona podstiču i dalje druge umetnike? U kojoj meri umetnici žive život umetnika? U kojoj meri su umetnici uopšte spremni za bilo kakvu vrstu komunikacije? U kojoj meri umetnici uopšte žele da komuniciraju sa drugima, sa publikom, sa delima drugih umetnika?

Ono što se danas zbiva u sferi koju bi tradicionalisti nazvali svetom umetnosti, bez obzira na složenost odnosa koji se u njoj uspostavljaju i svakog časa iznova reformulišu, nema društveni značaj kao u ranijim epohama ili u vreme do pre pola stoleća. Usled dubokih promena koje su zahvatile osnove svakodnevnog života, i formirale novi sistem vrednosti u kojem umetnička praksa zauzima marginalno mesto, umetnička dela su od svih vrednosnih slojeva zadržala prevashodno ekonomski, i to prvenstveno tradicionalna, kojima je broj sve ograničeniji, potreba

za novim, vrednosno neodređenim delima, drastično je opala. Umetnici su ostali prepušteni sebi, a komunikacija među njima u najvećoj meri je postala izlišna jer je lišena bilo kakve utilitarne svrhe.

Umetnička dela više nemaju uticaj na publiku. Savremena publika je nesposobna da se iz ravnopravnog pragmatičnog uzdigne u oblast duhovnog. Na taj način, većina naših savremenika još uvek može da razume razliku između materijalnog i formalnog sloja, ali ne i da se uzdigne do duhovnog²³. U takvoj situaciji, karakterističnoj za XX stoleće, ljudi su ostali prepušteni modernoj umetnosti koju karakteriše odsustvo duhovnog sloja. Suštinski, ako se korišćena terminologija ostavi na stranu, estetička pozicija Nikolaja Hartmana upravo promoviše dvoslojnu strukturu dela i tako priprema prostor postmodernoj umetnosti, i dajući alibi dotad razvijanoj modernoj umetnosti. Odbranu duhovne dimenzije imamo u estetičkoj poziciji Ivana Iljina²⁴. Međutim, u našem društvu determinisanom totalnom vlašću digitalnih tehnologija, duhovni sloj je otsečen svesno i potom odbačen za račun neinventivnosti a u ime apologije prosečnosti i varvarske neobrazovanosti kakva dominira internetom koji oblikuju osobe mentalno ograničenih mogućnosti koje kroz forume, blogove i

²³ O tome opširnije u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Disipativna estetika*. Prvi uvod u postklasičnu estetiku, Novi Sad, Veris, 2006.

²⁴ Tome je posvećen veći deo mog izlaganja u pomenutoj *Disipativnoj estetici*.

raznorazne duskusije pod stupidnim pseudonimima, leče svoju zaostalost i osnovnu neobrazovanost.

Budući da tradicionalna dela više nemaju značaj i delotvornost, preostaju moderna dela, dela naših savremenika, koja su značajna samo svojim autorima i to prvensteno u terapeutske svrhe. Beznačajnost i sterilnost savremenih umetničkih dela prikriva se medijskom promocijom svega što bi svoje pravo mesto moglo imati samo u zaboravu. Arogantnost je sve agresivnije izražena u slučajevima vapijuće nedarovitosti. Ta nedarovitost prikriva se raznim polurazumljivim pojmovima kao što su: konkretna muzika, elektronska muzika, minimalizam ili polistilistika. Opšte je prihvaćeno da se u prvi plan stavlja postupak, a zanemaruje ono osnovno – u ovom slučaju *muzika*.

Ako su nekad teoretičari umetnosti (Markuze, Adorno) smatrali da će u budućem vremenu ljudi živeti na umetnički način, sada je očigledno da takavim životom ne žive ni umetnici a kamo li umetnička publika. Danas ni oni koji se još usuđuju da tvore umetnička dela ne vide smisao života u umetnosti, i posvećenost umetnosti, ako o njoj i govore, samo je izgovor za bekstvo iz realnosti u neurozu, ili utapanje u merkantilnu svakodnevicu.

Iz toga jasno sledi i odgovor na naše vodeće pitanje. Među umetnicima nema komunikacije, jer za njom ne postoji nikakva stvarna potreba, budući da zalaganje savremenih umetnika za stvar umetnosti lišena je svake iskrenosti. A tamo gde ne prebiva istina, nema potrebe ni za komunikacijom koja bi se

mogla svoditi na samoosvešćivanje sopstvene pozicije ogrezloj u laži. Tako nešto ne želi nijedan umetnik; svakome je samobmanjivanje draže od spremnosti da se preuzme makar delić odgovornosti. A neprihvatanje odgovornosti pred umetnošću i pred samim sobom, prihvatanje stava da je sve moguće i da je sve jednako vredno sve to jeste bit tzv. postmoderne umetnosti.

Umetničke publike (izuzev malog broja blaziranog sveta kome se poznavanje umetnosti još uvek čini sredstvom za uspinjanje na društvenoj lestvici, o čemu je davno pisao francuski estetičar Mikel Difren) – danas nema. I ne može je biti. Stara umetnost je izgubila svoju auru i sjaj kojim je plenila svoje savremenike; nova „umetnost“ tu auru nikad nije ni imala, budući da odričući se ključne umetničke dimenzije, nije bila u mogućnosti da je izgradi.

Današnju umetničku publiku čine novokomponovani viši društveni slojevi bez ukusa i umetničkog obrazovanja a sa samo jednim preimućstvom: mogućnošću da plate skupe koncertne ili pozorišne ulaznice koje i nisu ulaznice u usvet umetnosti već ulaznice u foajee i kafee pozorišnih i koncertnih zgrada. Komunikacija ostvarena unutar takve publike, nema dodirnih tačaka sa onom vrstom komunikacije koja se uspostavlja unutar sveta umetnosti.

4. Ontološki „paradoks“

U razmatranju ovakve problematike dešava se, kao po nekom strogom a nepisanom pravilu da

raspravljanje o umetnosti „isklizne“ iz filozofske, načelne ravni u nižu, sociološku ravan.

Zašto je to tako? Rasprava koja počinje s visokom ambicijom, da dokuči smisao i prirodu umetničkog dela, u mnogo slučajeva završava se promišljanjem odnosa umetničkog dela i publike, o njegovom konkretnom mestu u određenom društvu. To ni u kom slučaju ne znači da delovanje umetničkog dela na određene društvene slojeve i njegova komunikacija kao i komunikabilnost nije tek neko pitanje od sporednog značaja, no daleko važnije i primarnije, uvek ostaje pitanje o tome *čime* određeno umetničko delo deluje na tu publiku – pitanje njegove prirode.

Moglo bi se pitanje i drugačije formulisati: zašto i na koji način se ontološka problematika pretvara u sociološku? Zašto se ljudi zadovoljavaju sociološkim analizama, zašto su spremni da sebe zavaravaju kako se na taj način ne iscrpljuje ne samo njihova obaveza već i njihova odgovornost ne pred drugima i autorom, već pred samim delom u njegovom iskonskom, transcendentalnom smislu.

Razlog tome možda treba tražiti u prirodi same filozofije danas. Ako je sredinom druge polovine XX stoleća filozofija imala svoje zvezdane trenutke (delovanje predstavnika Frankfurtske škole, letnji skupovi filozofa najrazličitijih orijentacija na ostrvu Korčula (Jugoslavija), nastupi filozofa egzistenijalista, pre svega Ž-P. Sartra, intenzivna delatnost predstavnika analitičke filozofije), sada je došlo do oseke u filozofskim istraživanjima, koja ne preti samo zamor protagonista već i zamor materijala.

Filozofija je po mišljenju mnogih postala izlišna. Mnogima se čini da današnju društvenu situaciju determinisanu novim digitalnim tehnologijama i inflatornom revolucijom masovnih komunikacija, teorijski mogu u potpunosti da objasne sociolozi i psiholozi. Nažalost i jedni i drugi žive još uvek u XIX stoleću i operišu davno zastarelim kategorijalnim aparatom koji je u novim uslovima ne samo neupotrebljiv, već i potpuno neprimenjiv kada je reč o potpuno novim pojavama koje čine tehničku svakodnevicu početka XXI stoleća.

Ako filozofije možda danas i nema u nekom joj primerenom obliku, postoji i dalje mišljenje, postoji potreba da se misli „sama stvar“ koja je ne-mišljenjem sve vreme ugrožena.

5. Pitanje

Konačno, da li je umetnost još i danas izvor izazova? Da li umetnost i danas u vreme svoje najdublje krize, koja se odražava u njenoj apsolutnoj nepotrebnosti, ma na koji način može biti tema dana, podsticaj za razgovor, ili za nagon da se stvori nešto novo, do te mere novo da možda i nije delo, ali da u sebi ima potencijal dela i da u nekom vremenu budućem može istupiti kao reprezentativno delo?

Ovo pitanje treba u svoj svojoj vapijućoj i očajnoj transparentnosti ostaviti otvorenim.

7. *Poslednji tango umetnosti*

Tema nekada kultnog filma sa sjajnim Marlonom Brandom *Poslednji tango u Parizu* bila je ljubav; i dok protagonisti u filmu ne progovore, ljubav traje, a kad počnu da racionalizuju situaciju u kojoj se nalaze – ljubav prestaje. Deceniju nakon pojave tog filma (1977) francuski filozof Žan Bodrijar napisao je izuzetni tekst pod naslovom *Poslednji tango vrednosti* u kojem je, na samo nekoliko stranica, izuzetno opisao slom evropskog sistema obrazovanja, nakon čuvenog bunta evropske omladine, slom koji su američki stratezi, po svedočenju Noama Čomskog, zamislili odmah po završetku drugog svetskog rata. I u jednom i u drugom slučaju u ritmu tangoa odvija se kraj: u prvom slučaju ljubavi, u drugom slučaju epohe.

Pedsetak godina nakon pomenutog filma i četrdeset godina nakon ugušenja bunta izmanipulisanih studenata, koji su u duh Evrope uveli relativizam i omogućili pojavu postmoderne, s dobrim mislima i kancerogenim posledicama, ovde je na delu novo podsećanje na čuvenu igru koja ne nekad zaludela svet da bi je danas malo ko znao. Umetnost je odigrala svoju poslednju igru.

Zavesa je spuštena. Igrači se polako razilaze, nešto međusobno još komentarišu, neki se tiho prepiru, neki plaču, a neki samo ćute. Ovima poslednjima namenjujem ovo poglavlje (oni drugi pročitace ga kasnije, trenutno nisu dovoljno skoncentrisani). Tek zanemeli ljudi shvataju situaciju u kojoj su se našli. Alber Kami sjajno opisuje to stanje na primeru Sen

Žista kome nakon presude, pa sve dok se ne popne na gubilište, do poslednjeg trenutka života, ostaje samo da čuti, jer, smrtna presuda je krajnja konsekvencija onog za šta se i sam borio.

Samo u tišini može se položiti račun za ono u čemu je neko u svojstvu umetnika učestvovao; takve su bile poslednje godine života Sergeja Rahmanjinova, takvi su poslednji dani Dalija, takav je ostatak života Artura Remboa dok po Africi prodaje oružje. Poslednjim umetnicima bilo je dato da ne samo vide nego i osećaju kraj umetnosti kojoj su pripadali i koju su svojim delom završavali.

Tragedija je završena. Preostalo je da se uklone kulise i pozornica prepusti drugim, sve nestrpljivijim igračima novih mas-medija. Ostalo je još toliko vremena da se, dok oni isprazne špriceve i zauzmu svoja mesta pod reflektorima, negde u prikrajku razmotre dva moguća scenarija do kraja neodigrane satirske igre.

**

Sve do sada izloženo, vodi zaključku više puta već nagoveštenom i na različite načine formulisanom: umetnost je došla do svoga kraja. Ljudi je ne bi videli kao nepotrebnu da ona nepotrebnost ne nosi u samoj sebi. Nije stvar u tome da se nešto pogrešno vidi, odnosno da postoji neka negativna predisponiranost spram umetnosti i umetnika. Jeste, ona je nekomunikativna, no zašto je nekomunikativna? Šta se to nalazi ugrađeno u nju što joj ne dozvoljava da stupi u odnos sa okružujućim svetom?

U poslednjih desetak godina dogodilo se nešto bitno, odlučujuće, nešto čega nismo do kraja svesni, no nešto što je iz osnova promenilo ne samo stanje u umetnosti i odnos spram nje, no njen smisao i njenu mogućnost.

Niz posebnih umetnosti dospeo je do svoga kraja; na izvestan način ona se vratila početku kad nije bio poznat pojam originalnosti. U tom smislu ni ovo što ja pišem ne može biti originalno, budući da je mišljenje na tragu kraja, a u času kad je put umetnosti završen.

Kada je reč o njenoj teoriji, estetici, smatram da postoje dva moguća zaključka: *jedan* bi bio u tome da estetika započne jedan izvorniji put vrativši se svome početku i evoluiru u *haptiku*, a *drugi* da se konstituiše kao *inflaciona estetika*. U prvom slučaju, estetika nastavlja da se i dalje razvija, paralelno sa umetnošću koja se počinje obraćati novim čulnim organima, svodeći se na modu, kozmetiku²⁵ i eventualno kulinarstvo, a u drugom slučaju, konstatuje se definitivni kraj umetnosti i estetici preostaje da

²⁵Dugo su estetičari navodili argument da parfemi mogu čulno nadražiti, kao i umetnička dela, ali da ne mogu biti umetnička dela jer nemaju duhovnu dimenziju. Ovaj doskora validni stav sada je iz osnova poljuljan posebno ukazivanjem na to da ni većina dela moderne umetnosti nema duhovnu dimenziju. Tako, parfemi se mogu ubrojati u nova umetnička dela i stoje pored drugih modnih kreacija. Novi umetnici su Pjer Karden (član Francuske akademije) i Iv Sen Loran, Valentin Judaško i Miuča Prada (unuka Maria Prada), Đordo Armani i Gučio Guči, Kenzo Tokado i Antonio Moras, sestre Fendi i Karlo Lagerfeld, a među njima možda je najveća umetnica Sofija Grojsman (amerikanka poreklom iz Belorusije)...

naknadno samo promisli razloge njenog kraha i efemernost umetnosti kao istorijskog fenomena.

