

Milan Uzelac

**FILOZOFIJA
POSLEDNJE
UMETNOSTI**



Novi Sad
2010

Sadržaj

1. Dijagnoza 5
2. Umetničko delo 25
3. Umetnička praksa 43
4. Duh dela 65
5. Nadgrobije 87

1. Dijagnoza

Ne svojom krivicom a ni svojom zaslugom, ne zahvaljujući ni slučaju ni usudu, našli smo se na početku jednog iz osnova novog vremena, na početku započinjuće, za nas poslednje epohe; ako ne želimo prihvatiti nametnute nam datosti što do nas dopiru u digitalizovanom, sofisticiranom obliku, tad moramo nemamo drugog izbora no da pokušamo da razumemo koje su pretpostavke te *novostvorene novine*, čime se to nadolazeće vreme (ako vremena uopšte ima) razlikuje od prethodnog, poznatog nam i dobro znanog "starog" vremena, u kojoj meri mu protivreči i kako je moguće da s njim nema više ni dodirnih tačaka ni zajedničkih pretpostavki, ni istog, jedino smislenog polazišta.

Nakon viševjekovnog građenja sistema vrednosti, nakon mukotrpnog oblikovanja najviše forme evropskog ljudstva koje je u sebi sadržalo najviše domačaje antičke kulture i celokupne potonje tradicije, nakon milenijumskih napora da se osmisli život po meri koja izražava čovekovu najdublju bit, sve se srušilo. Srušilo se sve za manje od pedeset godina; nalazimo se na ruševinama, zatrpani ko kolena peskom i prašinom, toliko sitnom da se malter više ne nazire a kamo li poneki kamen koji bi svedočio o doskorašnjoj gradnji.

Vrednosti na kojima je čovečanstvo doskora počivalo, živeći u uverenju da mu je najpreči zadatak da iste nadogradi, usavrši, dovede do krajnjeg, najpunijeg izražaja, te vrednosti sada su srušene, teorijski osporene, praktično ponižene. Njima u susret

ne dolazi ništa. Oko nas prazan je prostor. Sa svih strana zasipaju nas informacije nevezane za materiju ili energiju; u svojoj samostalnosti, površnosti i sveobuhvatnosti one nastupaju kao jedina istinska sila, skrivajući svoje tvorce i inspiratore. Počinjemo da činimo nešto, a ne znamo ni zašto ni zbog čega ni u čiju korist, mada, i dalje verujemo da u svemu tome nekog smisla mora da ima.

Pred nas su, više je no očigledno, iskršli novi problemi, potpuno novi izazovi; da bismo ih izrazili potrebni su nam novi pojmovi, nova gramatika, nov jezik. Nov svet i nove stvari u njemu zahtevaju novi jezik i novi način na koji će se govoriti o njima. Stari termini sada su neadekvatni, neprimenjivi kad treba govoriti o potpuno novim sadržajima koji svoje poreklo nemaju u prošlosti i prethodnim rešenjima, budući da je naš novi svet izrastao ni iz čega – a na ruševinama čije tragove ne prepoznaje.

Kada su ljudi prestali da stvaraju umetnost i počeli o njoj da govore i da je misle, zavladao je uverenje kako će buduće vreme biti u znaku razotuđenja čoveka i nove umetnosti kao njegovog najvišeg i istovremeno najdubljeg izraza.

Evo, to vreme je došlo. I šta vidimo? Navodno, nekakvu umetnost, kažu "novu" umetnost, no njena "dela" ne samo da nas iznenađuju, već i zaprepašćuju; reč je rezultatima neke dosad nam nepoznate, nove umetničke prakse.

Muzička dela nisu više ni nalik delima koja smo dosad slušali, a još manje su neki njihov duhovni nastavak; ona do te mere nisu "muzička" da se više i

ne usuđujemo da govorimo o njihovoj *musičnosti* (jer nekad behu pod okriljem i zaštitom Muza) ili muzikalnosti; jednako nas začuđuju i nova likovna dela koja su sve samo više ne i likovna; konačno, iznenađuje i baca nas u nedoumicu nov status koji dobija savremen teatar.

Novi mediji omogućili su uspostavljanje vlasti novih digitalnih tehnologija, a ove stvorile su za kratko vreme jednu posve novu sliku sveta, do te mere različitu od prethodne, da mnogi s pravom postavljaju pitanje da li je još uvek moguće govoriti o "dodu slike sveta".

U novom veku umetnost je ušla u vidokrug estetike i umetničko delo je postalo predmet doživljaja, te se, po rečima Martina Hajdegera, umetnost počinje smatrati izrazom čovekovog života (Hajdeger, 2000; str. 60). U ranijim vremenima tako nije bilo; umetnička dela imala su ne estetsku, već prvenstvenu ontološku dimenziju i više su se isticala svojim postojanjem no svojim delovanjem na naša čula. Ali, ni u naše vreme nije tako, kako beše do pre još samo nekoliko decenija. Predstava o takvom umetničkom delu, zajedno sa svim delima te vrste sada pripada prošlosti.

Za veoma kratko vreme postao nam je stran način percepcije umetničkih dela kakav je bio karakterističan za epohe koje su mu prethodile, ali, danas smo se jednako udaljili i od onih načina viđenja sveta i stvari u njemu na kojima smo bili doskora vaspitavani. Naime, činilo se da pripadamo novom

vremenu, novom svetu koji se gradi i izrasta pred našim očima – i sada se sve to odjednom srušilo.

Za slične situacije znaju i ranije epohe: znamo za rušenje sistema vrednosti kojem su doprineli sofisti, znamo i za rušenje sveta ideja kojem su doprineli mladohegelovci. No, u oba slučaja, stupile su na scenu nove vrednosti, nove pozitivne vizije čoveka i sveta. Današnja situacija je bitno drugačija i ne može se s prethodnima ni porediti niti po analogiji s njima opisati: nakon rušenja sveta i njegovih vrednosti danas se realno ne stvara više ništa.

Danas je postalo moguće ono što je do tokom čitave istorije i samo do pre nekoliko decenija bilo nezamislivo: muzička dela stvaraju autori bez sluha i osećaja za melodiju, a slikari ne znaju više ni za perspektivu, ni za iluziju prostora stvorenu linijama ili bojom. U isto vreme, sve umetnike odlikuje "nedarovitost", budući da je dar novim "umetnicima" izlišan i nepotreban balast koji im kreativni "rad" samo otežava, bacajući ih, kao nove "stvaraoce" u očaj ili depresiju.

I dok su ranije umetnici potencijalnu depresiju lečili stvaranjem, sada stvaranje realizuju metastaziranjem depresije koja ih vodi u euforičnu manijakalnost. Za sve stvaraoce danas, bez razlike na način njihovog izražavanja, karakteristično je uverenje o nepostojanju krize umetnosti i stvaralaštva, budući da su uvereni, i delimično s pravom, kako su sve sumnje i strahovi od nemoći da se realizuje umetničko delo, zamenjene nametanjem

publici ostvarenih projekata sredstvima prisile od strane medija i globalnih sredstava informisanja.

Suština bivstvjućeg, ili suština istine, sada se smatra deplasiranom, prevaziđenom i svi umetnici u glas govore da je za njih jedini kriterijum stvaranja *samo stvaranj¹e* koje nije determinisano unutrašnjom duhovnom potrebom, već zahtevima koji su posledica diktata društvenog sistema utemeljenog na disipativnim principima koegzistentnosti labavih haotičnih struktura.

Sve ovo omogućuje da se kaže kako danas više nemamo za posla s filozofijom umetnosti, buduće da umetnosti u tradicionalnom smislu više nema, mada, a jednako nema ni nove umetnosti, koja se po logici stvari utopila u prethodnu umetnost i postala njen dijalektički završetak. Sve što nam je doskora izgledalo najrevolucionarnije, sada je uveliko postalo konzervativno i zastarelo; ako smo još doskora pogled upravljali na avangardiste i postavangardiste, danas sve glasnije se govori kako su oni ishlapeli, dosadni tradicionalisti, dogmatičniji od svojih prethodnika na koje su se s prezirom obrušavali.

U isto vreme, onemogućeno nam je da koristimo izraz *nova umetnost*, pošto se on za kratko vreme do te mere odomaćio kao oznaka umetnosti, viđene kao nova paradigma, koja nam se jednako čini zastarelom

¹ Nažalost, ovaj zahtev nije nov. Nalazimo ga već kod avangardista dvaesetih godina prošlog stoleća. On samo gov ori o zastarelosti i prevaziđenosti ideja koje „novi“ umetnici zastupaju.

i ne ničim drugim, no produženjem prethodne prakse, istim sredstvima ali s promenjenim predznakom.

Sve to je uticalo da ovde uvedem izraz *poslednja umetnost* i njime ukažem na ono što danas postoji kao alarmantna radikalna opozicija svem prethodnom, mada, u isto vreme, to je takva opozicija koja je po svom karakteru istovremeno i konačna, poslednja reč istorije i same stvari umetnosti, reč nakon koje ne može biti više ničeg, budući da su sve naizgled beskrajne mogućnosti u granicama ljudske konačnosti iscrpljene dosadašnjom umetničkom praksom.

Ovaj izraz treba shvatiti ne samo u vremenskom već prvenstveno u logičkom smislu, budući da se njim obuhvataju sve moguće varijante najraznovrsnijih pokušaja da se vek umetnosti ne samo produži, što se već pokazalo nemogućim, nego i da se na nov način sama umetnost misli, budući da su namera umetnosti i njena mimikrija u naše vreme prozreti do kraja.

U tom smislu ovaj spis se može razumeti i kao nadgrobna beseda svekolikoj umetnosti kao takvoj iz aspekta njenog poslednjeg pokušaja da obesmisli svoje nekadašnje pretpostavke prelaskom u svoju drugost, a iz ove u svoju radikalnu negaciju.

Razume se, bilo bi krajnje naivno i neutemeljujuće ostajanje na načelnim tvrdnjama; neophodno je sam problem sagledati polazeći od njegovih prvih pretpostavki, sagledati ga iz osnova i videti koji su to činoci doveli stvar umetnosti do kraja kako kao fenomen, tako i kao jednu za ljudski opstanak bitno determinirajuću praksu.

Velika ljudska mana ogleda se u nastojanju da se svo ranije vreme razume isključivo kao put koji vodi do vremena u kojem se mi nalazimo. Zato sve periodizacije vremena počivaju na pretpostavci da je naše vreme poslednje vreme. U osnovi ovakvog shvatanja je Hegelovo poimanje istorije, kao progresivnog napredovanja koje svoj dovršetak ima u njegovom vremenu.

Osetivši razliku spram prošlosti, ljudi su na prelazu iz helenističke epohe u srednji vek govorili o *novom* (modernom) dobu u koje su zakoračili, a koje se radikalno razlikovalo u odnosu spram *starog* (antičkog) vremena. Potom su, između ta dva razdoblja dodali neko *srednje* doba, pa smo dobili vreme srednjega veka, ali tek u času kad su ljudi duboko zagazili u novo doba, koje su dalje nastavili da dele na *novo*, *moderno* i *savremeno* da bi potom ovo poslednje izdvojili naspram modernog kao *postmodernog* i ovom kao nastavak s drugim svojstvima označili novo vreme kao *postpostmodernog* (ili vreme druge postmoderne).

Danas, kad je prošlo vreme i druge postmoderne, ljudi su se od svih mogućih periodizacija vremena umorili i više malo ko postavlja pitanje prirode i "mesta" vremena u kojem živi. Svi pritom dele opšti osećaj da su neka vremena definitivno ostala za nama i da smo dospeli u prostor u kome više nemamo ni oslonca ni koordinate koje bi omogućile dalje kretanje.

Svima se čini da vremena više nema, i žive u ubeđenju da je današnji dan uveliko i poslednji. Već se

uveliko govori o raznim "krajevima": o *kraju* istorije, o *kraju* filozofije, o *kraju* nauke, o *kraju* umetnosti... Poneko već počinje da govori o istoriji, filozofiji, nauci i umetnosti *posle njihovog kraja*.

Da li u tom slučaju mi sam "kraj" vidimo kao jednu strategiju savremenih teoretičara koji nastoje da prevaziđu nepriliku u kojoj su se zatekli, ili kao izraz radikalnog prekida s ranijom misaonom praksom, odnosno kao njihovu istorijsku i logičku granicu?

Moramo se složiti bar oko jedne stvari: niz simptoma nedvosmisleno ukazuje na duboku promenu do koje je došlo kad je reč o sposobnostima neposredne percepcije pa tako i mišljenja koje na njoj počiva. Nezavisno od toga što nam i dalje izmiče ono što bi ponajpre morali da mislimo prosuđujući dela moderne umetnosti, osećamo neophodnost da se makar još neko vreme ustraje u samom mišljenju umetnosti, nezavisno od konkretnih rezultata do kojeg ono povremeno dolazi.

U naše vreme umetnost se udaljila od svakodnevnog života u toj meri da je mišljenje koje počiva na ljudskoj praksi sve manje i manje domašuje; u isto vreme to što se odeveno u formu umetnosti od nas udaljilo, nije time postalo ni manje primetno, ni skrivenije; svojim latentnim manifestacijama ono je skrenulo pažnju na udaljavanje sâmo, pa je na taj način umetnost ostala u našem vidokrugu uprkos svome odsustvu.

Moguće je da ono što čini samu bit umetničke prakse danas izmiče našem mišljenju, te su mnogi

skloni tome da neuspeh modernog mišljenja vide u deficitarnosti samog teorijskog mišljenja, smatrajući u isto vreme da nešto i sa samim mišljenjem kao mišljenjem nije u redu. No, možda srećom, ima i onih drugih koji na putu mišljenja nastoje da načine korak dalje, pa razloge neuspeha razumevanja fenomena moderne umetnosti ne traže u mišljenju, već pre u njegovom predmetu. Konačno, nije mali broj ni onih koji osnovni motiv neuspeha dokučivanja *umetničkog* vide u novoformiranom prostoru kao medijumu i dela i mišljenja.

U nastojanju da se razaberemo u ovoj smušenoj i nejasnoj situaciji, prvo što moramo učiniti jeste da ono što je predmet našeg posmatranja održavamo mišljenjem u njegovoj prisutnosti. A tada, otvara se upravo problem potpuno nov koji ne poznaje nikakvo naše ranije iskustvo: problem percepcije – vizuelne, slušne, taktilne. Ranije sam već ukazao² na jedan od mogućih izlaza, na pokušaj da se estetika transformiše u haptiku. Sada mi se čini da i taj izlaz nije mnogo obećavajući i to prvenstveno stoga što nije dovoljno radikalno. Čini mi se da nije osnovni problem u pomeranju težišta s jednog ili dva čula na neko treće, dosad zapostavljeno i nedovoljno afirmisano, već da je problem u prirodi same percepcije koja je stolicima i milenijumima bila konstantna i jedinstvena, a sad je za manje od pola stoleća postala neuspešna jer se susreće s potpuno novim objektima u potpuno nepoznatom prostoru.

²Inflaciona estetika, 2009.

Drugim rečima: ljudi su stvari počeli da vide drugačije, postali su kritičniji, nezadovoljni ranijim viđenjem i ranijim slušanjem; sada se teži nečem drugom, bitno različitom od sveg prethodnog i za to je neophodan nov pristup kvalitativno novim predmetima percepcije. Sve od ranije poznato, nije više samo duboko tradicionalno, već nedovoljno, pa je sve probranijoj publici neinteresantno, dosadno, trivijalno...

Nastala provalija između starog i novog, bolje reći, između starog i novonastajućeg (koje još nije, i zasad je samo obećavajuće), najoštrije se ogleda u muzičkoj umetnosti, no jednako i u likovnoj, gde je došlo do najranije revolucije sredstava izražavanja. Ako se muzika u poslednjem stoleću svela na eksperimentisanje sa zvukom i istraživanje njegovih mogućnosti, u likovnim umetnostima došlo se, obesmišljanjem opšteprihvaćenih materijala i derealizovanjem njihovih primarnih svojstava, u situaciju koja ne odiše toliko bezizlaznošću koliko izlišnošću dalje prakse, pre svega, usled gubitka svakog mogućeg smisla.

Događaji se sve ubrzanije smenjuju. Rezultati do kojih se sada na tlu umetnosti dolazi ne mogu se prenebregnuti dubokom posvećenošću tradicionalnim formama i umetničkim ostvarenjima ranijih epoha, budući da ista ne smiruju naš anestezirani duh raskomadani novim nametnutim mu strastima i virtuelnim potrebama. Svedoci smo neuspeka kako starih tako i novih strategija i postupaka.

Nove potrebe, sve brojnije i raznovrsnije, složene su do te mere da većina ljudi više nije u stanju da prozre njihovu ne-potrebnost; nameću nam se sistematično i smišljeno od strane sve sofisticiranijih medija čija su delatnost i latentna funkcija nepodložni bilo kakvoj kritici, jer se Sistem odmah poziva na ugrožavanje slobode (koju u takvoj formi niko nije ni tražio), te niko ne sme više ni postaviti pitanje slobode i njene realne odsutnosti.

Očigledno, tu se računa s faktorom vremena, s vremenom koje treba da prođe kako bi se zatomilo sve preostalo ljudsko u čoveku i on pretvorio u krotkog konzumenta bezukusne kaše³ koja mu se svakodnevno, celodnevno servira i nameće kao njegova istinska potreba. To što je ta kaša stvorena ispiranjem iz nje svih vrednosti, više niko i ne primećuje pošto se neprestano na njega atakuje bezmernim mnoštvom besmislenih nikom potrebnih činjenica. Za to vreme čula otupljuju i pripremaju se za to da budu podloga monotonim narkotičkim nadražajima. Najbitnije u svemu tome je maksimalno neutralisanje kritičkog i samostalnog mišljenje zbog čega se sprovodi sveopšta reforma sistema obrazovanja koja sve više zadobija planetarne zamere.

Sve ovo biva vidno kad se analizira odnos savremenih "ljubitelja" umetnosti, kao i navodnih "znalaca" spram onog što se nameće kao nova

³Ne treba smetnuti s uma da i bezukusna kaša još uvek ostaje "ukusnija" i nesporno zdravija, od pseudokaše kojoj se dodaju veštački ukusi.

umetnost. Ljudi su sve manje sposobni da vide i sve manje sposobni da čuju. To novonastalo stanje metastazira do takvih oblika, da slikari više ne obraćaju pažnju na boje i njihov sklad, a muzičari na tonove i njihovu harmoniju. Odsustvo harmonije i sklada veliča se kao nova "vrednost", i da bi neko bio danas umetnik, nisu mu više neophodni ni dar, ni predanost, ni posvećenost umetnosti. Dovoljna je samo privatna odluka i kupljena (ili izmoljena) saglasnost bližeg ili daljeg okruženja – zavisno od stepena potrebe zadovoljenja sebeljublja.