U oba slučaja slika tradicionalne umetnosti ostaje nepromenjena. Hegelova dijagnoza da je ona „po svom bitnom određenju prošlost“ ostaje važeća, ali se prostire na mnogo kraći segment „trajanja“ umetnosti, na period estetskog, koji se poklapa pojavom novog veka i traje do XX stoleća (koje delom u sebe uključuju neke od umetnosti, no maksimalno do 1999. godine).

a. Haptika - budućnost estetike

Ima onih koji tvrde da sve se menja i ima onih koji veruju da je sve isto. Ovde će upravo o tome biti reči²⁶. Pođemo li od bitnih uvida u stanje u kojem se zatekla estetika krajem XX stoleća, moći ćemo i jednima i drugima dati za pravo: prihvaćemo da se sve promenilo, ali ćemo kao Žan Pol, pre dva stoleća, moći i dalje da tvrdimo da ljudi ni o čemu drugome ne govore nego samo o estetici. Na osnovu ovog drugog tvrdićemo da se nije promenilo ništa, da razloga za uzbunu nema, da sve se odvija predvidljivim tokovima i da estetičari, kao i ostali trudbenici dobro obavljaju svoj posao u Kandidovom vrtu negde u Eldoradu.

Ovo poslednje ne sluti na dobro; estetika je postala najjednom previše popularna. Budući da je

²⁶ Ovaj tekst je u donekle izmenjenom obliku po prvi put štampan u Zborniku Matice srpske za društvene nauke, 2003, br. 114-115, str. 37-52. <http://scindeks-clanci.nb.rs/data/pdf/0352-5732/2003/0352-57320315037U.pdf>

estetika daleko od toga da bude središte ljudskih interesa, biće da opet sa njom nešto nije u redu pa je ljudi ne razumeju najbolje i njena popularnost samo je izraz jednog novog nesporazuma. Pod estetikom se, kao i nekad, mogu misliti različite stvari. Ako je za Hegela ona bila filozofija umetnosti, ontologija umetničkog dela, Fridrih Niče, i sam mislilac radikalnog estetizovanja, estetiku je shvatao znatno šire, zalažući se za sveobuhvatnu estetizaciju života i celog sveta pri čemu je stvorena umetnost mogla biti samo poseban slučaj estetizacije; u svakom slučaju, još i početkom XX stoleća, kao što je već u više navrata ukazano, estetika je podrazumevala filozofsko mišljenje koje se suočava sa problemima lepog i umetničkog. Danas, kada su se njome počeli baviti i oni koji za tako nešto nemaju ni elementarne preduslove, pod estetikom se počelo misliti svašta, pa i svako neobavezno brbljanje o umetnosti, posebno o najnovijoj, koja je delom i sama kriva za tako nešto jer je u velikoj meri svojom prividnom lakoćom isprovocirala pomenuto brbljanje, umesto da se ozbiljnije pozabavila svojim nestajućim temeljima.

Sve teže je govoriti o umetničkim delima jer se sve više oseća nemogućnost da se ono bitno u umetnosti izrazi govorom; to osećaju kako filozofi tako i umetnici i nije slučajno što je jedan od vodećih ruskih kompozitora Edison Denisov, govoreći o muzikolozima i njihovom nastojanju da teoretišu o muzici, jednom prilikom zapisao: „muzikolozi su stvorili ogromnu količinu gluposti oko muzike. Jedna od najružnijih je sud o 'filozofičnosti' muzike kod nekih kompozitora.

Filozofija može postojati samo kada se radi o govoru, a zvuk nema u sebi nikakve filozofije. Filozofija ne može prodreti ni u kakve dubine bića (i ne može to učiniti), ona samo stvara određene sheme u koje se život nikad ne može uklopiti. Umetnici dublje no svi drugi prodiru u tajne bića, mada je samo nekima od njih dato da se približe Bogu²⁷.

Bez obzira na naglašenu bergsonovsku intonaciju, ovde je jasno prisutno jedno razgraničenje umetnosti i filozofije i više no jasna konstatacija o ograničenosti filozofskog pristupa umetnosti. Isto tako, činjenica je da filozofija mora ostati u blizini umetnosti, ako nastoji da se približi toj tajni bića koje se često ističe a retko adekvatno tematizuje, jer ova se, sve vreme, otkriva samo u umetnosti. Filozofija se može baviti drugim stvarima, pa čak i samom sobom, može se samozavaravati na razne načine veoma uspešno stvarajući privid učenosti, ali tek u blizini umetnosti ona može sačuvati svoj iskonski smisao.

U međuvremenu, dok se odvija mena vrednosti pod presijom ostataka postmodernog mišljenja, ljudi se privikavaju tome da se o umetnosti neodgovorno može govoriti svašta jer njeno nepoznavanje i pogrešno razumevanje nema one negativne posledice kakvo ima loše poznavanje medicine; čini se da umetnost sve može da izdrži, da su svi pozvani da govore o umetnosti.

Sve to ima za neposrednu posledicu, sve naglašenije pitanje opravdanosti opstanka i estetike i

²⁷ Неизвестный Денисов : Из Записных книжек (1980/81-1986, 1995). - М.: Композитор, 1997. - стр. 65.

umetnosti. Insistiranje na nekritičnom opravdanju egzistencije umetničkog dela sve više se čini anahroničnim; kako govoriti o stvarnosti sveta, o njegovom problematičnom modalitetu, kada svet više ne doživljavamo budući da ni mi sami istinski ne živimo pošto naš „svet“ čine samo filmske, video ili televizijske slike. Prekinuta je naša veza sa svetom, ugrožena je celokupna sfera čulnosti i mogućnost recepcije; to je razlog što se moramo vratiti onim autorima koji su s pravom kao osnovni problem videli problem tela i telesnosti, onima koji su u osnovnoj relaciji tela i okoline, u sferi čulnog, nastojali da misle tu sferu primarno estetskog.

Nimalo slučajno da još uvek *simulacija* ostaje pomodna ali i ključna reč, nekakva čarobna formula koja rešava sve probleme koji su se nagomilali pred nama zahvaljujući našoj nesposobnosti ili nespremnosti da stvari vidimo onakvima kakve odista jesu. Ranije je pojam fikcije omogućavao i pojam umetnosti kao oblast onog „kao da“, obezbeđivao je egzistenciju toj oblasti privida, odnosno sferi *druge stvarnosti*; simulacija pak, omogućuje jedino i isključivo manipulisanje unutar sfere datosti. Na taj način izgubilo se svo ono čudesno i čarobno koje je ljude plenilo u ranijim epohama, nestalo je sve ono što se - ne mogavši biti racionalno mišljeno i zamišljeno - sanjalo u umetničkim snovima. Misao romantičarskog pesnika Novalisa da se posredstvom reči, na papiru, može graditi istinski svet - sada se obistinjuje: ovaj naš novi svet proizvodi se na kompjuterskom ekranu. Stvara se nešto posve novo - nadstvarno, ne više puki odraz stvari. Umetničko je

umetničko u onom smislu u kojem je posledica veštine, ukoliko je veštačko a istovremeno, budući da je tu reč o nekom novom proizvođenju radi se zapravo o novom računu; sve to što je novo-proizvedeno (umetnost) jeste čist rezultat računanja, hiperrealnost. Tako se ostvaruju Lajbnicovi snovi, ali, možda i najstrašnije móre, jer ovde je tvorac sada isključivo sam kompjuterista. Tako kompjuterska simulacija postaje fabrika prirode. Stvarnost je posledica algoritamske konstrukcije.

Stvarnost se stvara računanjem, simulacijom, i u takvoj situaciji umetnost pruža poslednji otpor. Zato je estetika poslednje прибежиште našeg mišljenja, mišljenja koje je možda već kapituliralo pred jednom realnošću koja (kako u prirodi, tako i u društvu) nema uporište, nema cilj, nema perspektivu, nema alternativu. Postoji rezignacija i ona je, kako vreme protiče, sve izraženija; sve izraženija je i otupelost naših čula, ali sve to nije ništa novo, budući da je konstatovano kao simptom novog doba na početku moderne, još sredinom XIX stoleća u radovima Hegelovog učenika Karla Rozenkranca.

Naša stvarnost konstituiše se u aktu opažanja. Odatle moramo poći.

Davno je već zapaženo da umetnički metodi prisutni u savremenoj umetničkoj praksi ne potiču iz prirode, nego najčešće iz drugih umetničkih metoda i kao što se jedan umetnički stil rađa iz sukoba sa drugim stilom (Malro), isto tako, najčešće, estetičke teorije nastaju na tlu drugih teorija. Nije stoga nimalo slučajno da Šilerova estetika više duguje Kantu no

Geteu, da Ničeova estetika više duguje Šopenhauerovoj misli no Vagnerovoj muzici, a da Hanslikova teorija više duguje Herbartovom formalizmu no muzici Bramsa. Tu se, više no očigledno, umetnost našla u drugom planu.

Istorija umetničkih i estetičkih teorija pokazuje da u većini slučajeva iskustvo i misao idu uporedo, ali i da ima slučajeva da iskustvo decenijama prethodi estetičkim teorijama; primer za to je Aristotelovo učenje o pesničkom umeću nastalo kao posledica njegovog suprotstavljanja Platonu, ali i nakon što su velika dramska dela već bila napisana; isto se može reći i za teorije likovnog formalizma koje imaju poreklo manje u savremenom postimpresionističkom slikarstvu a mnogo više u herbartovskom tumačenju dela Mazača i Pjera dela Frančeska.

Sve to više no jasno pokazuje da umetničke teorije ne crpe svoju snagu samo iz iskustva formiranog u susretu s umetničkim delima, nego često polaze i od onoga što se već nalazi u ranijim teorijama; to objašnjava i činjenicu da teoretičar umetnosti nema od početka ukus kojim procenjuje dela nego da taj ukus traži, da istražuje problematiku koja tek vodi stvaranju ukusa; isto tako, premda umetničke teorije dolaze posle određenih umetničkih postupaka, one ih često i prevazilaze; zato se u dosta slučajeva (a što nije obavezno) moglo dogoditi da estetička teorija bude korak-dva iza umetničke prakse, iza rezultata umetnosti, ali da ona pritom ni na koji način nije bila neko određeno uputstvo za rad, nego ponajpre misao o

umetnosti, ili misao o mišljenju umetnosti, refleksija o samoj sebi i svome smislu.

S druge strane, imali smo slučajeve da je estetika bila napisana bez ikakvog odnosa estetičara prema umetnosti, budući da se pisalo prvenstveno za ne-umetnike, za mislioce, za one kojima se ponašanje i delanje stvaraoca i uživaoca u umetničkim delima pokazuju kao problem, kako je to tvrdio N. Hartman. Kao filozofija umetnosti i kao filozofija lepog, estetika, već po tumačenju Kanta, ne dotiče stvarni život umetnosti i promene ukusa, budući da s obzirom na njen kategorijalni aparat i teorijske ciljeve nema nikakvu direktivnu snagu u odnosu na predmet svog bavljenja. Potvrdu ovom shvatanju možemo naći i u činjenici da je čitava Kantova estetička teorija izvedena iz samog pojma umetnosti, odnosno iz teorijskog tumačenja lepog i uzvišenog, a da pritom ne polazi ni od stanja umetničke prakse niti od uvida u reprezentativna umetnička dela. Sve to više je no dovoljan razlog da estetika, kako je to tvrdio Hartman, ima sudbinu da kao nauka donosi razočaranje.

Istovremeno, činjenica je da neuspeh estetike kao filozofske nauke ne mora da pogada estetiku kao egzaktnu nauku (kako su je videli u XIX stoleću, kada se ona više približavala prirodnoj no humanističkoj nauci) i u tom slučaju estetika se nalazi u situaciji da je prinuđenada se suoči sa krizom temelja modernih nauka uopšte, a ta kriza se izražava kao otuđenje u vidu objektivizma, formalizma, „rđave apstrakcije“.

Do izrazite krize estetike došlo je u času kada je odnos estetike prema umetnosti postao kritičan, i to, s

jedne strane, kao posledica razvoja umetnosti krajem XIX i početkom XX stoleća, i, sa druge strane, kao posledica razvoja moderne nauke i položaja estetike kao filozofske, odnosno kao posebne nauke u tom razvoju. Sada, sa malo veće distance, uzrok krize estetike mogao bi se tražiti i u nekom poremećaju temelja na kojem počivaju i estetika i umetnost, a što se ispoljava u aktuelnoj krizi humaniteta, ili pojma odgovornosti - što je došlo do svog izraza u vreme postmodernizma.

Kada se sve ovo sabere, moglo bi se reći kako su savremeni estetičari saglasni u tome da se kriza estetike može razmatrati (a) sa gledišta razvoja i krize modernih umetnosti krajem XIX i početkom XX stoleća, i to u onoj meri u kojoj umetnost predstavlja legitimni predmet proučavanja estetike a pod pretpostavkom da je zadatak estetike da se suoči sa aktuelnim stanjem umetnosti; zatim, (b) sa gledišta razvoja modernih nauka i krize (evropskih) nauka, ukoliko ona kao kriza temelja pogađa i estetiku i razjašnjava metodološki problem ove nauke, i, konačno, (c) sa najobuhvatnijeg gledišta svetsko-istorijskog preokreta koji je doveo do dalekosežnih promena položaja nauke, umetnosti, filozofije i celokupne kulture u promenjenom svetu. Takvu je ocenu stanju stvari u savremenoj estetici davao srpski estetičar, autor velike do danas još uvek ne publikovane studije o Fidleru, Milan Damnjanović.