Tako se u naše vreme počinju sveobuhvatno menjati oni odnosi spram sveta koji su stolecima bili do te mere nepromenljivi i konstantni, do te mere samorazumljivi i opšteprihvatljivi, da se, već samo nakon nekoliko decenija, nalazimo u potpuno novom svetu, radikalno izmenjenom, i to do te mere izmenjenom da sebe prestajemo da prepoznajemo, da sami sebi postajemo stranci.

Sve manje razumemo motive svojih do juče u dubokom uverenju formiranih odluka; još manje razumemo sve što smo doskora činili pozivajući se na najvišu odgovornost. Sva naša ranija dela sad nam se čine bezvredna, do te mere ništavna i beznačajna da nam više nije jasno kako smo mogli toliko vremena i energije uložiti u realizovanje nečeg što nam je za sadašnju egzistenciju isprazno i besmisleno.

Nejasno je da li se to samo vreme promenilo, ili smo se mi izmenili, pa sebe više ne prepoznajemo, slušajući više ne čujemo, a gledajući više ne vidimo; još do juče izvesno, sad nam je nepoznato, a poznatim

čini nam se ono iznenadna nametnuto što nismo kadri ni delimično da razumemo.

Sve su dublje razlike u percepciji muzike, prenošenje naglaska s visokih na niske tonove i naglašavanje ubrzanog ritma. Muzika ranijih epoha slušaocima je prihvatljiva samo u dvostruko ubrzanom tempu; tako se i sam pojam tempa otkriva kao metodski problem i a o njemu sve manje se i nevoljno govori.

U likovnim delima ljudi se više ne zadovoljavaju iluzijom koja počiva na dvodimenzionalnosti, već dubinu hoće da percipiraju neposredno, te se napuštaju mnogovekovni ustaljeni žanrovi u slikarstvu i grafici; slikari se okreću gradnji instalacija koje bi trebalo da nadopune navodne nedostatke ranije umetnosti. Nažalost, nakon kratkog vremena i to se svima čini nedovoljnim; htelo bi se nešto drugo, ali se više ne zna šta bi to drugo trebalo da bude.

Ako je u nekim ranijim vremenima umetnike zahvatala depresija ili apatija, pa se govorilo o nastupajućoj krizi vremena ili samog žanra, izlaz se uvek nalazio u preosmišljanju teorijske pozicije koja se zastupala, kao u i kritičkoj analizi rezultata sopstvenog stvaralaštva u kontekstu opšteprihvaćenih i od svih uvažavanih kriterijuma. Danas, kad nema više opšte saglasnosti ni po jednom od pitanja koja naši savremenici postavljaju, nema načina da se ma šta istakne kao nesumnjiva vrednost i mera stvari. To više nije ni čovek, kako se to isticalo u antičko vreme, ni bog, kako je to bilo jedinstveno prihvaćeno u

srednjem veku, ali ni apsolutna ideja koja je određivala sadržaje novog doba.

Ne mogu da ovde, po ko zna koji put već, ne ukažem ponovo na jedan izuzetni uvid Martina Hajdegera iz pripremnog predavanja *Nauka i razmišljanje* (1953) nastalog kao uvod u ciklus predavanja *Pitanje o tehnicima*, a a gde on kaže: "Ne dolaze neprimetno samo najveće misli – neprimetno nastupa, pre svega i iznad svega, promena u prisustvovanju svega što je prisutno" (Hajdeger, 1999, str. 42).

U ovoj rečenici najbolje se oslikava današnja situacija: upravo danas najintenzivnije se zbiva promena u prisustvovanju; zbiva se davno najavljavani, a sad više nezaustavljiv obrat. Njega mora da prati *umetničko razmišljanje* koje ostaje u svojoj otvorenosti i to u času kada je suština umetnosti sve tajanstvenija, a estetika sve nemoćnija u očuvanju onog što je u "umetnosti suštastveno" (Hajdeger, 1999, str. 32).

Kada je reč o nemoći estetike⁴, tada se prvenstveno ima u vidu njena neuspešnost kao filozofije umetnosti do kraja misli sadašnje stanje umetnosti i umetničke prakse. Sve manje je estetika u mogućnosti da sebe razvija na tragu sopstvenih pretpostavki, i sve manje uspeva da se razabere u mnoštvu protivrečnih stavova koji opisuju stanje umetnosti i prirodu umetničkih dela u naše vreme.

⁴O tome više u: Uzelac, M. (2009). *Inflaciona estetika*. Novi Sad: Veris studio.

Sve ovo ukazuje na jedan bitni momenat koji se ne sme gubiti iz vida: reč je o promeni slike sveta, o promeni koja se odvija u predstavljenosti bivstvujućeg (Hajdeger, 2000, 71). Kada je analizirao situaciju novog doba, Martin Hajdeger je postavio pitanje «da li svaka istorijska epoha ima svoju sliku sveta ... ili je samo pitanje o slici sveta svojstveno isključivo novovekovnom načinu predstavljanja?» (ibid., str. 70-71). On je s pravom govorio o razlici koja postoji kad se govori o različitim slikama sveta (antičkoj, srednjovekovnoj, novovekovnoj), a koje se poklapaju s određenim istorijskim epohama.

Slikovni karakter sveta Hajdeger je tumačio «predstavljenošću bivstvujućeg», i novovekovna slika sveta, koja se počela formirati u vreme Dekarta, za Hajdegera je bila i dalje vladajuća, nedomišljena, budući da je tek u naše vreme počela dolaziti ljudima do svesti, odnosno u njihovo vidno polje. Tako se moglo dogoditi da Hajdeger vrhunac takve filozofije vidi u zahtevu za njenim ukidanjem, u antropologiji koja «inicira prelaz metafizike u proces pukog okončavanja i napuštanja svake filozofije» (ibid., str. 79; napomena br. 4). Donoseći takav sud Hajdeger ima u vidu pređeni put filozofije i njegova se pozicija bitno ne razlikuje od Hegelove. I jedan i drugi filozof, mada na krajnje različite načine, vide dovršenje filozofije u svojoj «filozofiji», s tom razlikom što o tome Hegel govori otkriveno, dok kod Hajdegera tako nešto ima znatno prikrivenu formu.

Otud i vodi put pitanju: ima li budućeg, neposredno budućeg (makar u naznakama) u

sadašnjem koje se, iako još uvek je sadašnje, već predstavlja kao buduće.

Mi se nalazimo na početku jednog novog perioda ljudske istorije i nismo u mogućnosti da jasno sagledamo do koje je mere naš svet jedan potpuno novi svet. On nije novovekovni svet, koji je počeo nakon velikih otkrića, pljačkanja i genocida nad narodima centralne i severne Amerike početkom XVI veka, ali i genocida nad narodima zapadne Evrope u XVI i XVII stoleću, i završio se bombardovanjem Srbije kao poslednjim velikim umetničkim hepeningom proteklog stoleća; on je post-novovekovni, nastao pod geslom stvaranja novog svetskog poretka, nastao, takođe, na pljački i nepriznavanju prava drugih, jedino, korišćenjem drugih, ponekad suptilnijih sredstava, a kad je to nemoguće, onda milosrdnim bombardovanjem; taj svet se više ne zadovoljava novovekovnim vrednostima, budući da su one preuske i ograničavajuće za njega, pa sebi može pripisati pravo koje glasi: šta je za nas, to nije za vas. Zato u njemu iste reči znače na različitim mestima i u različitim prostorima sasvim različito.

Tamo gde svet postaje slika, bivstvujuće se po rečima Hajdegera, u celini uzima, kao nešto prema čemu se čovek ravna, i tada se donosi suštinska odluka o bivstvujućem u celini. Slika sveta svojstvena novom veku podrazumeva nešto bitno različito u odnosu na sliku sveta antike ili srednjeg veka, i to nije sporno. Problem je u tome što ta slika u naše vreme, pola veka nakon što je Hajdeger napisao svoje čuveno

predavanje *Doba slike sveta*, jednostavno više ne funkcioniše.

Vrednosti više ne vidimo kao kulturne vrednosti, ali ni kao entitete po sebi. Vrednosti su izgubile svoj raniji smisao, pa time i značaj. Na njih se niko više ne poziva, jer one ništa ne uslovljavaju i ničim ne upravljaju⁵. U tom slučaju, opravdano je govoriti o mogućem početku neke nove istorijske epohe, ili o početku konstituisanja jedne nove slike sveta različite od dosad dominirajuće, novovekovne.

U više navrata je isticano da ako je estetika produkt novog doba, da tek u novo doba umetnost ulazi u vidokrug estetike, a umetničko delo postaje predmet doživljaja, te se umetnost smatra izrazom čovekovog života (Hajdeger, 2000, str. 60). Ta situacija je bitno različita u odnosu na srednjovekovnu, jer «umetnička» «dela» srednjeg veka pripadaju bitno drugačijoj epohi, uslovljena su sasvim drugačijom slikom sveta, pod pretpostavkom, razume se, da je uopšte legitimno govoriti o srednjovekovnoj slici sveta.

Ovo je posebno važno kad je reč o našem vremenu. To što mi ne doživljavamo više umetnička dela, kako je to bilo u novo doba, neposredno potvrđuje da su ta umetnička dela postala mnogo bliža delima

⁵Zato je moguće da se ono što su doskora svi videli kao bezvredno, sad nameće kao poslednji adekvatan odgovor, kao rešenje koje svi moraju obavezno prihvatiti ako hoće da pripadaju zajednici naroda koje vode licemerni pojedinci, ali koji svog licemerja nisu svesni, jer sve čine u ubeđenju da je to što čine posledica najboljih namera.

pre novog doba, ali i da se naša epoha u koju polako zalazimo bitno razlikuje od prethodne koju smo upravo napustili.

Isto tako, otvoreno je pitanje da li naše doba, koje traje samo tek nekoliko decenija, uopšte ima svoju sliku sveta. Moj odgovor ovog časa bio bi negativan. Odbacivanjem novovekovnih vrednosti čiji je vrhunac bio u epohi prosvete, mi se definitivno nalazimo u prostoru koji ne gradi svoju sliku, ali koji pritom može imati svoju metafiziku koja bi se mogla naći u dijalogu s metafizikom ranijih, pred-novovekovnih istorijskih epoha.

Upravo time je omogućena pojava umetnosti bitno različite od prethodne, umetnosti koja je u opziciji i protivstavu ne samo protiv dosad vladajuće postklasične (moderne + postmoderne) umetnosti, nego i u protivstavu spram sinteze klasične i postklasične umetnosti, te se može odrediti kao bitno nova umetnost, poslednja moguća umetnost.

S pojavom digitalnih tehnologija i, pod njihovim dominantnim uticajem, preoblikovanjem (uništavanjem) dotad vladajuće slike sveta, započinje svoje širenje, metastaziranje i ubrzano nestajanje *poslednja umetnost*.

Ovde govor o *poslednjem* nema vremenski, koliko logički karakter; posle poslednje umetnosti ne može više biti umetnosti, budući da se ona vratila sebi

i svom početku⁶. Ovo ni u kom slučaju ne znači da je tu reč o nekom «podetinjenju» umetnosti, o nekom njenom dobrovoljnom svođenju na primitivne, atavističke forme. Prva umetnost bila je jednako savršena kao i ova poslednja. Tokom istorije menjao se samo odnos spram nje, menjala se njena funkcija, ali ne i njena bit. Samo nekoliko stoleća umetnost je bila estetska, bila je predmet čovekovog doživljaja, ali i to u onoj meri u kojoj je ideja humanizma vladala kao «moralno-estetička antropologija».

Ako je težište smisla danas odlučno pomerenom s čoveka, to je samo simptom iscrpljenosti projekta humanizma. Svetom danas vladaju sasvim druge sile i to je bar više no evidentno. Šta god da se danas čini, ne čini se u ime čoveka i njegovog dobra, već u ime profita ili potvrđivanja dominacije svetske mreže veštačke svesti u kojoj se formira novo površinsko informacijsko znanje kadro da zameni duge avanture duha, duge puteve samoosvešćenja duha.

Jedna od najvećih zabluda današnjice je vera da se znanje može zameniti informacijom. Samo posedovanje informacija još ništa ne doprinosi ako se ne zna šta s njima činiti. Fetišiziranje informacije je simptom nastupajućeg doba. Ljudi ne uspevaju da shvate kako cilj nije u posedovanju mase pojedinačnih informacija, već u neophodnosti kritičkog ophođenja s njima. Tačno je da neko iz posedovanja određenih

⁶Pokušaj takvog mišljenja imamo u nastojanju J. Ksenakisa da muziku vrati njenim antičkim korenima. Na misaonom planu isto su učinili F. Buzoni i A.F. Losev.

informacija može imati sasvim konkretnu korist. Ali nije reč o tome, nije reč o korišćenju informacija za ucenjivanje. Radi se o korišćenju informacija koje služe unapređivanju znanja, unapređivanju snalaženja u svetu.

Tehnologizacija koju je donelo novo doba, uprkos tome što tehnika nije ništa tehničko, danas svojim planetarnim širenjem pokopava same osnove na kojima počivaše i iz kojih je poniklo to novo doba. Novo doba nije uspelo da ispuni i ostvari svoju suštinu, ali je uspelo krajnje efektno sebe da dokrajči, onemogućujući bilo kakav potencijalni sukob različitih pogleda na svet, budući da razlike kao razlike više nema. Zato i nema različitih pogleda na svet, pošto se svaki nagoveštaj drugačijeg viđenja, ili mogućeg postupanja, u korenu saseca i na njegovo mesto kalemi već postojeći, vladajući amalgam - jedini proveren i masovno svarljiv lek bez pozitivnih sastojaka, a s maksimalno razornim delovanjem.

Ako je još pre nekoliko decenija, tačnije, šezdesetih i sedamdesetih godina XX stoleća, postojalo uverenje da je organizovanom akcijom određene grupe istomišljenika moguće delovati na društvene tokove i usmeriti razvoj duhovne kulture k najvišim vrednostima, danas je to samo još jedan odsanjeni san.

U svetu atomizovanih jedinki, u sebe zatvorenih monada kojima otkriveno, bez prikriivanja i makar prividnog pokušaja obmanjivanja, manipulišu mediji spram kojih svi navodno imaju odbojni stav, ali pritom ostaju njima i dalje u potpunosti začarani, dakle, u

takvom svetu, lišenom moći da se svem zlu i negativnom pruži makar simbolički otpor – svaki govor o promeni svodi se na agresivnu laž koja više ne bude prezir već sve veće izlive sadomazohizma.

U takvoj situaciji umetnost je definitivno učutkana; ona može sve, zato što ne može ništa; ona je sada *poslednja*, zato što je *prva* koja glasno, bez stida može da govori o svojoj nepotrebnosti.

Ovde nije reč o poricanju epohe - ni prethodne ni upravo nastupajuće - jer, već Hajdeger je s pravom upozoravao da «čovek to što mu je uskraćeno neće moći ni da iskusi, ni da o tome razmisli sve dok se bavi pukim poricanjem svoje epohe. (...) Ono neproračunljivo čovek će znati, to jest sačuvati u njegovoj istini, samo onda kad bude stvaralački pitao i stvaralački radio, svestan moći pravog razmišljanja» (Hajdeger, 2000, str. 76). Ovde je reč o pozivu na razmišljanje, na promišljanje onog što nas je snašlo bez naše krivice, ali za šta smo, usled svog nedelovanja i duboke apatije, beskrajno **odgovorni**.

2. Umetničko delo

Umetničko delo, čak i u slučaju kad se o njemu govori isključivo u prošlom vremenu, podrazumeva tematizovanje pitanja o mestu i smislu dela u savremenom svetu koji odlikuje sve naglašeniji indeterminizam i neograničena vlast digitalnih tehnologija. Taj problem naslutio je pre nekoliko decenija nemački estetičar Teodor Adorno, kada je već na prvim stranicama svog poslednjeg usled smrti nedovršenog dela napisao: "Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju" (Adorno, 1979, 25).

Tim rečima, u čijem znaku stoji čitava njegova estetička teorija, najbolje je opisana duhovna situacija u kojoj se našla kako umetnost XX stoleća, tako i filozofska misao o njoj. Zato naš izbor nije nimalo slučajan. Mi se obraćamo Adornu je je on u poslednjih nekoliko decenija ostaje i dalje najdublji mislilac umetnosti i sudovi koji kod njega nalazimo još uvek su u velikoj meri relevantni u raspravama o savremenoj umetnosti.

Zabrinjavajućoj oceni na koju tu ipak nailazimo, u velikoj meri doprinela je kako moderna umetnička praksa tako i permanentno nastojanje naših savremenika da se bit i sudbina moderne umetnosti misle s obzirom na njihovu ishodišnu tačku.

Tu ishodišnu tačku većina je videla u egzistenciji moderne umetnosti koja se pokazala

krajnje nepotrebno, pa je bez obzira na danas enormnu produktivnost umetnika, sav rad umetnika proglašen za društveno beskoristan, i sa stanovišta potreba savremenog čoveka apsolutno nepotreban, a da mu je jedini smisao lečenje subjektivnih sublimacija, budući da umetničko stvaranje, samo po sebi, ne poseduje neku objektivnu, opšteprihvaćenu vrednost; s druge strane, teoretičari umetnosti podlegli su poplavi sumnjivih "umetničkih" poetika, poverovavši kako su sva dela što sad nastaju jednako umetnički vredna, a što je za posledicu imalo puki relativizam i neograničenu samovolju čiji krajnji rezultat beše sumnjiva nagodba umetnika i kritičara s jasno naglašenim tržišnim elementom. Uostalom, kritičarima i nije do umetnosti, već do trgovine.

Kritičari, posebno likovni, pokazali su se uspešnim menadžerima i preprodavcima magle, beskrupuloznim reklamerima i sitnim šičardžijama; ocenjivanje i tumačenje umetničkih dela ostalo je van njihovog delokruga jer to beše oduvek zadatak koji je daleko prevazilazio njihove skromne intelektualne mogućnosti. Ostavljeni na milost i nemilost umetničkim kritičarima (ne baš svetlih namera), u kojima su izgubili i potencijalne branioce svojih visokih namera, umetnici su počeli da lutaju poljem s kog behu uklonjeni svi orijentiri – poslednji ka smislu usmeravajući znakovi.