Ovde naznačena situacija se bitno menja, posebno sa sve učestalijim konstatacijama o kraju

nauke²⁸. Ima dosta razloga da se tvrdi kako će fundamentalne nauke budućnosti uskoro biti moguće samo kao estetske nauke i estetika, a što mnogima mora izgledati krajnje paradoksalno i nesmisleno. Sve teorije, u nemogućnosti da budu eksperimentalno dokazane, ostaće zauvek i definitivno samo teorije, potkrepljivane samo subjektivnim kriterijumima kao što su elegatnost i lepota. Fizika čestica, kako je ukazivao u svojoj knjizi *The End of Physics* David Lindli (D. Lindley) - postaće grana estetike. Bitni kriterijum svake fundamentalne naučne teorije, bilo da se radi o teoriji superstruna Edvarda Vitena (E. Witten), ili inflaciona teorija vasiona Alana Guta i Andreja Lindea (A. Guth; A. Linde), ostaće samo nedosanjani *san o konačnoj teoriji*, kako glasi naslov knjige Stivena Vajnberga²⁹.

Razložna sumnja Hansa Betea (H. Bethe) u mogućnost da dođe do još jedne revolucije kakvu je izazvala pojava kvantne mehanike saglasna je sa mišljenjem Dejvida Boma (D. Bohm) da „fundamentalni pojmovi kao što su red i struktura, uslovljavaju naše podsvesno mišljenje pa stoga nove teorije zavise od novih vrsta reda“. Bavljenje naukom imaće za posledicu više širenje doživljaja o svetu no

²⁸ O tome videti opširnije u knjizi: H o r g a n , J.: *The End of Science. Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*, 1996.

²⁹ W e i n b e r g , S.: *Dreams of a Final Theory*, New York, Pantheon, 1992. Danas nakon nešto manje od dvadeset godina stvari stoje drugačije: ima izgleda da se taj san i dosanja, ne bude li naš, biće to realni san generacije što dolazi za nama.

širenje vidika znanja. Možda će se vremenom sve više razvijati kontakt s realnošću i to će verovatno biti ono mesto gde će se zapravo dodirivati nauka i umetnost (a na to ću se posebno osvrnuti u sledećem poglavlju).

Ali, isto tako, čini se da će estetski kriterijumi biti sve više odlučujući u nauci budućnosti (ma kakva ona bila); premda teorija superstruna u velikoj meri zadovoljava estetski princip u nauci kakav je predložio još Vilim Okamski (a što će reći da je najbolje objašnjenje ono koje počiva na najmanjem broju pretpostavki), na koji način bi takva teorija mogla da objasni svet? Prema njoj odbojnost gaje i fizičari i metafizičari budući da superstrunama koje u sebi generišu materiju i energiju, prostor i vreme - u ovom našem svetu ništa ne odgovara.

O čemu je tu reč? Ni o čemu drugome do o delima moderne fizike kao umetničkim delima. Nimalo slučajno, Denis Overbi³⁰ piše o bogu kao kosmičkom rokeru koji daje impuls za stvaranje vasiona udarajući u gitaru sa desetstrukim superstrunama. U tom slučaju, nimalo naivno pitanje moralo bi da glasi: da li bog improvizuje ili svira po notama? Možda se na taj način nauka i umetnost vraćaju svom zajedničkom prazivoru koji su stari Grci određivali pojmom *techne*.

Sve to više no jasno potvrđuje da ako se i može govoriti o *krizi moderne nauke*, jednako kao i o *krizi moderne umetnosti*, to ni u kom slučaju ne povlači za sobom i *krizu estetskog*, tj. krizu sposobnosti estetskog

³⁰ Overbye, D.: *Lonely Hearts of the Cosmos*. New York: Harper Collins, 1992.

doživljaja i krizu sposobnosti da se poseduje estetski stav, jer mogu nestati neke od stvari ali ne i odnos spram njih kao takav.

Postoji duboko ubeđenje da se može govoriti čak i o *kraju estetike* ali ne i o *kraju (ili smrti) estetskog*, da su se nesporazumi su se počeli umnožavati i ubrzano nagomilavati još u vreme nastanka estetike (1750) i njenog određenja kao *nauke o čulnom saznanju*; estetika je navodno, trebalo da se drži čulnog bića umetnosti i estetske stvarnosti, što znači umetničkog dela i estetskog predmeta kao smisaonih tvorevina koje po svojoj specifičkoj materijalnosti i medijalnosti postoje samo za čula; na žalost, to se nije dogodilo. Estetika se od samog početka počela baviti ne samo čulnim osetom nego i osećanjima, doživljajnim životom, sferom subjektivnog uopšte, ili, drugim rečima: njene granice bile su od samog početka veće no što joj je to Baumgarten „propisao“ osamostaljujući je od logike.

Ako imamo u vidu da je sfera subjektivnosti - sfera samoodnosa, tj. sfera refleksije čije je rodno mesto novovekovna filozofija subjektivnosti, a da je ova filozofija subjektivnosti vezana za racionalističku metafiziku, za pojam moderne nauke, za pojam moći i vladavine, jasno je da se estetika sve vreme nalazi u prilično delikatnoj situaciji. Kao jedan istorijski poznat tip mišljenja, ona može doživeti svoj kraj i sasvim je legitimno govoriti o vremenu posle estetike, budući da je moguće isto tako govoriti i o vremenu posle kraja umetnosti koja je samo možda jedna od epizoda u razvoju čovečanstva, ali pritom se ni u kom slučaju ne može govoriti o smrti estetskog, o kraju jednog

fenomenalnog područja našeg kulturnog, tj. društvenog života³¹.

Estetski stav kao subjektivan ne mora biti nužno povezan sa metafizikom subjektivnosti kao filozofskim gledištem novog veka (već i stoga što se estetski stav pojavljuje i pre novog doba, na početku naše tradicije). Kada se sledi Kant može se reći da subjektivni estetski stav nije nužno i subjektivistički stav, jer se on saglašava sa objektivnošću estetskih pojava. Zato pojam *estetskog* nije nužno povezan sa modernim filozofskim otkrićem sfere doživljaja i subjektivnosti, estetske svesti i metafizičkih temelja subjektivnosti. Do estetskog se može dospeti prvenstveno na osnovu estetskog iskustva a ovo iskustvo se otvara našem čulnom percipiranju ili posmatranju estetskog predmeta i to kako prirodnog tako i umetničkog predmeta.

Ovde je neophodno načiniti razliku: dok se pojam *estetičkog* odnosi na samu teoriju, kategorija *estetskog* se odnosi na područje estetskih pojava ili umetničkih predmeta; tako se estetsko razlikuje od kategorije

³¹Ovaj tekst je desetak godina stariji u odnosu na ostale delove ove knjige nastale u leto 2009. godine. U ovom času više nisam siguran u samu poziciju estetskog. Ne znam čemu da se priklonim. S jedne strane, sasvim se legitimno može zastupati stav da i nakon kraja estetike može egzistirati sfera estetskog, ali nema razloga da ne može biti i obrnuto. Sve mi se više čini da je sfera estetskog otvorena s pojavom umetnosti, i da s njenim krajem može biti i zatvorena. Simptomi svemu tome su razni i trenutno je moguće izvesti paralelno više protivrečnih valjanih sudova koji bi jednako mogli važiti.

umetničkog koje upućuje na umetničke pojave i svet umetnosti ali se ne podudara sa estetskim fenomenalnim područjem. Sve to jasno pokazuje da se *estetsko* i *umetničko* ne mogu koristiti kao sinonimi, budući da se obimom ne poklapaju. Modernoj umetnosti je od samog početka bilo svojstveno da nema u prvom planu i estetske ciljeve; estetsko upućuje na određenu vrstu iskustva, što potiče iz percepcije ili čulnog opažaja pa ima posla samo sa prezentnim objektom, tj. sa estetskim ili umetničkim predmetom (sa supstancijom i energijama koje se manifestuju u njemu), sa unutrašnjim (ali ne i spoljnim odnosima) tog predmeta.

Estetsko predstavlja iskustvo nezainteresovane percepcije (koja se ne drži potonjeg praktičnog cilja), iskustvo prirodnog ili umetničkog predmeta te percepcije, kao i njegove vrednosti. Otuda je polje estetskog šire od oblasti umetničkog, kao i od tradicionalno shvaćene dimenzije lepote.

Pojam nezainteresovanosti, o kojem je već ranije bilo reči, odnosi se na sve što čovek vidi; taj pojam dostiže univerzalnost time što važi i za naučni i za moralni sud i zato, kako je to primetio američki teoretičar Džerom Stolnic, procenjivanje distinktivnih umetničkih vrednosti zavisi od kultivisane sposobnosti nezainteresovanog opažanja budući da je u umetnosti, kao i u svim drugim humanističkim disciplinama, neophodan smisao za istoriju, a, kako se velika dela mogu naći samo u prošlosti, nemoguć je radikalni raskid sa tradicijom.

Danas smo izloženi sveopštem medijskom pritisku pokretnih slika sve više lišeni vremena i mogućnosti da boravimo u predelu čistih pojmova. Nameću nam se iskonstruisane predstave, tuđa mišljenja; ljudi sve više robuju tuđim interesima, vojuju u tuđim ratovima, dopuštaju da ih vladajući sistem korumpira pružajući im iluziju izbora i slobode; nemogućnost dijaloga sada je zamenjena nemogućnošću mišljenja: ljudi više ne mogu da misle niti da prate nečiju misao; ni najkraći rezime nije više dovoljno kratak, ni najjednostavnija reč nije dovoljno jednostavna.

U vreme kada se ne misli više mišljenje, kada se ne misli ni *sama stvar*, nego se svukud žuri ne bi li se išta uopšte videlo, čini se: nalazimo se na početku; gledamo svoje dlanove, opružene prste, skupljamo ih, povijamo, zahvatamo vodu pod slavinom, poneku stvar čiju formu još ne razaznajemo. Nesposobni smo da shvatimo: ostala su nam samo najniža čula da opet, po drugi put, pokušamo sve od početka. Možda će ovaj susret biti plodotvorniji, možda će ovaj dijalog biti uspešniji, možda će nam se posrećiti, pa, ćemo našavši sebe, naći i put na kojem će misli i osećanja biti jedno i isto. Konačno, možda će tada uvid u buduće biti duži od jednog dana, možda će varljive disipativne strukture otkriti svoj red. Jedno je sigurno: mora se početi. Od početka.

Sopstveno biće je čoveku dato pre svega u telesnom obliku, kao telesnost. Svojom telesnošću mi se otvaramo svetu i upravo telo ocrta prvu granicu *ja* i *ne-ja*; sve fenomene života otkrivamo telom u njihovom

telesnom obliku i telesnost čovekova prožima sve oblasti ljudskog života: smrtnost i ljubav, rad, vladavinu i igru; za sve njih neophodno je telo; netelesni duhovi ne mogu da vole i rade, ne mogu da umru ali ne mogu ništa ni da grade; sfera umetnosti pripada čoveku, ne i bestelesnim bićima; telo je izvor energije postojanja, podstreka i stimulansa. Ljudsko telo je više no samo tvorevina našeg života - ono ukazuje na naše zemno poreklo, ukazuje na mesto odakle potiču priroda i sloboda; najstariji mitovi, govoreći o „hlebu i vinu“, govore upravo o tome. Ako su stari mitovi danas prošlost, to, kako primećuje E. Fink, još ne znači da nam i problemi koje su oni tumačili nisu i danas ostali, a najstariji i uvek nov problem je: „kako čovek živi, dok živi“³².

Najveći strah je strah od drugoga, od dodira nečega nepoznatog; čovek neprestano nastoji da izbegne nepoznato, da utekne njegovom dodiru; suprotno tome, približavanje drugome izraz je sviđanja. Samo u masi pojedinac se oslobađa straha od dodira i samo u masi strah se može pretvoriti u svoju suprotnost. Ovo se može iskusiti u „sportskoj“ publici, ali i na prvim vežbama iz anatomije ili patologije. Možda je najurođeniji instinkt individuuma bekstvo od sopstvene pojedinačnosti, bekstvo iz tek osvešćenog *ja* u prethodno *mi*: upravo u tom iskonskom osciliranju između *ja* i *mi* nastaje svest o *drugome* i *drugotnosti drugoga*, mogućnost da se razdvoje *čulno* i *čulnost*, da

³² F i n k , E.: *Orphische Wandlung*, in: „Philosophischen Perspektiven“, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1972, S. 84.

se iz sebe razume drugo a drugo kao izraz sopstvenog ja, kao sopstveno delo, razume kao istinska tvorevina čije nastajanje je istovremeno ospoljavanje čovekove unutrašnje moći. Sama umetnost nastaje na tlu čulnoga, ona nastoji da objasni telo i telesnost i nije slučajno što od najstarijih vremena postoji želja da se kritički promisli odnos ka telu, ka čulima, ka čulnom i vidljivom svetu.

Čula nam kazuju, zapravo pokazuju, šta jeste; to što je čulima dokučeno, čega smo čulima postali svesni, svojim konkretnim sadržajima čini naše najbogatije saznanje. Reč je o beskrajnom carstvu različitog i raznolikosti koje je istovremeno i najistinitije iako filozofi to znanje o bistvovanju vide kao siromašno i apstraktno ističući da unutrašnja ontička konkretnost stvari boluje od spoljašnje ontološke apstraktnosti.

No, šta su zapravo stvari da bi kao takve uopšte mogle postojati, još pre, dok ne nastanu u igri ljudskih ruku? One u pokretima prstiju i šake moraju zadobiti svoju istinsku formu; „prazne ljsuke od voća, kaže E. Kaneti, kao što su ljsuke kokosovih oraha, sigurno su postojale jako dugo, no čovek ih je nezainteresovano odbacivao. Tek su prsti, koji su izgradili šupljinu za grabljenje vode, tu ljsuku učinili stvarnom“³³.

Prvi izgrađeni predmeti bili su znakovi naših ruku, ponovljeni delovi našeg tela; stvaranjem prvih predmeta, udvajajući svoje delove čovek je počeo na veštački, umetnički način da misli sebe i odnos sebe ka svetu. Reči su nastale kasnije. Na početku behu stvari i

³³ C a n e t t i , E.: *Masa i moć*. Globus, Zagreb 1984, str. 180.

njihove slike. Prvo mišljenje bilo je mišljenje u slikama - poređenje sebe i stvorenih stvari čijim se građenjem počeo stvarati i ispunjavati svet. Gradeći stvari čovek ih je neprestano „osmišljavao“ menjajući im namenu; te smislove je unosio u sebe, potom ih projektovao u svet i po njima nastojao da gradi stvari; svi odnosi sa stvarima bili su mutni, mutni su oni i danas, ali saznanje koje ih je pratilo imalo je moć usavršavanja i moglo je čoveka izvesti na put ka savršenstvu. Pouku o tome nalazimo eksplicitno izrečenu nakon mnogo vekova, na tragu Lajbnica - kod Baumgartena.