U takvoj situaciji, u odsustvu ozbiljnih i valjanjih tumačenja umetnosti, sva teorija umetnosti svedena je na dela nekoliko nedvosmisleno od svih priznatih mislilaca iz poslednjeg stoleća, a to su, pre

svih Hajdeger, Adorno i Gadamer; dešava se, posebno u kritičnim momentima, da se na njih pozivamo i oslanjamo previše, ali ima i trenutaka kad im se ne obraćamo dovoljno, posebno s obzirom na duboke uvide koje kod njih srećemo.

Ne pretendujući na apsolutnu originalnost misli, jer je tako nešto u vreme nakon iskustva postmoderne nemoguće, ja se ne ustručavam da se eksplicitno kao i implicitno često pozivam na one čije mišljenje delim. Možda se u tom slučaju moj postupak približava onom koji beše karakterističan srednjovekovnim misliocima koje ne prestajem da uvažavam, nalazeći u njima trajnu inspiraciju i najdublje podsticaje mišljenju. Nikako se ne mogu oteti utisku kako je kod njih bilo nečeg veličanstvenog i nezlobivog, možda usled velike smernosti i skromnosti usled svesti o tome da onaj kome polažu ili će u najskorije vreme položiti račun zna i sve što oni znaju.

U svakom slučaju, moj zadatak biće ostvaren čak i u slučaju ako uspem samo u tome da neke od njihovih misli nastave svoj život u ovo sumorno vreme i u ovim mojim predavanjima čiji je cilj ne da ubeđuju, već da podstiču kritičku misao onih koji će doći sa željom da otvore nove prostore tumačenju stvari umetnosti koja je zapala u nezavidnu situaciju delom i stoga što se ljudi njom uporno bave na krajnje neadekvatan način.

Ja ne spadam ni u one koji su zbog duhovnog stanja savremenog sveta zapali u depresiju; naprotiv, podsticaje mom optimizmu trajno nalazim kod Platona koji je pisao da se već i u njegovo vreme ljudi

filozofijom ne bave na njoj adekvatan način. Dva i po milenijuma je prošlo a ništa se bitno nije promenilo. I dalje živimo u Platonovoj senci, i dalje nam je on najaktuelniji sabesednik. Ako iz te senke još uvek ne možemo da iskoraknemo, ostaje nam samo da se nadamo da vreme što nas deli od najvećeg mislioca antike nije prošlo uzalud i da su učinjeni makar mali pomaci na putu ka svetlosti.

Mišljenje umetnosti kao i sama stvar filozofije jednako su ugroženi još od vremena svoga nastanka i tu nije reč toliko o krhkosti ljudskog znanja, koliko o slabosti ljudskoga duha. Ja sam u potpunosti svestan toga zašto moji tekstovi nailaze na nerazumevanje; oni nisu ni pisani za one koji sve razumeju i sve znaju; dve decenije sam mislio da predavajući estetiku i filozofiju umetnosti studentima umetnosti imam u njima sagovornike; biće da sam bio u zabludi; moje potonje iskustvo potvrđuje da sve što sam govorio prošlo je pored njih. Moja predavanja o mogućnosti umetnosti u sadašnjem i budućem vremenu nikome nisu bila interesantna. Na duši mi je lakše od kad više ne predajem estetiku ali i stoga što sam sad u prilici da se ovom knjigom oprostim i od njene problematike.

Čini mi se da je i ovo iskustvo upravo simptom vremena u kojem se umetnošću bave, ili je predaju oni koji za nju nemaju ni dara ni sluha. No, upravo takve osobe su bitne za dovršenje, odnosno dokrajčenje umetnosti. Umetnost nisu mogli uništiti, već samo dovršiti oni koji su bili poslednji njeni stvaraoaci, kao što su u muzici bili recimo Čajkovski ili Rahmanjinov; ali, nju su mogli uništiti samo njeni antitalenti, njeni

surogati, kao što behu Varez, Štokhauzen, Šnitke ili Gubajdulina. Ovoj poslednjoj je i oprosteno jer i sama izjavljuje da piše za novac, a ne zbog same stvari umetnosti, kako je to od umetnika moderne očekivao Adorno. Zato moji studenti nisu voleli Adorna⁷.

U svemu tome jedna je olakšavajuća okolnost: umetnost ne samo po svom *bitnom određenju*, nego po *svakom određenju* pripada prošlosti i oni koji se njom i danas još bave nisu odgovorni za to što rade. Njima je, već po prirodi same stvari, sve oprosteno.

⁷Kada je o raznovrsnim simptomima vremena reč, ne možemo zaobići ni situaciju u kojoj se našlo savremeno obrazovanje; u knjizi pod pomalo simboličnim naslovom *Priče iz Bolonjske šume* ja sam analizirao jednu stranu problema – sprovođenje reforme obrazovanja u Srbiji. Ta zemlja nije izuzetak, no u određenom smislu jeste paradigmatična kad se raspravlja o urušavanju tradicionalnih vrednosti i degradiranju školskog i univerzitetskog sistema obrazovanja. Ono na šta nisam ukazao, to je do kakvih će rezultata ta reforma dovesti. Zasad je samo reč o snižavanju nivoa obrazovanja, u čemu prednjače ne samo loši i nestručni nastavnici-"reformatori", već i studenti sa svojim zahtevima da nema potrebe da se uči, ili čitaju "debele" knjige i slušaju "dosadna" predavanja, prepuna "nepotrebnih" činjenica, pošto je dovoljno samo "interaktivno" časkanje. Ako ti "rezultati" ne budu odmah vidni kod studija menadžmenta, ili ekonomije, jer to i nisu neke za neposrednu egzistenciju bitne nauke, oni će itekako biti vidni kad počnu umirati pacijenti, ili ostanu bogalji i invalidi oni koje su nestručno lečili neuki "lekari" što su studirali po "bolonjskim" programimima. Kad unesrećena rodbina počne s njima da se razračunava na ulici ili gde ih već nađe, "bolonjski doktori" će verovatno dograbiti one nepročitane dosadne debele knjige i počće da ih od korica do korica uče napamet ne pitajući koliko imaju strana. I sve se bojim da stvar se neće završiti samo u granicama primenjene medicine.

Što se tiče onih koji su još uvek okrenuti filozofiji i dijalogu, kao njenom bitnom obliku, jer, kako su Platonovi učenici imali običaj da kažu, dijalog je sam kosmos, pošto nam je stoga suđeno da svoj život još uvek živimo u neprestanom dijalogu, onda je dobro da taj dijalog bude s onim misliocima čije delo nam je duhovno najbliže, u čijem se delu i mi sami ogledamo i najbolje osećamo, pa makar nam bilo zamereno na subjektivnosti izbora; svaki izbor uvek je izbor po srodnosti i zameranje na tome moguće je samo usled nedobronamernosti. "

Gore pomenuto moje ukazivanje na Adorna ovde mi otvara mogućnost da se pozovem na jedno mesto iz njegovog velikog opusa; radi se o krajnje dubokoumnom spisu *Minima moralia*, gde on piše da "svako umetničko delo ima svoju nerešivu protivrečnost u "svrhovitosti bez svrhe", kojom je Kant definisao estetsko; u tome da ono predstavlja apoteozu rađenja (pravljenja), sposobnosti ovladavanja prirodom, koja se kao stvaranje druge prirode postavlja apsolutno, slobodno od svrhe, bivstvujuća po sebi, dok je istovremeno samo rađenje (pravljenje), zapravo samo *glorirole* artefakta neodvojivo upravo od svrhovite racionalnosti, iz koje umetnost hoće da pobjegne"⁸.

Treba imati u vidu da umetničko stvaranje ne smeru jednostavnom ovladavanju prirodom, već specifičnoj vrsti stvaranja koja se razvija kroz suprotstavljanje prirodi; kako je latinska reč *ars* ukazivala na svesno i obrazloženo stvaranje, razumljivo je što za

⁸Fragment 145 (*Figura umetnosti*); (Adorno, 1987, 225).

rimske stoike, poput Seneke (65. pismo) svaka *ars* je delatnost koja ponavlja božansko stvaranje, pa kao što je svemir nastao iz božanskog stvaralačkog čina, po određenim zamislima bogova, tako i čovek gradi svoj svet i poredak pomoću njegovih *technai*. Čovek to često čini u sukobu sa prirodom, on joj se suprotstavlja nastojeći da je podvrgne sebi, te čini i nasilje nad njom otuđujući se od nje. Zato, kada je o umetnicima reč, oni ne podražavaju prirodu, već stvaraju poput Platonovog demiurga po uzoru na večne ideje, dajući svom delu određen izgled (*eidos*).

Ukazivanjem na protivrečje koje prebiva u umetničkom delu, i njegovo teorijsko lociranje u Kantovoj trećoj *Kritici*, Adorno se približava onom problemu koji mi se čini ključnim u analizi estetskog fenomena – *estetskom iskustvu*; reč je nesporno o fenomenu posebno aktuelnom kad u slučaju ako se ima u vidu situacija u kojoj se nalazi ono što neki danas i dalje, mada neopravdano, nazivaju umetničkim stvaralaštvom.

Bez obzira na načelno pitanje o mogućnosti svakog ljudskog, pa tako i umetničkog stvaralaštva, otvoreno je i dalje pitanje koje sledi napetost što se uspostavlja između svakog *napravljenog* i *bivstvujućeg*, a u kojoj Adorno vidi životni elemenat umetnosti; iako protivrečje stvorenog i prirodne stvari određuje i samu zakonitost razvoja umetnosti, ono je istovremeno, kako to Adorno kaže, i *sramota umetnosti*, jer, time što umetnost, makar koliko posredovano, sledi svagda zatečenu shemu materijalne proizvodnje i "pravi" svoje predmete, ona ne može, kao njoj

slične, izbeći pitanje *čemu*, budući da je negacija istovremeno i svrha umetnosti (Adorno, 1987, 225-6). O tako nečem danas ima smisla govoriti stoga što je već od početka XX stoleća način proizvodjenja umetničkih dela sve bliži materijalnoj masovnoj proizvodnji, a što se namerno zaobilazi kao problem kada je reč o umetničkim delima.

Ne možemo olako preći preko činjenice da su već čitavo stoleće uveliko problematični kako umetničko proizvodnje, tako i njegov poslednji smisao. Stalno prateće i preteće pitanje *čemu*, a koje se nadnelo ne samo nad savremenu umetnost već i celokupnu teorijsku misao, daleko je od tog da bi počelo da bleđi i ustupa mesto bilo kakvoj izvesnosti.

Adorno se s pravom poziva na Ničeov stav da "savršeno ne treba da bude postalo", tj. da ono što je savršeno treba se pojavi kao nenapravljeno; međutim, postavljanjem zahteva delu da bude savršeno i nastojanjem da se prikrije činjenica da je delo "napravljeno", umetničkim delima se nanosi šteta, samim tim što se osuđuju na fragmentarnost; nakon raspada magije, umetnost je, kaže Adorno, nastavila da i dalje koristi slike (drugim rečima, ona je nastavila da "govori" u slikama i u vreme vladavine pojma, tj. pojmovnog mišljenja, koje pojmom nastoji da zahvati svet).

Jasno je da se način izražavanja umetnosti, kao i sredstva njenog odnošenja spram sveta samo na prvi pogled nisu promenili; promenom funkcije umetnosti, promenio se i smisao njenih sredstava; arhaična odeća umetnosti još uvek ne označava i njen definitivni

status na lestvici vrednosti kojima operišu naši savremenici. Nije nimalo slučajno da jednu od osnovnih tema estetike, shvaćene kao mišljenje umetnosti, Adorno i dalje nalazi u protivrečnom odnosu *napravljenog* i *privida nepostalog* u umetnosti (Adorno, 1987, 226).

**

Uprkos velikom proširenju mogućnosti izražavanja pred kojom se obrela umetnost početkom XX stoleća, a čemu su doprineli kako dotad neviđen razvoj nauke i tehnike, tako i temeljno promenjena pozicija iz koje se posmatra umetnički fenomen, revolucionarni umetnički pokreti s početka prošlog veka, puni optimizma i poleta, nisu doneli istinska razrešenja i nisu ljude doveli u bolji svet, čemu su se oni u to vreme lakoverno ponadali, već se desilo nešto tome posve suprotno: tada izazvani proces transformacije umetnosti (ali i društvene svesti, a s njom i svesti o pojmu umetničkog, i konačno, estetskog) počeo je da nagriza i same kategorije u ime kojih je bio započet; s promenom značenja pojmova izmenili su se i ciljevi; počeli su da nastaju sve novi i novi tabui, a umetnici su se do te mere osetili nemoćno i preplašeno da su ustuknuli pred horizontom mogućnosti koji se pred njima pojavio, te su, umesto ka novom zamišljenom svetu koji su dotad videli kao idealnu istinsku stvarnost, sve više počeli da teže novom, jedva sigurnom poretku.

Možda je u ljudsku prirodu od iskona ugrađen strah od života u disipativno struktuiranom svetu; možda stalno naviruća vera u nužnost postojanja

poretka i njegova opravdanost, uprkos svojoj utopičnosti, koren imaju u čovekovoj labilnoj strukturi i trajnom nesavršenstvu.

Tu situaciju koja je samo površno gledano paradoksalna, Adorno objašnjava činjenicom da apsolutna sloboda u umetnosti (budući slobodom samo u jednoj pojedinačnoj oblasti) nužno mora dospeti u protivrečnost s trajnim stanjem neslobode u celini; ako je tako, a sve ukazuje da tako jeste, tada i samo mesto umetnosti u svetu postaje neizvesno, jer je "autonomija, koju je umetnost zahtevala, pošto se oslobodila svoje kultne funkcije i njenih paslika, počela da nagriža ideju humaniteta te je postala utoliko više uzdržana ukoliko je društvo postajalo manje humano" (Adorno, 1979, 25).

Premda je umetnost već krajem XIX stoleća počela insistirati na svojoj autonomnosti, da bi ova uskoro postala bitni momenat svakog njenog manifesta, ona je s vremenom sve manje bila u stanju da se vrati onom u šta je počela da sumnja i što sumnjajući izražava; sama ideja humaniteta ovako oslobođenoj, autonomnoj umetnosti postala je sumnjiva; pred umetnost je iskrslalo već pomenuto kritično pitanje: *čemu, odnosno: zašto?*

Postalo je neizvesno da li je ona uopšte još moguća i nije li ona, po rečima Adorna, "nakon svoje pune emancipacije, potkopala i izgubila svoje pretpostavke"? Pitanje se, po mišljenju ovog filozofa, moglo postaviti i u još oštrijoj formi, posebno kad se ima u vidu ono što je umetnost nesporno bila u jednom periodu ljudske istorije.

Vreme velike umetnosti je prošlo. Sa tom činjenicom smo se već pomirili. Većina umetnika u dubini svoje duše, svesna je da se ne može meriti sa svojim prethodnicima niti može dosegnuti one duhovne prostore kojima su se oni kretali. Ali, nije u tome stvar. Svi umetnici danas, svi koji se umetnošću bave još ne shvataju da je prošlo vreme *svake* umetnosti, a ne samo *velike*, da je umetnost bila jedan veliki započet projekt, ali neostvaren, osuđen na to da bude nasilno prekinut i zauvek nedovršen.

To samo po sebi nije tragično, ali, to se mora razumeti.

Umetnici moraju shvatiti da su u ovom i ovakvom svetu kakav je naš nepotrebnici. Oni moraju biti svesni toga kako je do toga došlo, oni moraju razumeti sudbinu koja ih je snašla, jer, to nije ma kakva sudbina, već "sudbonosna" sudbina, sudba koja kazuje zašto se došlo do ovakvog ishoda i time daje odgovor na pitanje u čemu je je razlog dalje neizvodljivosti projekta koji se u jednom času nazvao *umetnost*.

Umetničkim delima, u vreme kad je nada u budućnost umetnosti postojala, bila je svojstvena njihova *drugost*, ono po čemu se ona razlikuju od empirijskog sveta; naspram iskustvenog sveta i sveta suština koji ovaj pretpostavlja, umetnička dela stvarahu sopstveni svet suština no te "suštine", ne oslobodivši se do kraja svog čulnog (estetskog) korena, pokazivale su se kao deo realnog sveta; na taj način, unutar sveta bivstvujućeg, prebivale su stvari različitog ontološkog ranga te se tu teško i može

govoriti samo o suštinama i nekoj njihovoj realizaciji koja bi pripadala iskustvenom svetu.

Ako se tako posmatraju stvari, tu nemamo "dva sveta" među kojima bi se mogao vršiti izbor kojem će se od njih umetnik i njegovi slušaoci, čitaoci ili gledaoci privoleti, već – četiri.

Umetnička dela teže vlastitoj afirmaciji, ali to čine u empirijskom svetu koji je prožet i njima i njihovim suštinama; upravo zato sam princip i mogućnost autonomije postaje sumnjiv: postavljajući iz sebe zaokružen i u sebi zatvoren totalitet, odričući se empirije koja je imanentni zakon pojma umetnosti, umetnost zapravo nastoji da podrži i sankcioniše nadmoć te iste empirije, ne uviđajući da se tu spliću zapravo dve različite empirije; pozivanje na jednu od njih ne povlači i obaveznost prisutnosti druge; u takvoj situaciji, izbegavajući jednoj, a padajući u zagrljaj druge, svako umetničko delo završava u prekomernom hvaljenju empirije.

O ovom odnosu umetničkog dela i empirije bilo je dosta rasprava koje su vodile često dijametralno suprotnim gledištima (H. Kun, T. Adorno); do krajnjih granica je postao problematičan odnos umetničkog dela i sveta empirijskih stvari; realnom svetu postao je tuđ svet umetničkih dela, zamenjiv raznoraznim simulakrumima krajnje sumnjivog porekla i isto tako nepredskazivih, nejasnih domašaja; svet je postao prepun stvari od kojih se većina pokazala koliko štetna toliko i izlišna. Ono što je još jedino pretenovalo na život u umetnosti, njena afirmativna bit, postaje samoj sebi nepodnošljivo, neprestano

postavljajući pitanje svog smisla i sebe do krajnjih granica dovodi u pitanje pa tako, nesvesna krajnjih posledica, umetnost ustaje protiv onog što čini njen vlastiti pojam.