U hrišćanskoj tradiciji nalazimo tri shvatanja tela: (a) gnostičko, po kojem je telo rezultat pada u greh i beskonačni izvor zla; (b) neoplatonističko, po kojem je telo, kao i svaka materija, omotač koji nema suštinsku realnost duha i (c) patrističko, u kojem nalazimo ideju spasenja i obožestvenja tela. Potonji razvoj evropske filozofije, sa naglašenim akcentom na odnos subjekt-objekt, oštro je razdvojio telesno i duhovno načelo, a to je svoj najviši izraz imalo u kartezijanskom dualizmu supstancije i lajbnicovskom psihofizičkom paralelizmu.

Kao izraz reakcije na apsolutni idealizam hegelijanstva, rađa se novo filozofsko interesovanje za telesnost koju niz filozofa (A. Šopenhauer, L. Fojerbah, K. Marks, F. Niče, S. Frojd, E. Huserl, M. Hajdeger, M. Merlo-Ponti) ističe kao činjenicu neposrednog prisustva u svetu, kao neku sinkretičku nerazdvojenost unutrašnjeg i spoljašnjeg u čovekovom biću.

Odnos stare i nove filozofije L. Fojerbah u spisu *Načela filozofije budućnosti* (§ 36; 1843) pokazuje na primeru starog i novog odnosa prema problemu tela:

„Ako je stara filozofija imala za svoju polaznu tačku stav: *ja sam apstraktno, samo misleće biće, telo ne spada u moju suštinu*, nova filozofija, naprotiv, počinje stavom: *ja sam stvarno, čulno biće: štaviše, telo u njegovom totalitetu je moje ja, sama moja suština*“.

Foerbach tu jasno pokazuje da naspram stare filozofije (od Dekarta do Hegela) koja je bivstvovanje konstituisala u mišljenju, nova filozofija polazi od telesnosti. Telo je, po mišljenju Foerbacha, racionalna granica subjektiviteta i samo putem čula jedan objekt može biti dat u istinskom smislu, pa je samo čulno biće istinito, stvarno biće. U već navedenom paragrafu Foerbach, takođe, kaže: „Stara filozofija priznala je istinu čulnosti (...) ali samo *skriveno*, samo *pojmovno*, samo *nesvesno* i *protiv volje*, samo zato što je morala; nova filozofija, naprotiv, priznaje *istinu* čulnosti s *radošću*, *svesno*: ona je *otvorena srca čulna* filozofija“³⁴.

Za naša razmatranja posebno je značajan § 39, u kojem Foerbach pominje i umetnost, pa ga ovde navodimo u celini: „Stara apsolutna filozofija *oterala je čula u oblast pojave, konačnosti*; a ipak je u *protivrečnosti* s tim odredila *apsolutno, božansko* kao *predmet umetnosti*. Ali *predmet umetnosti* je - posredno u govornoj, neposredno u likovnoj umetnosti - *predmet vida, sluha, osećanja*. Dakle, nije *predmet čula samo konačno, pojavno, već je to i istinito, božansko - čulno je organ apsolutnog*. Umetnost 'predstavlja istinu u

³⁴ Foerbach, L.: *Principi filozofije budućnosti*, Kultura, Beograd 1956, str. 48-9.

čulnome' - to znači, pravilno shvaćeno i izraženo:
*umetnost predstavlja istinu čulnoga*³⁵.

Iako u *Tezama o Fojerbahu* (1845) Karl Marks na jedan aforističan način kritikuje shvatanja Fojerbaha, pa tako u 5. tezi o Fojerbahu čitamo: „Fojerbah nezadovoljan *apstraktnim mišljenjem*, apeluje na *čulno-neposredno saznanje*; ali on čulnost ne shvata kao praktičnu ljudsko-čulnu delatnost“³⁶, u ranijim spisima, posebno u *Ekonomsko-filozofskim rukopisima* (1844) Marks je mnogo precizniji, bliži misli Fojerbaha i nadovezuje se na njega, pre svega tezom da smisao jednog predmeta ide za mene donde dokle sežu moja čula, a da „čulnost - i tu se Marks eksplicitno poziva na Fojerbaha - mora biti osnova svake nauke“, da je nauka stvarna „samo ako polazi od čulnosti u dvostrukom obliku: od čulne svesti i od čulne potrebe - dakle, ako nauka polazi od prirode“³⁷. Na drugom mestu Marks piše: „Biti *čulan*, tj. biti stvarni, znači biti predmet čula, čulni predmet, znači dakle imati čulne predmete izvan sebe, imati predmete svoje čulnosti. Biti čulan znači *trpeti*. Stoga je čovek kao predmetno čulno biće *trpno* biće, a, budući, da je biće koje oseća svoje patnje, on je *strastveno* biće. Strast, *passion*, je čovekova suštinska snaga, koja energično teži ka svom predmetu“³⁸.

³⁵ *Op. cit.*, str. 50.

³⁶ Marks, K./Engels, F.: *Dela*, tom 5, 1974, str. 456.

³⁷ Marks, K./Engels, F.: *Dela*, tom 3, 1972, str. 241-2.

³⁸ *Op. cit.*, str. 269.

Nalazeći ishodište u telu i fiziologiji, značaj telesnosti ističe i nakon više decenija Fridrih Niče; u njegovom nedovršenom spisu objavljenom pod naslovom *Volja za moć* čitamo: „Vera u telo fundamentalnija je no vera u dušu: potonja je nastala iz nenaučnog posmatranja agonije tela“ (§ 491). Na prvenstvo čula i dublju zasnovanost čulne dimenzije Niče u jednom od narednih fragmenata ukazuje sledećim rečima: „Sudova uopšte ne bi moglo biti kad se najpre unutar čula ne bi vršila neka vrsta izjednačavanja: pamćenje je moguće samo uz stalno podcrtavanje onoga na što se već naviklo, što se već doživelo“, a nešto dalje, na istom mestu, kaže: „Bitno: polaziti od tela, te ga koristiti za nit vodilju. Ono je puno bogatiji fenomen koji dopušta jasnija posmatranja. Vera u telo utvrđena je bolje no vera u duh“ (§ 532).

Problematika tela javlja se kod Edmunda Huserla već u vreme njegovog boravka u Getingenu; posebno ako se imaju u vidu njegova predavanja o stvari (*Ding-Vorlesungen*), gde on piše kako se sveobuhvatajuća intencija kreće od opažaja; jednom ka stvarima, a drugi put ka „ja-stvari“, tj. ka telu³⁹. Intencija objektivizuje opažaje kao stvari i kao telo, a stvari objektivizuje tek kroz telo. Telo stoga ima jedno među-mesto i jednu njemu odgovarajući medijativnu funkciju: kao inkarnirana intencionalnost telo posreduje između stvari spoljašnjeg sveta i unutrašnjeg

³⁹ H u s s e r l , E.: *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Husserliana, Bd. XVI, M. Nijhoff, Den Haag 1973, S. 282; 163.

sveta svesti; spolja posmatrano, telo je stvar među stvarima, iznutra posmatrano, ostaje satkano od opažaja⁴⁰. Husserl jasno pokazuje da telo nije samo stvar među drugim stvarima nego da je za njega nužno da druge stvari budu stvari. Na taj način telo je konstituens svakog prostora i nužno omogućuje kretanje stvari⁴¹.

Telo kao telo ima dvojak realitet: ono se može konstituisati kao (a) esteziološko telo, tj. kao materijalno telo koje je pojava i organ personalnog okolnog sveta, fizičko telo i (b) telo sa voljom, koje je slobodno pokretno. Ovako shvaćeno telo je identitet koji se odnosi na različite mogućnosti kretanja koje slobodno čini duh. Telo je jedan poseban vid realnosti, i pritom ima dvojak vid: ono je realnost s obzirom na prirodu i s obzirom na duh, a to znači da ono ima dvojaku realnost pri čemu je esteziološki nivo noseći za onaj koji se slobodno kreće, te je sve pokretno pretpostavljeno od onog esteziološkog⁴².

⁴⁰ Sommer, M.: *Husserls Gottinger Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. XVII.

⁴¹ Ova tema imaće svoje mesto i kasnije u spisu o konstituciji duhovnog sveta, zamišljenom (uz spise: *Konstitucija materijalne prirode* i *Konstitucija animalne prirode*) kao drugom delu spisa *Ideen*, a koji Husserl za svoga života uprkos preradama E. Štajn (1918–19) i L. Landgrebea (1924–25) nije objavio (premda će se problematika sveta života shvaćenog kao tle nauka, naći u središtu njegovog poslednjeg, nedovršenog spisa *Krisis*).

⁴² Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 115; Hua, IV/284.

Huserl polazi od toga da ličnost deluje na telo u kojem se kreće, a da telo deluje na druge stvari okolnog sveta; slobodno kretanje mog tela i neposredno drugih stvari jeste delovanje na prirodu ukoliko je telesna stvar u okolnom svetu istovremeno odredljiva kao prirodno-naučna stvar. Delovanje duha na telo i tela na druge stvari odvija se kao duhovno kretanje u duhovnom svetu. Samo telo, iako je stvar okolnog sveta, jeste po sebi iskušavajuće, opažajuće telo i ono je manifestacija fizičkog tela. Ovo fizičko telo, kao i fizikalna priroda, ne pripada primarnom okolnom svetu nego čini sekundarni okolni svet dok primarni čine same pojave. Telo kao stvar je osnova (Unterlage) esteziološkog tela⁴³.

Među Huserlovim sledbenicima, a pod izrazitim uticajem njegovih poznih spisa, poseban značaj telu i telesnosti pridavao je četrdesetih godina XX stoleća francuski mislioc Moris Merlo-Ponti; do problematike da i telo i telesnost vidi kao centralne teme svekolike savremene filozofije on dospeva tematizovanjem fenomena percepcije. Ovo posebno dolazi do izražaja u njegovoj knjizi *Fenomenologija percepcije* (1945), gde se polazi od toga da je svet isto što i bivstvovanje i da je on to tek posredstvom tela, budući da tek posredstvom tela razumemo drugoga, isto kao što svojim telom opažamo stvari; „moje telo - piše Merlo-Ponti - nije samo jedan objekt među drugim objektima, jedan

⁴³ H u s s e r l , E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 116; Hua, IV/285.

kompleks čulnih kvaliteta među drugima, ono je objekt osetljiv na sve druge, koji odzvanja na sve zvukove, vibrira na sve boje, i koji daje rečima njihovo prvobitno značenje načinom kako ih dočekuje⁴⁴. Telo ne treba porediti sa fizičkim objektom, nego pre sa umetničkim delom: u slici ili u nekom muzičkom delu ideja se ne može saopštiti drugačije nego širenjem boja i zvukova, kaže Merle-Ponti. „(...) Roman, pesma, slika, muzički komad jesu individuumi, to jest bića u kojima se ne može razlikovati izraz od izraženoga, čiji je smisao pristupačan samo direktnim kontaktom i koja zrače svoje značenje ne napuštajući svoje prostorno i vremensko mesto. U tom smislu naše je telo uporedivo s delom umetnosti. Ono je čvorište živih značenja, a ne zakon izvesnog broja kovarijantnih termina“⁴⁵.

Na jednom drugom mestu čitamo: „Kad se radi o telu drugoga ili o mom vlastitom telu, nemam drugog sredstva da upoznam telo nego da ga doživljavam, to jest za svoj račun preuzmem dramu koja kroz ja prolazi i da se pomešam s njim. Ja sam, dakle, svoje telo bar sasvim onoliko koliko imam neko iskustvo, i obrnuto, moje telo je neki prirodni subjekt, kao neka privremena skica mog totalnog bivstvovanja. Tako se iskustvo vlastitog tela suprotstavlja refleksivnom pokretu, koji oslobađa objekt subjekta i subjekt objekta, i koji nam daje samo misao o telu ili telo kao ideju a ne iskustvo o telu ili doista telo. To je Dekart dobro znao, jer u

⁴⁴ Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, V. Masleša, Sarajevo 1978, str. 250.

⁴⁵ *Op. cit.*, str. 165-6.

jednom slavnom pismu princezi Elizabeti od Pfalza (Elisabeth von der Pfaltz) (28. jun 1643) razlikuje 'telo kako se ono poima iskustvom života tela i kako se ono poima razumom'⁴⁶.

Pored opštepriznatih preteča postmodernizma (Niče, Hajdeger), među autore koji su najviše pažnje posvetili telesnosti treba ubrojati i S. Frojda, koji je nastojao da leći logocentrični svet od neuroza koje je sam taj svet stvorio a pomoću pojava koje su bile iza govora, iza govornih opisa simbola, koje su imale telesno-seksualnu prirodu i nije nimalo slučajno što je Frojd najviše citirani poststrukturalistički autor a da sam pritom nije bio poststrukturalista.

U svemu tome nezaobilazno je i već pomenuto delo E. Kanetija, koji u spisu *Masa i moć* formuliše neoarhaičku mitologiju; osmišljavanje prirode ovaj mislilac gradi ukazivanjem na hvatanje rukama, griženje zubima i vilicom; psihologija hvatanja i gutanja - kao i jedenje uopšte - još je uvek potpuno neistražena i, nalazeći u fenomenima hvatanja i gutanja izraz izvornih moći, Kaneti nastoji da na njihovom tlu izgradi novoarhajska kulturologiju a na njoj i jednu originalnu politologiju.