Okrećući se od sveta, umetnost je potkopala svoj smisao i dovela u pitanje kako svoj razlog, tako i razlog vlastite egzistencije pa, konačno, i smislenost egzistencije samog sveta. Sasvim je stoga razumljivo da njen nestanak ni kod koga nije pobudio žaljenje. Desilo se nešto još užasnije: niko nije ni primetio da umetnosti više nema. Oni za to najodgovorniji vešto su se krili iza poslednjih samoproklamovanih umetnika koji su na sve strane mahali upravo stvorenim surrogatima umetnosti, veličanim kao da su poslednja reč epohe. Na neki način ta dela i behu poslednja reč, ali, umiruće epohe.

Umetnost je toga postala svesna, bar onim svojim časnim delom, no, s druge strane, negiranje sebe, od strane same umetnosti, nije i dovoljni razlog da bismo umetnost smatrali završenom na način kako je to mislio Hegel.

Kao što znamo, on je smatrao da umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti⁹, a što ne znači da umetnosti više neće biti, da više neće nastajati čak i velika dela; naprotiv: moguće je da u budućnosti nastanu i velika remek-dela koja će

⁹Ovo je, razume se, potpuno ispravno i to podrazumeva da se moraju prihvatiti i sve posledice koje iz tog stava slede, ali, pod jednim uslovom: da se prethodno prihvati i čitav Hegelov u osnovi gnoseološki pristup umetnosti, budući da on umetnost vidi kao jedan stupanj na putu samoosvešćenja apsolutnoga duha.

prevazilaziti sva dela dotad stvorena, ali, umetnost *po svom bitnom određenju*, smatrao je ovaj nemački filozof, pripada prošlosti; to znači, ni više ni manje, već samo to da ona više nisu odlučujuća za ljudski opstanak. U međuvremenu umetnost je nasledila prvo religija, a potom nauka. Danas, u doba vladavine nauke, istina prebiva u obliku pojma, i umetnost nije više forma kojom mi saznajemo svet, kao što beše u ranijim vremenima. Svet se, po mišljenju Hegela, više ne misli u slikama.

Kada se sve ovo ima u vidu moglo bi se pomisliti kako smo se vratili nekim prastarim strategijama i pristupima onom što danas nazivamo "umetničkim", a što je nekad imalo posve drugu funkciju. Nesporna je činjenica da se stari Grci nisu oduševljavali umetničkim delima, kao što su to činili ljudi novog doba, a to beše stoga što je za njih najviše i najsavršenije umetničko delo bio sam kosmos i oni stoga sve vreme govore o kosmosu; prema tako shvaćenom kosmosu mogao je postojati čulni, estetski odnos, no takav odnos nisu stari Grci imali prema proizvodima slikara ili skulptora, prema delima koja mi doskora, tokom novog veka, doživljavismo na sasvim novi način.

Sam *kosmos* od prastarih vremena podrazumeva red i poredak, odnosno harmoniju. Harmonije danas više nema i stoga nema ni umetničkih dela jer je nestala njihova jedina i jedinstvena osnova. Haos ne poznaje harmoniju, niti je može stvoriti. U svemu tome nazire se već davno formulisan problem: mi se ne možemo vratiti u prošlost, sem da podetinjimo, kako je govorio Marks;

povratak na početak, mada na višem nivou nije moguć, i to ponajpre stoga što se dosad pređeni put nije završio na mestu odakle se pošlo. Kretanje na koje smo osuđeni je ireverzibilno, ali ne smisaono jednosmerno.

To znači da ako je u staro doba temeljno i jedino umetničko delo bio kosmos, estetika kao učenje o umetnosti nije mogla postojati, jer se nije razlikovala od kosmologije. Moglo se doduše govoriti o oblasti estetskog, ali se ona nije razlikovala od ontološkog (ali isto tako i od oblasti etike ili politike) i zato se kod starih Grka "estetika" nije mogla odvojiti od filozofije, te je sasvim razumljivo što estetsku dimenziju u tom smislu ima i pitagorejsko učenje o geometrijskim oblicima kao i Aristotelovo učenje o četiri uzroka. Sve to samo potvrđuje da se u stara vremena umetnost i *umetničko* nalaze na nekom drugom mestu, bitno različitom od onog u kojem se našla umetnost u naše vreme, a da umetnička dela imaju posve drugačiju ulogu i posve drugačiji smisao no što to beše u stara vremena.

Ovo pak vodi tome da se konstatuje vremenski a tako i prolazni karakter umetnosti; umetnost je nastala u jednom trenutku ljudske istorije, trajala neko vreme i bila konstitutivni elemenat ljudskog života, da bi se sa iscrpljivanjem njenih afirmativnih potencijala i ugasila. Naše vreme je u tom smislu vreme bez umetnosti, vreme posle umetnosti. Dela umetnosti postoje, ali njihov svet nije više i naš svet budući da je to svet naših predaka koji su u umetnosti još uvek nalezili one smislove koje mi više ne razumemo.

Adorno je smatrao da je Hegelova teza o mogućem odumiranju umetnosti primerena njenom nastanku, pa činjenica da je Hegel umetnost mislio kao prolaznu, mada da ju je ipak priključio apsolutnom duhu, govori o dvostrukom karakteru njegovog sistema pri čemu Hegel nužnu konsekvencu do kraja ne bi povukao.

Ako je danas pomenuti Hegelov zaključak mnogima blizak, to ipak ima posve druge razloge; pre svega, danas je opao interes za ontološka pitanja jer ovo doba nije naklonjeno metafizici, posebno ne metafizici odgovornosti. Svi žele da "štite" prirodu, postalo je pomodno govoriti o njoj, ali niko ne pita ništa o prirodi ili temelju na kome ona počiva; uprkos neprestanom pozivanju na značaj koji umetnost navodno ima, moguće je i sasvim drugo rešenje, a o čemu Adorno piše pozivajući se na iskustvo koje dolazi iz sfere muzike: *"Zamislivo je - piše on - i to nije puka apstraktna mogućnost, da je velika muzika - kao nešto kasno - bila moguća samo u jednom ograničenom razdoblju čovečanstva"* (Adorno, 1987, 29).

Zato, današnja estetika, po rečima ovog mislioca, nema nikakve moći nad tim da li će postati nekrolog umetnosti; ali, istovremeno, njen smisao se ne bi smeo iscrpeti ni u konstatovanju kraja umetnosti na uopšteni način, i potom nadnositi se nad prošlo podržavajući istovremeno nastupajuće varvarstvo.

Sadržaj prošle umetnosti (čak i ako umetnost sada sumnja u sebe) ne sme nužno da ide ka svome zalasku. On bi mogao pomoći da umetnost preživi u jednom društvu koje bi bilo oslobođeno varvarstva

svoje kulture. Danas su odumrli ne samo oblici kao takvi već i bezbrojna građa¹⁰; međutim, nastavlja Adorno, umetnost i umetnička dela nisu prolazni zato što bi bili, kao puko heteronomni, zavisni, već zato što sve do same konstitucije njihove autonomije (...) nisu samo umetnost nego i ono strano, njoj suprotstavljeno a to samo potvrđuje kako je u sam koncept umetnosti umešan i ferment njenog ukidanja (Adorno, 1987, 30).

Sve ovo moramo prihvatiti i to u onoj meri u kojoj se od umetnosti očekuje da ispuni njenu gnoseološku funkciju; odista, umetnost više nije organon saznanja i mi ne saznajemo svet kroz umetnička dela, kao što to beše u doba Homera ili antičkih tragičara iz čijih dela je progovarala istina bića. Za stare Grke, odlazak na pozorišnu predstavu ni u jednom trenutku nije podrazumevao odlazak na nekakvu zabavu ili na mesto gde će se prijatno provesti vreme.

Pozorište beše nešto daleko više: mesto gde se zbiva kosmička istina; ono bejaše kosmičko glumište, poprište sukoba kosmičkih sila. Ako su glumci nosili maske, to su činili stoga što oni sami nisu "predstavljali" individualnosti, već principe; ako su bili na koturnama, to beše stoga što su bili uzdignuti iznad sveta realnih stvari i realnih sukoba; njihovi sukobi bili su daleko viši i daleko sudbonosniji.

¹⁰Adorno ovde konstatuje kako nakon raspada kasnograđanske porodice jedva da je još moguća književnost o bračnom neverstvu koja je ispunjavala viktorijanski period kraja XIX i početka XX stoleća i da tako nešto postoji samo još u trivijalnoj književnosti.

Stari Grci su u teatru učili o svetu; nije nimalo slučajno da izrazi *teorija* i *teatar* imaju zajednički koren; ali, prestavši da bude ključ za saznanje sveta, prepustivši svoje mesto prvo religiji a potom nauci, tj. filozofiji, umetnost je izgubila svoje ranije prvenstvo i svoj raniji značaj. Ona nije prestala da postoji ali njena dela više nisu bila mesto pred kojim su se okupljali ljudi željni znanja.

Udžbenici botanike postali su u međuvremenu daleko značajniji, iz njih se može naučiti daleko više no što nam danas govore prikazi lekovitog bilja koje nalazimo na *Izenhajmskom oltaru* Grinevalda. Lekari su počeli da leče lekovima a prestali da ljude izlažu delovanju slika: ikone su postale muzejski predmet jer se izgubila vera u njihovu isceliteljsku i zaštitničku moć, a bez uzvratnog delovanja posmatrača, sâmo delo ostaje nemo i bespomoćno. Ljudi su znanja u novo doba nastavili da traže isključivo u knjigama, a ne na slikama starih majstora ili u alegorijama na ikonama.