Kako od hvatanja i gutanja nema ničega starijeg, ljude po mišljenju ovog autora još uvek nije ni začudila činjenica da se u velikom delu tih procesa ponašamo isto kao i životinje. Hvatanje plena, prvi dodir, to je ono čega se čovek najviše plaši i opažanja što nam dolaze od drugih čula (vid, sluh, miris) nisu ni izdaleka tako

⁴⁶ *Op. cit.*, str. 213

opasna ali ni izdaleka tako neposredna. Sva druga pomenuta opažanja ostavljaju razmak između čoveka i drugoga; tek dodir tu granicu briše. Sa dodiranjem namere postaju konkretne i dodir sadrži iskonski strah: „o njemu sanjamo; o njemu govorimo u književnosti; naš život u civilizaciji nije ništa drugo nego jedno jedinstveno nastojanje da izbegnemo taj strah“⁴⁷. Prihvatajući dodir kao sredstvo u komunikaciji, mi pristajemo na određeno ponašanje; to ponašanje određuje naš temeljni odnos spram sveta, naš način kako mi svet u tom odnosu saznajemo. Ono što u prvi mah primećujemo je višeslojnost tog čulnog odnosa spram predmeta koje smo u međuvremenu sami izgradili.

Na samom početku ukazali smo na to da je Baumgarten estetiku odredio kao nauku koja se bavi čulnim saznanjem i koja se nalazi naspram logike kao nauke o „višim“, intelektualnim sposobnostima, da se estetski svet konstituiše na tlu čulnosti, a da čula, posedujući moć sinteze, poseduju specifičnu spontanost; to omogućuje da se govori o estetskoj racionalnosti koja počiva na diskurzivnoj racionalnosti od koje se bitno i razlikuje. Estetski *ratio* je korektiv diskurzivne logike time što omogućuje „logiku individualnog“; ta logika individualnog, neponovljivog i nepovratnog omogućuje svet neponovljivih umetničkih dela. Umetnost evocira fiktivne svetove omogućujući da se realni svetovi pokažu u posve novom svetlu.

⁴⁷ C a n e t t i, E.: *Masa i moć*, Globus, Zagreb 1984, str. 168.

Nakon dva stoleća tek sada uviđamo da su se svi dosadašnji pokušaji utemeljenja estetike oslanjali na iskustvo vida i sluha, dva „viša“ čulna temelja, a da je potrebno izgraditi jednu nauku koja će uzimati u obzir i one „niže“ slojeve koje zahvataju niža čula; reč je o nauci koja počiva na dodiru. Pred nama je *logika dodira* (haptika). Dodir je *minimum minimorum* saznajne sposobnosti i fundament formiranja svesti. Na nivou dodira formira se prvo iskustvo drugoga i sveta; tu se formira iskustvo svekolikog stvorenog sveta, pa tako i umetnosti koja je prva u logičkom ali i u vremenskom smislu.

Ovde ne treba gubiti iz vida koliko proročanske toliko i dalekosežne reči A. Fosijona, koje bi mogle biti samo još jeda potvrda opravdanosti ovakvog načina razmišljanja: „Ali sve čije postojanje osećamo po gotovo neprimetnoj težini ili burnom damaru života, sve što poseduje opnu, ljusku, dlaku - pa čak i kamen, klesan, izbrušen vodenom bujicom, ili u prirodnom stanju, - sve to za ruku ipak predstavlja dodir, sve je to svrha jednog eksperimenta koji oko i duh ne mogu sami da izvedu. Posedovanje sveta zahteva prefinjenost čula pipanja. Pogled klizi po univerzumu. Ruka oseća da je predmet težak, gladak ili rapav, da nije prikladan za nebo i zemlju s kojima naizgled obrazuje celinu. Delatnost ruke definiše prazninu prostora i punoću predmeta koji ga ispunjavaju. Površina, zapremina, gustina i težina nisu optički fenomeni. Čovek ih je najpre osetio pod prstima i na dlanu. A prostor? Ni njega ne meri pogledom, već rukom i korakom. Čulo pipanja otkriva tajanstvene sile prirode. Bez ovog čula priroda bi bila

slična prekrasnim, ali nestalnim, beživotnim i himeričnim pejzažima mračne komore."⁴⁸

Ljudski svet nastaje iz susreta ruke i materije i zato je prva umetnost kojom čovek potvrđuje sebe - vajarstvo; nije nimalo slučajno što upravo jedan vajar ovekovečuje dodir ljudske i božanske ruke i tako stvara apoteozu božanskog ali i ljudskog stvaranja. Taj iskonski dodir iz kojeg nastaje svet i sve unutarstetsko dodir je u kojem svoj temelj ima svaki potonji smisao. Prva saznanja o sebi čovek dobija kroz dodir i zato haptika mora biti najizvornija nauka o čulnom saznanju; sve što je kasnije - estetika i nauka - koliko je pouzdanije, koliko je više i zahtevnije - toliko je i neizvesnije. Živimo u vreme kada je svaka dovoljnost nedovoljna a svaka sigurnost neizvesna; simuliramo teorije o nekakvom svetu održivih zajednica senki a stvarna bića sve su dalja, sve neprimetnija.

Zar nije još krajem šezdesetih godina XX stoleća Ginter Stent govorio o zaustavljanju progressa, o dospevanju sveta u statično stanje koje je on nazvao „novom Polinezijom“? To je bio samo još jedan pokušaj da se opiše beg iz realnog sveta, da se sugeriše da se hiljadugodišnje bavljenje naukom i umetnošću počinje transformisati u tragikomediju života i praznovanje⁴⁹; simptome nadolazećeg vremena Stent je video u pojavi hipika, ali i to vreme je već ostalo za nama kao što je za

⁴⁸ Fosijon, A.: *Pohvala ruci*, u knjizi: Fosijon, A.: *Život oblika. Pohvala ruci*; Kultura, Beograd 1964, str. 122.

⁴⁹ Stent, G. T.: *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*. New York 1969, p. 138.

nama ostalo i uverenje da bi budućnosti i moglo biti - ali za one koji tako nešto zaslužuju.

Većina filozofa, rekao je u jednom intervjuu K. Popper, nalazi se u stanju duboke depresije zato što ne mogu da stvore ništa živo. Čini mi se da je stvar daleko složenija; ne donose utehu ni Hajdegerove reči iz njegovog intervjuja datog kratko vreme pre smrti da nas „može spasti samo jedan novi bog⁵⁰“. Ne znamo kojeg je to novog boga veliki nemački filozof imao u vidu, a nismo sigurni ni koji to beše „stari“ bog, jer beše ih mnogo. U svakom slučaju ostaje nam da gledamo u budućnost koje nema, jer, postoji samo sadašnjost, a ona je određena sukobom novih teorija koje nastoje da omoguće tlo jednoj jedinjoj teoriji u kojoj će se otvoriti zagonetka koja se zove svet.

Jedno je ipak izvesno: teorija superstruna, koja svoju popularnost, ali ne i poreklo, svakako duguje Edvardu Vitenu, iako osuđena na to da možda i ne bude još dugo empirijski potvrđena (pa stoga ostaje u oblasti ironične nauke⁵¹), samim tim što ne računa sa mogućnošću sile gravitacije nego ovu dokazuje i, što je najvažnije, samim tim što je krajnje koherentna, zadivljujuće elegantna i lepa da bi bila netačna, otvara

⁵⁰ Razgovor sa Heideggerom, 23. maja 1976. „Spiegel“, Hamburg, 31. V 1976.

⁵¹ Baviti se ironičnom naukom podrazumeva: baviti se nečim što ne može biti empirijski dokazano. Naučnici koji zastupaju takvo stanovište smatraju da oni svoje teorije ne stvaraju nego otkrivaju; smatraju da njihove teorije postoje nezavisno od ma kog kulturnog ili istorijskog konteksta i nezavisno od ma kakvog pokušaja da se tako nešto postigne.

mogućnost jednog bitno novog shvatanja realnosti, mogućnost ponovnog preispitivanja sveta neposrednog.

Upravo stoga mi se i nalazimo na početku, nesvesni značaja prvobitnog dodira; na mestu smo, odakle se, najverovatnije, ne stiže nikuda. Putevi su zatvoreni. Ostaje nauka kao poezija, estetika kao njena teorija, i haptika - kao izvor primera. Može li biti drugačije? To je tema narednog, zaključnog dela u kojem će priroda umetnosti, njen kratkotrajni vek biti razmotreni u inflacionom ključu.

b. Inflacija – definitivna slika kraja

Kada se nađemo na nekoj umetničkoj izložbi, mi obično govorimo kako se tu, pred nama, originali koje je umetnik izradio neposredno pred izložbom, i da je to što je on načinio nešto originalno, nešto što do toga časa nije nama ni ikome iz našeg okruženja bilo poznato.

b. a. Originalna kopija roleksa

Malo ko je svestan toga da je sama *originalnost* krajnje složene, sumnjive prirode. Još manje ljudi zna da u mnogim od ranijih istorijskih epoha predstava o originalnosti nije postojala, da je postojalo vreme kada niko nije razmišljao o tome da li je neko delo originalno delo, ili samo kopija originala.

U vreme helenizma javila se „moda“ sakupljanja „umetničkih“ dela. Bogati ljudi nalazili su zadovoljstvo u tome da skupljaju vajarska dela svog vremena ali i dela ranijih epoha. Ono što je za njih bilo

karakteristično, jeste to da oni nisu pridavali značaj tome da li je neko delo bilo proizvod ruku Fidije, ili Skopasa, ili je to bilo delo po uzoru na njihovo delo (načinjeno od nekog nama, a i njima, nepoznatog sledbenika ili „podražavaoca“).

Stvar je u tome da u to doba nije postojala ideja „autorstva“ i da su jednako bili vredni i originali i njihove kopije. Vrednost jedne zbirke dela cenjena je po tome da li su u njoj bila zastupljena „sva dela poznata svetu ljubitelja umetnosti i znalcima umetnosti“, a ne to da li su neka dela bila „originalna“ a neka druga samo kopije.

Ta situacija obeležava istoriju umetnosti sve do novoga doba. I u vreme rane renesanse, još uvek je daleko važnija skica nekog dela, dakle, njegova „ideja“, a daleko manje je važno samo izvođenje. Situacija počinje da se manje tokom XV stoleća. Na njegovom početku, glavna stavka pri naručivanju nekog umetničkog dela bio je materijal i osnovni sporovi između naručioca nekog dela i umetnika vodili su se oko materijala, odnosno oko kvaliteta raznih boja, koje su imale usled svog porekla i nalaženja, različitu cenu. Tek krajem XV stoleća zanatska strana stvari dobija sve veći značaj i u svim ugovorima koji se u to vreme potpisuju pri naručivanju umetničkih dela, talenat umetnika dobija sve veće priznanje.

U vreme Rafaela još uvek je skica umetnika vrednija od samog izvođenja (koje može biti i delo učenika i majstorske radionice), no, odnos ka delu počinje da se manja tek u narednim decenijama kada

se konstatuje, kao u slučaju Ticijana, da nije važno da li je na slici kaplar ili general, već kako je on naslikan.

Konačno, u vreme Rubensa, stvari počinju da se kristališu i sve se bitno menja. Jedna je cena slike koju uradi radinica po skici umetnika, a dvostruko veća je cena ako delo izredi sam autor. To je znak potpuno promenjenih odnosa u cenjenju umetničkih dela kao i samih umetnika. Umetnici, očigledno, sve više dobijaju na ceni i najbitnije je u svemu tome potez ruke „samog majstora“.

Taj „kult umetnika“ razvijaće se u narednim stolicima da bi do svog vrhunca dospelo u vreme romantizma. Upravo će romantičari učiniti sve da dokažu kako je u umetnosti najvažnije upravo delovanje umetnika, kako su njegova određena osećanja, u tamo nekom određenom trenutku, bila odlučujuća i da zapravo njihova pesma ili slika jeste odraz, originalni izraz tog stanja u kojem se umetnik nalazio u času najvišeg nadahnuća.

U tom času, razume se, niko nije postavljao pitanje odakle to nadahnuće zapravo dolazi: da li je ono posledica neposednog odnosa umetnika i sveta, ili, je sam umetnik, tek puki „provodnik“ nečeg što prolazi kroz njega a čije prirode on do kraja nije svestan.

Još uvek se govorilo i o „daru“, o „darovitosti umetnika“ ali i tada niko nije postavljao pitanje porekla i izvora tog „dara“, jer, dar je ono što se dobija darovanjem a to podrazumeva da dar dolazi od Nekog, i da umetnici tom Nekom koji nije Niko, kao tamo ko Homera, moraju nečim bitnim biti zahvalni.

Jasno je da takvo shvatanje podrazumeva i to da umetnici nisu tek neki „originalni tvorci“, „stvaraoci kao što je to bog“ već da su posebno izabrana bića kojima je bilo dato da budu prenosioci određenih formi, odnosno, da je reč o osobama kroz koje bog, ili sama bit umetnosti, progovara.

Jasno je da i to iznošenje u prvi plan izabranosti progovara najviše, kad se o tome najmanje očekuje: ko je izabran, kad zna se da mnogo je zvanih a malo izabranih? Ko na sebe sme da preuzme taj teret odgovornosti i kaže: ja sam taj i moja dela jesu umetnost?

Konačno, šta je umetnost?

Ovde ne želim da govorim o umetničkoj praksi, već o tome da li uopšte postoje proizvodi te prakse, da li uopšte postoje umetnička dela? To nije formalno, već, bitno, principijelno pitanje. Istovremeno, ne želim da čitavu ovu problematiku podižem na transcendentalni nivo, na nivo koji bi svakom razgovoru o umetnosti podrazumevao da smo u isto vreme i fenomenolozi; nemam tu nameru.

Pitanje koje se ovde postavlja je još uvek u ravni prirodnog stava. Postoje umetnička dela. Kako su ona moguća, pitao je zabrinuto početkom XX stoleća Đerđ Lukač. Danas je daleko opravdanije i aktuelnije pitanje: postoje li uopšte umetnička dela?

Šta podrazumeva upravo postavljeno pitanje?

Najjednostavnija pitanja su uvek, istovremeno, i najteža. Svi mi govorimo o umetničkim delima i mali broj od nas se iskreno u nekom času zapita da li je to što mu prezentuju odista i umetničko delo.

Živimo u doba simulakruma, u doba iluzija, u doba kad nam tvrde kako se nije dogodilo ono što nije vest, i kad nam dokazuju kako je vest koju nam javljaju, jedina realnost iako znamo da je ona ništa više no bestidna laž.

Sve to potvrđuje samo jedno: pitanje originalnosti umetničkog dela nije ni neko sporedno, ni neko nebitno pitanje. Ono može biti pitanje nad pitanjima. Ali, i to je već pitanje: u kom času bi pitanje umetnosti bilo pitanje nad pitanjima? Koga danas interesuje umetnost i kome je pitanje umetnosti bitno pitanje?

Konačno, mi svi govorimo o originalima, o kopijama? Ima li govor, koji se koristi takvim pitanjima više ikakav smisao? Kako može postojati više uopšte govor, kada u njemu, osnovni pojmovi više ne poseduju svoj temeljni smisao? Govor sam po sebi može postojati, ali, o čemu je to zapravo on? Neko će reći: u novoj situaciji pojmovi imaju izmenjena značenja, i to je apsolutno tačno. Na seminaru o Heraklitu koja je vodio sa Eugenom Finkom, Martin Hajdeger je rekao da pojmove svakog dana moramo misliti iznova. Ja sam se u više navrata pozivao na taj stav i ne bih da to činim i sto prvi put. Pitanje koje se ovde otvara, krajnje je kritično i ono glasi: kakvi su to uopšte pojmovi s kojima mi danas operišemo?

Tako se vraćamo našem početnom pitanju. Šta je original? Sama reč ukazuje, po svom poreklu, na nešto izvorno, na nešto iz nečeg nešto izvire, na nešto iz čega nešto ka nama ide u susret i potom počinje s nama da živi kao deo našeg okruženja.

Jasno je da reč je o nečem što do ovog časa nije postojalo, da je reč o nečem što je nama zahvalno za svoje postojanje. Šta je to što mi možemo stvoriti?

Jasno je, svi će reći: pa, stvaraju umetnici. Oni su stvaraoci. Ali, šta oni mogu stvoriti, a šta prethodno nisu videli, makar u sitnim delićima? Konačno, da li su oni stvaraoci ili sastavljači nekog predestiniranog mozaika? Da li oni mogu išta stvoriti što već ranije nije bilo kao mogućnost naznačeno? Mogućnost, kao takva, već podrazumeva unapred postojeću formu. Njeno „realizovanje“ samo je posledica tehničke realizacije onog što već uveliko postoji.

Umetnici ne stvaraju ništa novo. Oni ne mogu stvoriti ono što pre toga nisu videli (oni mogu samo preoblikovati i prepakovati poznato), ali, oni ne mogu uvesti u postojanje ono što prethodno nije postojalo, sem, ako im *Neko* to nije to omogućio.

Razume se. Ovo izaziva beskonačnu tugu.

Ta tuga može biti razne prirode. Najgore je kad se ona počne definisati kao *ontološka*.

Danas svi vole da govore o ontologiji, kao što vole da govore o ontologiji, filozofiji ili sociologiji svega i svačega - da to prosto čoveku počinje da se gadi. Svi su specijalisti za sve i svi znaju sve. Tolika količina drskosti i bezobrazluka nezamisliva je za ranije epohe. Ali, mi živimo u vreme postmoderne, u vreme kada i dalje nije sve moguće, ali sve može da prođe.

Pitanje originalnosti i danas ostaje otvoreno pitanje.

Ono se najviše manifestuje u oblasti filmske umetnosti. Šta tu znači *original*? U jednom trenutku, u

mnoštvu bioskopskih sala prikazuje se jedan film. Gde je tu original? U kojoj bioskopskoj sali? Koja je od svih traka zapravo originalna? Očigledno je da se delo multipliciralo i da u tom svom umnoženom obliku više ne može da dâ znaka o sebi i svom poreklu, a još manje o svom tvorcu.

No, kada je reč o filmskom umetnosti, tu su stvari donekle jasnije: razumljivo je da tu se radi o kolektivnom delu, da tu ne možemo izdvojiti jedinstvenog stvaraoca, kao i da, kad je reč o proizvodu, više ne možemo govoriti o originalu ili kopijama, budući da su sve filmske trake, kao nosioci filma, istovremeno i originali.

Na početku XX stoleža jedan od najprovokativnijih umetnika bio je Marsel Dišan. Daleko sam od pomisli da je on bio i najoriginalniji, ali, nesporna je činjenica da je bolje od svih drugih osetio tu granicu između umetnosti i ne-umetnosti. Već prvih decenija prošlog stoleća, Dišan je drskim potpisivanjem upotrebnih predmeta, „prevodeći ih iz sfere realnosti u oblast umetnička dela“, jasno i svesno počeo da briše, od prastarih vremena postavljenu, granicu između umetnosti i ne-umetnosti.

Ne smatram da je Dišan bio „genije“; još manje bi me oduševilo da imam neki od tih njegovih „predmeta“ prevedenih u sferu umetničkih dela, kao što su lopata za sneg, češalj, ili pisoar; mada, moram priznati, kada sam tu lopatu za sneg video u Palati Grassi na Venecijanskom bijenalu, početkom devedesetih godina XX stoleća, shvatio sam da bih njom oko moje kuće u Vršcu mogao čistiti sneg do kraja

mog zemnog života, a da je ne pololim. No, nije stvar u tome. Sve takve lopate više ne postoje. Polomljene su i bačene. Ali, ostala je ova Dišanova. Ona je u muzeju. Ona se reprodukuje u monografskim knjigama o Marselu Dišanu, pominje se u svim istorijama umetnosti XX stoleća.

Ono što uprkos tome mogu reći jeste to da je Marsel Dišan bio među prvima koji je osetio tu teško uhvatljivu distancu između upotrebnih stvari i navodnih „umetničkih predmeta“. Svojim prevođenjem upotrebnih stvari u sferu umetnosti on je, možda i nemajući takvu nameru, do kraja kompromitovao sferu umetničkih dela.

Odista: šta su u tom slučaju umetnička dela?

Jasno je da su to neki predmeti. Ali, to mogu biti predmeti stvoreni ljudskom rukom i mogu biti predmeti koji su odlukom čoveka (odnosno – umetnika), prevedeni iz sfere realnosti u sferu umetnosti.

Ovo, za sobom povlači mnogo otvorenih pitanja. Ako ne pitanja, ako je sve jasno, onda to ima za posledicu mnoštvo nepromišljenih pretpostavki. A mi često volimo da pretpostavljamo i nešto što ne stoji, da se pozivamo na nešto što nema za to realnog opravdanja.

Osnovno pitanje u svemu tome jeste ono natuknuto već na početku: šta znači *originalnost*, koje je to delo koje bismo mi mogli označiti kao *originalno*, šta u tom smislu znači *izvornost* a šta *originalnost*?

Još pre dvadesetak godina pojavila se u našim časopisima jedna interesantna reklama. Reč je bila o ručnim satovima. Naslov je bio: *Originalna kopija*

Rolexa. Jasno je da tu beše reč o određenoj, svima poznatoj, a malom broju dostupnoj marki ručnog sata. Originalni sat se mogao kupiti tada za oko 4000 maraka, a ponuđeni sat je stajao 100 maraka s obrazloženjem: kopija je odlična, niko neće primetiti da je kopija, a pokazuje tačno vreme kao i svaki drugi sat.

Ja na to možda i ne bih obratio pažnju da mi se nije dopao u naslovu izraženi paradoks: *originalna kopija*. Kako *kopija*, kad, po definiciji, kopija ima mnogo, može biti originalna, što znači, jedina? Međutim, kada sam pre nekoliko meseci na jednom od poznatih sajtova pronašao sve kopije originalnih satova, svih firmi i modela, shvatio sam da originalnih satova zapravo nema, da niko ne može kupiti originalni sat, kakav obično košta nekoliko desetina hiljada evra, da svi kupuju samo kopije. Shvatio sam da mi živimo u svetu kopija, u tom već naznačenom svetu simulakruma i da sve što je oko nas i nema neku svoju sopstvenu realnost, već je samo kopija realnosti koja je u jednom trenutku, nekom alogičkom odlukom proglašena za originalnu, tj. izvornu⁵².

⁵² Nakon kratkog vremena u državi Srbiji počela je legalizacija softvera. Microsofta. [Na stranu to što je u poslovnom svetu uobičajeno da neko ko potpisuje ugovore takve vrste (obično je to premijer) dobija 5% od vrednosti ugovorenog posla (u ovom slučaju legalizacija je Srbiju početkom novog milenijuma koštala oko 3 milijarde dolara)]. Kako ovo nije knjiga iz oblasti ekonomije, ovde nije u prvom planu ekonomska strana stvari, već ontološka. Kako nešto, navodno "nelegalno", postaje aktom plaćanja "legalno"? Dovoljno je da platiš – i tvoj program je legalan i "originalan" na određeno vreme. Kad istekne određeno vreme on ponovo postane neoriginalan, opet platiš - i on je opet originalan. Reč je o

Ima mnogo primera alogičkog ponašanja koje poprima nakon kratkog vremena sve logičke dimenzije. To je slučaj fudbalera koji potpisuju lopte ili svetskih prostitutki koje potpisuju donji veš. Svi oni pretenduju da izmene ontološki status predmeta o kojima je reč. Menja se ontološki status lopate za sneg, fudbalske lopte ili komada donjeg veša neke vedete koji će kupiti za velike pare na prvoj aukciji neki srpski poslanik. A njemu ne treba na nastranosti zamerati, da takav nije, ne bi ni bio poslanik, a možda bi bio negde u svetu, kao uspesni srpski privrednik i licitirao plasticni nos Majkla Džeksona.

Ali, svi ti predmeti samo su sitne mrvice brabonjaka Marsela Dišana. Sasvim je drugo pitanje gde je tu granica koja se ne sme preći i pitanje granice ostaje osnovno pitanje danas.

*

U *Knjizi postanja* piše kako prva granica beše postavljena razdvajanjem svetla od tame, a druga odvajanjem dana od noći. Prva granica doticala je nevidljivu, druga vidnu, dnevnu svetlost. Te dve svetlosti do današnjeg dana određuju naš opstanak i u znaku njihovog večnog sukoba i potvrđivanja protiče vaskoliki naš zemni život.

Svaka stvar da bi mogla postojati mora imati granicu, mora biti odvojena i naći se u odnosu spram

vremenskoj kupovini originalnosti pri kojoj činom plaćanja softver postaje legalan, kao što činom potpisivanja lopate za sneg od strane Marsela Dišana, upotrebnii predmet postaje umetničko delo.

neke druge stvari. Svest o značaju granice i nužnosti razgraničenja nalazimo već u prvom sačuvanom nam fragmentu u istoriji filozofije, kod Anaksimandra. Da bi uopšte moglo postojati nešto neograničeno, ono mora imati svoju suprotnost – ono što je ograničeno. Unutar sveta ograničenog i konačnog postoji red i mera. Za prekoračenje reda i narušivanje mere plaća se kazna; ona je pravedna, kaže Anaksimandar, a za narušivanje mereplaća se odmazda. To omogućuje stvarima da same budu „odgovorne“ i da kao primer u struktuiranju sveta budu model svakom budućem ljudskom odnosu unutar samog kosmosa.

Kako ovde za primer imamo umetnost i to modernu umetnost, tu se može postaviti pitanje: gde su granice u umetnosti, a gde granice umetnosti? Gde je je granica u našem pristupu umetnosti, a gde je granica dozvoljenog nerazumevanja?

Jedan drugi poučni primer, koji nam dolazi iz istorije filozofije, mogao bi biti primer rimskog stoicizma. Reč je o nečem što uopšte ne može pretendovati na originalnost. Svaki istoričar filozofije će bez većih teškoća i s lakoćom ukazati na sve misli rimskih stoika koji svoje poreklo imaju u delima i postupcima njihovih prethodnika – atinskih stoika. Odista, rimska filozofija ni po čemu nije originalna. Rimljani su zaslužni za nastanak prava i pravne nauke, ali u oblasti filozofije, njihov značaj je drugorazredni.

Pa ipak. Da nije bilo Seneke, Epikteta i Marka Aurelija, teško da bi se hrišćanstvo moglo učvrstiti u stolicima nakon njih. Da nije bilo tako visoke

samosvesti o sopstvenom individualizmu i izložene u visokom ispovednom tonu s kakvim nastupa Marko Aurelije, teško da bismo imali preobraćenog retora Avgustina.

I bez obzira na upozorenja što u najpoznatijem Aurelijevom spisu (koji je po dužnosti progonio hrišćane koji su prisvajali njegovog prethodnika Seneku), nije samo reč o neposrednom ispovednom tonu, već o izrazito složenoj retoričkoj strukturi izlaganja koje poseduje visoku objektivnost u osnovi prenaplašeno subjektivnog tona, mi ne možemo a da tu ne vidimo i određenu dozu originalnosti u današnjem značenju te reči.

Ovaj primer nam služi samo u tom smislu da pokažemo kako i sama *originalnost* može biti elastičan, krajnje relativan pojam. Reč je o fenomenu koji rimskim stoicima nije zadavao ni najmanje brige: kao prvo, oni su svoje učenje mogli neposredno da vežu za svoje daleke prethodnike, ili predstavnike srednje stoe poput Posejdonija, i da to ni na koji način ne dovodi u pitanje njihovo filozofiranje, jer, kao drugo, njihovo filozofiranje nije bilo teorijsko već prvenstveno praktično. Oni nisu svoje savremenike učili filozofskim rešenjima i filozofskim strategijama mislilaca ranijih epoha, već su ih učili određenom načinu života, donekle i sopstvenim primerom, što se za Seneku ne može reći, kao što je to važilo za predstavnika stare škole Zenona sa Krita, koji je zbog saglasja koje je vladalo između njegove filozofije i njegovog života, bio duboko uvažavan od Atinjana kod kojih je našao svoju drugu domovinu.

Ta praktična strana filozofije našla je svoje najveće pobornike upravo među prvim hrišćanskim učiteljima, koji su takav stil mišljenja i odnos spram života preneli potonjim generacijama, posebno mističarima, čija filozofija se i svodi na praktični odnos pojedinca spram sebe, sveta i najvišeg bića.

Teorijska filozofija prepuštena je, kao predprema za istinsku filozofiju filozofima „profesionalcima“, koji su se tokom čitavog srednjeg veka i novog doba nadmetali u izvošenju najzamršenijih logičkih dokaza, izgubivši svaki interes za filozofiju življenja. To je razlog što postoji skoro dva milenijuma prekida u mišljenju čovekove neposredne egzistencije i njenih praktičnih zadataka čime su se, videći to kao osnovni i jedini zadatak, bavili upravo stoici.

Tako se još jednom pokazuje da originalnost ne mora biti od presudnog značaja kada je u pitanju način života i način umiranja pojedinca koji na najneposredniji način određuju čoveka kao neposrednu i konačnu individu.

Dela moderne umetnosti daleko bliže izražavaju praktični odnos spram stvarnosti no što je to bio slučaj s delima, objektima i predmetima „umetničke“ prakse ranijih epoha; ova poslednja, uvek su imala sasvim jasan stav spram korisnika i imala su svoje unapred određeno mesto u svetu stvari i bića koja ih okružuju. Dela moderne umetnosti nemaju unapred određeno mesto, ona svoju egzistenciju duguju slučaju i proizvoljnost je osnovna karakteristika njihovog opstanka.

To je osnovni razlog tome što se nova umetnička dela danas vide nepotrebnim i marginalnim; ona ne služe ničemu, njihovo postojanje ni na koji način ne utiče na formiranje pogleda na svet, i što je najvažnije: svaka potreba za umetnošću i njenim proizvodima potpuno se izgubila budući da je supstituisana sasvim drugim sredstvima kao što su sport, narkotici i jevtina organizovana zabava od strane televizije i interneta.

Tako se još jednom potvrđuje da je umetnost istorijska pojava nastala pre nekoliko vekova a okončana u naše vreme. Mi smo samo još uvek živi svedoci tog njenog kraja. Njena dela svedoče o jednom kratkom vremenskom periodu kada je ljudski duh nastojao da pokori visine koje mu očigledno nisu bile suđene.

Mi sve više zalazimo u doba gubitka neposrednog odnosa sa umetnošću; njen inflacioni period završio se u XX stoleću. Tačan datum se ne može odrediti, pošto su razlišite od umetnosti do svog zalaska došle u različito vreme. U svakom slučaju, među prvima je završena muzika, među poslednjima konceptualne umetnosti čiji se kraj simbolično poklapa s krajem stoleća, s poslednjim američkim planetarnim hepeningom – bombardovanjem Srbije.

Mi sada živimo u doba oslobođenom umetničke prakse koja determiniše ljudski opstanak. To nikako ne znači da ne možemo misliti njen kraj kao i njen smisao. Naprotiv. Upravo se pred nama otvara ta velika mogućnost o kakvoj sanjaju mnoge generacije: misliti ceo jedan proces sa njenog kraja. Tako je mislio Hegel kada je pisao o istoriji. Sa njim počinje filozofija

istorije, ali u času kad se sama istorija u njegovo vreme već dovršila. Nama je u tom smislu preostalo da živimo u doba posle kraja istorije, a što su posebno nastojali da razjasne i Aleksandar Kožev i Frensis Fukujama.

Isto tako, dok živimo u vreme posle kraja umetnosti, dok se od tog kraja sve brže udaljavamo, živeći u doba bez umetnosti, mi živimo u doba filozofije umetnosti. Ako se ponekad manifestuje i njena ugroženost, njena deficijentnost, to je ipak u prvom redu posledica subjektivnih slabosti samih estetičara koji još uvek žive zarobljeni starim kategorijama i misle umetnost na stari način, projektujući neopravdano njenu egzistenciju u naše vreme i pritom samouvereno tvrdeći kako je s umetnošću „sve u najboljem redu“. To je ponajpre stoga što dalje od Ipolita Tena, Benedeta Kročea i Etjena Surioa nisu stigli; a dotični su već odavno mrtvi kao i njihove teorije.

Zadatak estetičara nije ni prekopavanje groblja niti skrivanje po tuđim grobnicama. Oni moraju da se probude, da vide svet u kojem žive i da otud počnu da misle fenomen umetnosti. Tek u tom slučaju oni će biti ono što moraju biti – filozofi umetnosti, u pravom značenju te reči. U ovom postinflacionom periodu mi se po prvi put nalazimo u situaciji da umetnost sagledamo na pravi način.

U svoje vreme umetnička dela su govorila svojim savremeniciima ono što su ovi pojmovno pokušavali da odrede kao istinu, kao ono što je izvorno, originalno.

Upravo stoga se i insistra na tome da glavna karakteristika moderne umetnosti beše originalnost,

da se ta originalnost ogledala u novini, u tome da ako je reč o umetničkim delima, tako nešto pre umetnika niko od njegovih savremenika ili prethodnika nije stvorio.

Svima je odmah jasno da je to jedna bitno drugačija situacija u kojoj se moderni umetnik nalazio, da je ona bitno različita od onih situacija za koje su znale ranije epohe. U vreme antike ili srednjega veka niko na to nije pretendovao. Čak i prve zbirke skulptura, kakve srećemo u doba helenizma ne karakterišu se težnjom da u njima budu originalna dela, već da budu *sva* poznata dela, nezavisno od toga da li su originali ili kopije.

Na prelazu u novo doba, posebno u vreme romantizma, počinje da se pridaje značaj originalnosti, odnosno novini.

Originalnost nije samo bunt protiv tradicije, kakav imamo kod pesnika Ezre Paunda koji traži da „stvaraju novo“, ili kao kod futurista, koji su tražili da se razore muzeji koji su Italiju prekrili poput bezbrojnih groblja. Zahtev za originalnošću ne podrazumeva samo negiranje i rušenje prošlog. U njemu je formulisana potreba za izvornošću, za početnim, nultim stanjem, za rađanjem.

Model originalnosti nalazi se na početku Prvog futurističkog manifesta Marinetiija kad on priča kako je 1909. pao iz kola u jarak s vodom i odatle izašao kao futurista. Tu se daje slika „bukvalnog rađanja“, stvaranje samoga sebe.

Originalnost se tu pokazuje kao organicistička metafora koja ne opisuje samo formalnu novinu, nego u jednako visokoj meri i izvor, ishodište samoga života.

„Kada prestanemo biti deca, mi smo mrtvi“, uzvikivao je veliki rumunski skulptor Konstantin Brankuši.

Izvorno umetnikovo *ja* (budući da je sam početak) ima sposobnost stalne regeneracije, neprekidno ponovno rađanje sebe samog. „Živi su samo oni koji su se odrekli od svojim jučerašnjih ubeđenja“, govorio je ruski avangardista Kazimir Maljevič.

Jedina pretenzija avangardne umetnosti beše njena pretenzija na izvornost. No o kakvoj je tu izvornosti zapravo reč? I šta se time hoće reći? Oспорiti i odbaciti sve što je bilo u ime onog neizvesnog što će možda biti? Moderna umetnost htela je izbrisati svaki trag o svemu što joj je prethodilo, a pritom je u umetnost uvela princip ponavljanja. Kao primer može poslužiti motiv rešetke: srećemo je kod Mondrijana, Maljeviča, Pikasa, Švitera, Ležea... Po čemu je ona toliko značajna ovim umetnicima? Možda stoga što najavljuju vladavinu strukture i prevlast strukturnih odnosa? Možda zato jer su umetnici sebe videli uhvaćenima u mrežu sveta?

Poslednja osnova sveta o kojoj premalo znamo, a koja se nalazi duboko u temelju svega nama čulima vidljivog, uprkos narastajuće entropije na neki, samo njoj svojstven način i dalje je struktuirana. Ta struktura povremeno dolazi nama do svesti i u ovom svetu grubih makro-odnosa na trenutke prodiru tragovi prvobitne elegancije iz prvog vremena s krajnje niskom entropijom.

b. b. S one strane izvora - inflacija

Mi živimo u jednom kratkom kosmičkom segmentu prožeti tragovima iz vremena prve inflacije kosmosa; okruženi tamnom energijom, potopljeni u tamnu materiju koja nas prožima, sa odlomcima u tragovima prvih hiper struna, živimo ovaj život, uvereni kako je on i sve oko nas stvoreno samo radi nas. Tek da smo večni bili bismo tragični, jer bismo tada mogli da mislimo svoj istinski kraj; ovako za pravu tragediju mi nemamo pravog vremena. Ostaje nam komedija, malo smeha i malo poruge, malo igre bez velikih posledica.

Upravo tako se osećamo. Kako vreme prolazi, sve više smo neodgovorni, ubeđeni da usled teleološke nestruktuiranosti sveta, što je moglo biti jedan od razloga samoubistva u depresiji Bolcana, možemo činiti sve to što činimo, napuštamo ranije postavljene putokaze, ranije orijentire, poniremo u ubrzano uvećavajući kaos i sve strukture za nas su samo prošlost, utopijski san koji se ne može u eskalirajućoj entropiji ostvariti.

Povremeni pokušaji samoorganizacije disipativnih struktura kratkog su daha i sama ideja harmonije sve više je nalik odsanjanom snu. Ideja harmonije postoji, no harmonija je neuspostavljiva u savremenom svetu; zato je vreme muzike prošlo, a da joj ništa nije došlo na zamenu. Zato je i vreme umetnosti prošlo. Ostalo nam je eksperimentisanje s materijalom u različitim oblastima a i ono ima svoj ne samo logički već i fizički kraj.

Pokazaće se kako je u jednom inflacionom trenutku bila moguća pojava harmonije na makro

planu, u prostoru koji su kao naš izdvojili Kepler i Njutn sledeći konsekvence iz Kopernikovog pitagoreizma.

Pitagorejsko učenje o velikoj vatri usmerilo je ove ljude da na makro-planu interpretiraju svoju neposrednu okolinu i da u njoj na trenutak pronađu malo mesto za krhke ljudske tvorevine koje su u sebi nosile nagoveštaje večnog duha, neke tamne energije koju u njenoj svetlosti našim čulima ne možemo prozreti (iako čini 70% vasiona).

Njihovo vreme beše ljudsko vreme, i kad je ono prošlo, kao i slika koju su vizionarski stvorili, mi smo se opet našli tamo gde su se i generacije pre njih nalazile. Upravo za nas je Makijaveli pisao o Titu Liviju. Tek naše vreme dobro razume smisao Aleksandrovih i Cezarovih pohoda, tek u naše vreme kosmička priroda vladavine i vladarske moći postaje prozirna. Tek iz našeg haosa razume se kaos koji su oni mislili da prevode u poredak. Poretka i harmonije u svetu nema, premda su o tome još s nadom pevale ranije epohe.

Naš život nema potrebe za umetnošću i u našoj okolini za umetnička dela više nema mesta; nije nimalo slučajno što nam od svih godišnjih doba najviše odgovara jesen, čija ravnomerna, monotona kiša na najbolji način izražava kraj jednog modela i načina mišljenja.

Dogodilo se ono što je bilo uprogramirano već u sam početak; mi to doduše vidimo s kraja, ali, ne mogu se okrivljivati prethodne generacije što toga nisu bile svesne. Uvid u celinu daruje se samo onima koji se

nalaze na kraju puta (mada smisao znaju delom i oni koji su put zamislili u njegovom idealnom obliku).

Nimalo svojom krivicom, umetnost se našla u središtu sveopšte pažnje, u središtu teorijskih, posebno savremenih filozofskih interesovanja i to kao jedinstven model na čijem promeru se može dokučiti smisao i priroda sveta. Mišljenje umetnosti dovelo je do bitnih, ali poražavajućih uvida; bitnih, jer smo konačno skinuli veo s onog što dugo beše skriveno i našim duhovnim očima, a poražavajuće, jer reč je o tragičnom ishodu koji nismo mogli očekivati: definitivno sad znamo da ima stvari koje sebi ni na koji način nikad nećemo moći u svoj njihovoj jasnosti predstaviti bez obzira bile one samo na nivou hipoteza ili ne samo posredno već i neposredno dokazane.

Svet kakav on po sebi jeste, uprkos kantovskom agnosticizmu, *može* se dokučiti i može se saznati, no to je svet u kojem nama nema mesta; to nije naš svet i mi tu ne pripadamo ni na koji način; u tom kiptećem jedanaestodimenzionalnom haosu mi ne možemo imati nikakav oslonac niti možemo naći makar teorijsku podršku našim delima.

Zato je naš svet naš, i nama jedini svet; za nekoliko hiljada godina, koliko ljudi zapravo žive na istoričan način, oni su nešto stvarali, mali deo postignutih rezultata uspeli da sačuvaju za potomstvo, najveći deo nepovratno izgubili, no ne svojom nekom krivicom, već stoga što su se životne okolnosti bitno izmenile, i ljudi su se nekih postignuća koja ne behu izgubljena ili prevaziđena, jednostavno odrekli.

U takva dobra spadaju i dela umetničke prakse budući da umetnost nije trajna odrednica ljudskoga opstanka, niti njegov temeljni fenomen. Umetnost je privremena pojava, nastala u jednom trenutku pod sticajem određenih okolnosti i nestala nakon kratkog vremena pre no što se do kraja razvila i u sebi iscrpla.

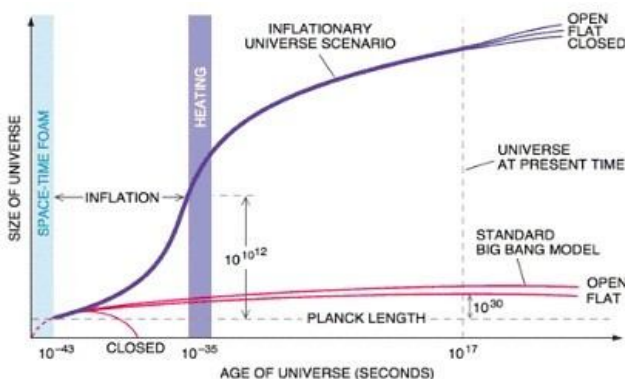
Doduše, neke od umetnosti, one s malo srećnijom sudbinom, uspele su doći do svog logičkog završetka, dok su ostale zaustale na pola puta; svima im je zajedničko to da je njihovo vreme ostalo za nama. I nisu trajale milenijumima, kako je Hegel mislio, već jedva nekoliko stoleća.

Sa nestankom umetnosti iscrpla se jedna od mogućnosti čovekovog načina življenja, ali i razumevanja sveta. U tome nema ničeg strašnog i paničnog. Ali, to treba razumeti. I ne treba se zavaravati, niti živeti u iluzijama. Jedna vrsta umetnosti je završena i umetnici se više ne mogu na nju legitimno pozivati. Ono što danas često srećemo pod tim pojmom jeste neka sasvim druga njena paradigma, ali, i dalje se zloupotrebljava sam naziv umetnosti; neophodno je naći nove adekvatne pojmove za nove pojave. To posebno važi kada je reč o novoj muzici, koja može biti sve što neko hoće, ali ne više i muzika. Ovde je na delu zloupotreba termina, nalik bespravnom podmetanju kukavičjih jaja, jer neki „umetnici“, posebno oni koji se bave zvukom, pogrešno misle da su u nedostatku jaja dobra i kukavičja. Kukavica nije soko, kao što ni svaki soko nije sibirski soko.

A možda je sve to što se danas zbiva samo izraz svesti o tome kako je vreme umetnosti bespovratno

prošlo, ili znak da se približio onaj pravi kraj iza kojeg sve ne samo da ne može više biti isto već postaje nemoguće?

Savremeni kosmolozi došli su do zaključka da se razvoj vasiona ne može objasniti ako se između nulte tačke i prvobitnog praska (a u vremenu od 10^{-43} do 10^{-35} sek.) ne uračuna jedan inflacioni period (crtež 1) u kojem je došlo do eksponencijalnog širenja vasiona kada se ona širila s ubrzanjem daleko većim no kasnije, a udvajala je svoju veličinu svakih 10^{-37} sek.



(crtež 1)

Mada je reč o vremenski veoma kratkom periodu, to je period koji je čitavu vasionu učinio uopšte mogućom. Nakon prvobitnog praska, vasiona se širila usporeno, da bi nakon 7 milijardi godina od nastanka počela da dobija ubrzanje koje će po računima kosmologa trajati još devedesetak milijardi godina; za to vreme galaksije će se sve većom brzinom kretati ka

periferiji i tamo postati dvodimenzionalne a potom nestati.

Proračuni i teorije savremenih kosmologa ne utiču na naš svakodnevni život, kao što ni zakonitosti opšte teorije relativnosti u svakodnevnom životu ne igraju nikakvu ulogu. Naš svet u kojem se mi krećemo, okruženi planetama što s nama klize oko sunca sasvim se dobro ravna po svim jednačinama Njutna i muzičkim proračunima Keplera.

Druga je stvar što mi ne možemo sebi ne postavljati uvek iznova pitanje koje nalazimo formulisano kod Lajbnica: *zašto svet uopšte postoji, zašto je nešto a ne ništa*. Naučnici su dugo smatrali da opšta teorija relativnosti važi i funkcioniše na makro planu, a kvantna teorija na subatomskom nivou. No do spoja ovih teorija bi moralo doći kada se hoće objasniti delovanje crnih rupa koje evidentno postoje a imaju veliku masu koja stvara moćno gravitaciono polje, a koja je s druge strane mikroskopskog razmera. Kombinovanjem jednačina opšte teorije relativnosti i kvantne mehanike niko ne može reći šta se zbiva u centru crnih rupa⁵³. To je pred naučnicima otvoren izazov, teorijski razume se, jer nikada nećemo biti u situaciji da se u prostoru crne rupe i nađemo.

Neka pitanja i neke probleme mi ne možemo zaobići; kosmološki model koji nam nudi inflaciona

⁵³Грин, Б.: Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности. – М.: “Либроком”, 2009, стр. 342-3. Prevod knjige: Greene, B.: The Fabric of the Cosmos. Space, Time and the Texture of Reality, A.A. Knopf, New York 2004.

teorija u potpunosti je primenjiv na istoriju i razvoj umetnosti kao filozofskog fenomena. Ljudi žive kako žive i ne misle o konsekvencama Ajnštajnovе teorije i to iz prostog razloga što ih one ni na koji način ne dotiču. No ne može se njegova teorija pragmatički osporavati sa stanovišta neprimenjivosti u svakodnevnom životu ako nju potvrđuju astronomska merenja. Isto tako, mišljenje umetnosti razvija se i kreće svojim putem, nezavisno od pragmatičnih motiva onih koji se s njom u svakodnevnom životu susreću.

Moj stav, naznačen pre više godina u *Filozofiji muzike* ali izložen samo na primeru sudbine muzike kao fenomena, a ne i na planu svih drugih umetnosti, što se upravo ovde čini, može se formulisati na sledeći način: *umetnost je nastala u jednom trenutku, trajala neko vreme i potom se završila. Na taj način, umetnost je istorijski fenomen. Ljudi su živeli bez umetnosti, u vreme pre umetnosti, potom sa iskustvom umetnosti, i danas žive u doba posle kraja umetnosti.*

Ono što ja u tome nalazim posebno interesantnim, jeste inflacioni razvoj umetnosti; da li je on nužno prouzrokovao njen brzi kraj, to je još uvek otvoreno pitanje. Isto tako: da li je u sam početak umetnosti već bio ugrađen njen razvoj ali i njen kraj - njena celokupna sudbuna, to je jedno od bitnih pitanja koje se, hteli mi to ili ne, mora raspraviti nezavisno od same sudbine umetnosti a iz obaveze koju imamo prema estetici kao filozofiji umetnosti.

Inflacioni period u razvoju umetnosti (opet ponavljam: u različitim umetnostima to vreme je različito i početni i krajnji datumi su različiti), ja vidim

u vremenu od XIV do XX stoleća); u muzici, kao što sam o tome pre više godina pisao⁵⁴, to je period koji počinje s Keplerom a završava se sa muzikom Čajkovskog i Rahmanjinova i teorijom muzike Buzonija i Loseva.

Dakle, reč je o periodu postojanja umetnost; upravo njoj zahvaljujući, ljudski opstanak je bio bogatiji za jednu bitnu dimenziju, koje u naše vreme više nema, a mi se ne možemo, uprkos tome, ponašati kao da je nije bilo.

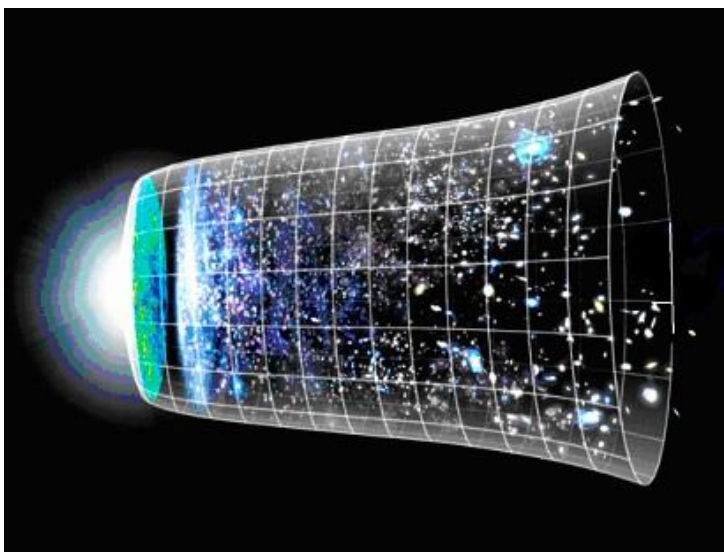
U tom periodu, negde na sredini, pojavila se estetika, kasnije dobivši još precizniji naziv *filozofija umetnosti*, premda ovaj potonji nije mogao definitivno i smeniti prethodni pojam koji je manje precizan, ali daleko popularniji, posebno stoga što se sa velikom teorijom lepog koja je vladala do XVII stoleća počelo manipulirati na neki njoj neprimeren, vanvremen način, pa i danas ima estetičara koji smatraju da je lepo osnovna tema i briga estetike.

U tome je razlog što naslov ove knjige hoće da ukaže na teoriju kratkog perioda u kojem je postojala umetnost, perioda u kojem se svest bitno izmenila jer je dobila dimenziju ranije nepoznatu – dimenziju estetskog. U kojoj meri i koliko je estetsko trajalo, čime je ono potom zamenjeno, to je potpuno drugo pitanje i ono ne dovodi u sumnju osnovnu ovde iznetu tezu.

Moje tumačenje umetnosti koje se poziva na inflacionu kosmologiju, ima s pomenutom teorijom zajedničko insistiranje na postojanju inflacionog

⁵⁴Uzelac, M.: *Filozofija muzike*, Stylos, Novi Sad 2007.

perioda, budući da se samo na taj način može objasniti kako tamo pojava vasiona, tako ovde pojava umetnosti u estetskom smislu. No, tu analogija i prestaje: inflaciona teorija vasiona pretpostavlja dalje njeno širenje kao što se vidi na ovde datom prilogu, širenje koje traje do našeg vremena: i tu prestaje dalja analogija; dok se u upravo navedenoj skici (crtež 2)⁵⁵, jasno vidi dalji razvoj vasiona nakon inflacionog perioda koji se okončava prvobitnim praskom, nacrt inflacionog razvoja umetnosti podrazumeva kraj



(crtež 2)

⁵⁵<http://elementy.ru/lib/430486>.

umetnosti koji se poklapa s krajem inflacije, a s obzirom na proteklo vreme to je samo $3,4 \cdot 10^{-6}$ godina što je zanemarljivo iz ugla vremena kosmosa, ali ne i sa stanovišta ljudskog života. Sama činjenica nepostojanja umetnosti, koja je ostala s one strane zatamnjene zavese, još uvek ne znači i kraj njene teorije, na šta je u više navrata a u raznim kontekstima ukazivano.

Teorija umetnosti pod novim nazivom i s drugačijom svešću o svom primarnom zadatku, nastavlja i dalje da se razvija, i to, nesporno, kao *filozofija umetnosti*, ali pod jednim novim daleko preciznijim nazivom, kao *inflaciona estetika*.

Izraz *inflaciona estetika* omogućuje esteticu da nadoknadi svoju raniju nepreciznost zadobijenu u proteklom periodu, i dobije jedno više, sada superprecizno značenje koje u sebi sadrži ne samo izraz našeg vremena no i dijagnozu prošlog.

Ostajući u oblasti ispunjenoj pitanjima o smislu umetnosti i smislu umetničkih dela, mi ostajemo na mestu gde inflacija u svom razvoju ostaje zaustavljena i zaleđena; stojimo pred prozorom i gledamo u juče; pod nogama nam zjapeća praznina, a leđa nam ledeno dodiruje ništa.

Epilog

Kao što rekoh, vreme umetnosti je završeno. Kulise su već skoro rasporemljene. Poslednji tragički pisci odoše u ništa zajedno sa svojim nerealizovanim projektima; ostaše još tu i tamo nekoliko teoretičara umetnosti; sve užurbanije, polažu poslednje račune koje će im oceniti istorija i pogledom traže izlazna vrata.

Tako brz raspad sistema nije se mogao predvideti; doskora sve je izgledalo večno, s perspektivama na duge staze. Oni retki koji razumeju o čemu se tu zapravo radi i koje su dimenzije praznine stvorene nestankom umetnosti, trude se da za sve imaju razumevanja, mada ne znaju kome pre da izjave saučešće, budući da se užurbano i usplahireno povlače i oni doskora najgrlatiji pobornici tzv. „nove“ umetnosti.

Sve to nije moglo ne ostaviti traga i u mojim poslednjim knjigama: ima iskaza koji na prvi pogled jedni drugima protivreče, no nisam ih hteo ni korigovati, ni uklanjati. Svi oni pripadaju mišljenju umetnosti koje je poslednjih decenija bilo svakakvo, samo ne koherentno. Reč je o stavovima koji fenomen umetnosti osvetljavaju iz različitih perspektiva i u njihovom sklopu imaju opravdanja, ali ne čine svi zajedno jedinstvenu celinu. Tako nešto je nakon Hegela postalo nemoguće.

Razlog treba tražiti u prirodi poslednjih pokušaja da se umetnost istovremeno misli iz njene biti i iz aspekta njenog kraja. Hronotopni pristup umetnosti ne može se odlikovati visokom

koherentnošću u stanju velike entropije. Naš ugao posmatranja ubrzanog procesa raspada pojmovnog sistema, koji je trebalo obezbediti dekonstruktivni pristup tumačenju umetnosti, pokazao se strukturno labilnim ali zasad i bezalternativnim. Moguće je o umetnosti suditi i na drugačiji način, ali pod uslovom da se pođe nekoliko koraka unazad. Tango to ne predviđa, budući da počinje desnom nogom, korak napred. To ni u kom slučaju ne znači da i dalje neće nastajati „umetnička“ dela, da se neće pisati estetike, čak i sistematskog karaktera s velikim ambicijama, no treba znati: publika je napustila salu.

Predstava je završena.

23. avgust 2009.

Izdavač:
Veris studio doo

Novi Sad
Edicija: Filozofija
11

INFLACIONA ESTETIKA
(Drugi uvod u Postklasičnu estetiku)

Milan Uzelac

Za izdavača:
Boris Veriš, direktor

Štampa:
Veris, Novi Sad

Tiraž: 10 primerka

Novi Sad
2009.

ISBN 978–86–7858–043–7

Na naslovnoj strani: http://www.goldentime.ru/Big_Bang/6.htm

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Библиотека Матице српске, Нови Сад

УЗЕЛАЦ, Милан
Inflaciona estetika. Drugi uvod u Postklasičnu estetiku / Milan
Uzelac. - Novi Sad : Veris, 2009 (Novi Sad : Veris). – str.. 184; 21 cm.
– (Biblioteka: Filozofija 11 ;)

Tiraž 10 . –Beleške uz tekst

ISBN 978–86–7858–043–7

a) Filozofija, Savremena filozofija, Estetika

COBISS.SR-ID 242141447