Ima ovde još nečeg što mora danas privući posebnu pažnju. Reč je o varvarstvu našeg vremena. Ako se ono ranije nagoveštavalo, ako su još i pre nekoliko decenija postojali realni izgledi za pružanje organizovanog otpora narastajućem varvarstvu, ono je sad postalo svevladajuće i opšte. Njegova vlast je univerzalna i time planetarna. I sama kultura postaje deo prošlosti, budući da je varvarstvo preuzelo sve njene funkcije pozivajući se na tekovine opšteg saglasja. Retki pojedinci koji sebe vide umetnicima tiho klize ka kraju svoje umetničke i fizičke egzistencije.

3. Umetnička praksa

Umetnička praksa već od samog početka podrazumeva da je prethodno već nedvosmisleno razrešeno nekoliko problema koji su decenijama opterećivali teorijsku misao o umetnosti; pre svega, reč je o prirodi i biti umetničkog dela, kao i o biti samog umetničkog stvaranja. Nažalost, upravo ta pitanja ostaju do dana današnjeg koliko nerazrešena, toliko i zaobiđena, često nesvesno. Ne treba nikoga da čudi što većina savremenih teoretičara umetnosti i dalje ili uporno ponavlja ono što u ranoj mladosti beše naučeno, ili se prepušta lagodnom, neobaveznom opisivanju individualnih iskustava do kojih se došlo u pokušaju da se uprkos duhu vremena stvori umetničko delo.

Sve manje ljudi sebi postavlja pitanje da li je uopšte moguće danas više stvarati umetnička dela. Ako je to i moguće, kako je uopšte moguće i zašto je tako nešto moguće; na osnovu čega je ta mogućnost moguća, i kome je tako nešto uopšte potrebno? Sama činjenica da i danas ima ljudi koji sebe smatraju umetnicima, povlači za sobom pitanje; šta im to omogućuje da i danas u vreme ne-umetnosti stvaraju nešto što proglašavaju za umetnička dela; isto tako, otvara se i pitanje šta je to što ih još uvek nagoni da se bave nečim što ne budi više nikakav estetski ili teorijski interes?

Već je sredinom prošlog stoleća bilo konstatovano kako i samo određivanje pojma umetnost izaziva znatne teškoće pošto se o umetnosti

nešto može reći tek nakon što se pođe od umetničkih dela, ali, da bismo za neka dela rekli da su umetnička dela, nužno je da imamo već unapred jasan pojam umetnosti koji počiva na uvidu u svojstva i odlike samih umetničkih dela; tako se zapravo krećemo u krugu: polazeći od umetničkih dela nastojimo da definišemo pojam umetnosti, a polazeći od pojma umetnosti pokušavamo da odredimo koja su dela umetnička.

Za sama umetnička dela kritično pitanje nastaje u času kad se hoće utvrditi koja je to specifična razlika kojom se umetnički predmeti razlikuju od običnih, upotrebnih predmeta kao i objekata koje srećemo u prirodi.

Očigledno je da (tome nas dosadašnja istorija umetnosti uči), postoji neka latentna granica koja deli prirodne objekte, upotrebne predmete, odnosno najrazličitije ljudske proizvode, od umetničkih dela, koja jesu isto tako ljudski proizvod no koja se po svojoj prirodi razlikuju od drugih njima sličnim i tvore jednu specifičnu oblast objekata s njom posebnim, specifičnim načinom postojanja, budući da poseduju posve drugačiji smisao i drugačiju svrhu.

Taj «smisao» i ta «svrha» i čine predmetno polje istraživanja jedne filozofije umetnosti koja nema za cilj istraživanje pojavnih oblika umetnosti, načina na koji se umetnička dela javljaju i manifestuju, a što je predmet istraživanja posebnih nauka o umetnosti, već joj je jedini i pravi cilj filozofsko promišljanje prirode i biti umetničkih dela i umetničke prakse.

Umetnička dela su bezmernim bezdanom odeljena od empirijskog sveta i sve dok taj bezdan zjapi, njihova suština ostaje trajni prolem filozofije, jer se ona ni na koji način ne može svesti na prirodu dela svakodnevnog realnosti.

Zato je i krajnje nejasno kako se dela mogu menjati u vremenu, i to tako da ona u prvo vreme nastala kao neumetnička, iz posve praktičnih potreba svakodnevnog života ili kulta, nakon nekog vremena postanu umetnička, a ona što su u naše vreme stvarana s krajnje ambicioznim namerama, kao umetnička, potom se vide kao ne-umetnička. U takvim ocenama mi se pozivamo na iskustvo i opšte stavove, ali se retko pitamo, na čemu počiva to «iskustvo» i kako se formiraju «opšte prihvatljivi stavovi».

Jedan mogući pristup ovom problemu nudi nam Teodor Adorno. On polazi od toga da se bit umetnosti ne može izdedukovati iz njenog porekla tako što bi se reklo da je ono *prvo* istovremeno i onaj *osnovni sloj* na kome je sve ostalo podignuto, pa da se sve ruši kad se uzdrma temelj; umetnost se ne može odrediti polazeći od onog što je ona u jednom momentu bila, niti se njeno prvobitno stanje može uzeti za kriterijum njenog definisanja kao i merilo procenjivanja dela što potom nastaju; drugim rečima: početak umetnosti ne odlučuje o njenim kasnijim proizvodima i stoga, naspram teze da su prva umetnička dela bila najviša i najčistija (što po ovom autoru spada u zakasnelu romantiku, jer se s pravom može tvrditi kako prva umetnička dela još uvek pripadaju svetu magije budući da su i dalje neodvojiva od magijskih

postupaka), pre bi se moglo reći da su najranija umetnička dela mutne i nečiste tvorevine (Adorno, 1987, 27). Sa ovim stavom možemo se složiti u slučaju da smo vođeni vanestetičkim teorijskim razlozima, svesni da razvojni put umetnosti nije identičan s onim putem koji je do naših dana prešla estetika; međutim, ono što stvara teškoću jeste utisak prvih dela u sferi estetskog. Ne možemo se oteti utisku da su najviša dela kikladske «umetnosti» jednako umetnička koliko i dela Henrija Mura, Hansa Arpa ili Konstantina Brankušija.

Ako se umetnost određuje na osnovu onog što je bila na početku, a na osnovu njene praistorije hoće se razdvojiti pitanje porekla od pitanja geneze, onda se pojam praistorije primenjuje suprotno od njegovog osnovnog značenja: *pra-istorija*; ne možemo izbeći utisku da Adorno misli fenomen umetnosti sa stanovišta njenog poznog stanja i stanovišta savremene estetike. Čini mi se da je takvo stanovište preusko i da ono ne može obuhvatiti umetnost u celini.

Tačno je da Adorno ističe kako je nesporna činjenica da definicija onog što umetnost jeste uvek je već unapred označena onim što je ona jednom bila, ali, isto tako, umetnost se legitimira samo onim što je postala i ostaje otvorena prema onom što će postati i što, možda, može postati (Adorno, 1987, 28), ali, to s druge strane znači da pojam umetnosti mora ostati otvoren, tj. otvoren za korekcije koje su posledica stupanja u postojanje sve novih i novih dela s pretenzijom na to da budu umetnička.

Kao što sam već pomenuo, mora se imati u vidu da mnoga dela koja su ranije bila smatrana umetničkim danas to više nisu, a da još više njih, što i danas nastaju pod nazivom «umetničkog dela», jesu dela ali ne nužno i umetnička dela; time se i svi principi kojima se odmeravaju umetnička dela dovedeni u pitanje.

Danas sve manje ima smisla pozivati se na ranije utvrđene principe i sve je teže govoriti o merilima i kriterijumima; sva poznata ranija merila osporena su bez izuzetka i pozivanje na bilo koje od njih može biti krajnje neproduktivno, ili čak kontraproduktivno.

Kod većine manje obrazovanog, egzistencijalno, mahom preplašenog sveta, uvrežuje se shvatanje po kome je besprincipijelnost jedini ispravan princip na kojem se može izgraditi algoritam uspeha. To je moguće nakon što je relativizovana svaka odgovornost za učinjena dela. Nesankcionisanost negativnih postupaka oslobodila je one koji su u poziciji da odlučuju od svake moralne odgovornosti. U tome treba videti najviši trijumf postmodernog načina mišljenja koji je pretenziju na ideološku neutralnost uzdigao do najvišeg principa.

Živimo u svetu razlivenih, rastopljenih stvari koje plivaju u vremenu, koje svoju amorfnu formu proglašuju za jedinu trajnu formu; na taj način ostajemo bez mogućnosti da se oslonimo na neki kriterijum ili vrednost za koje se doskora znalo da su davali smisao životu i ponašanju u njemu.

Prilikom ocenjivanja umetničkih dela osporava se vrednost onim delima čija je veličina u ranijim vremenima bila nesporna i u odnosu na koja su i sva druga dela dobijala svoje mesto u prostoru umetnosti, dok se, s druge strane, pripisuje značaj nekim «savremenim delima» koja teško da su i dela a kamo li još i - *umetnička*. Kada je reč o vrednovanju umetničkih dela danas, treba imati u vidu da tu, u naše, delom još uvek postmodernno vreme, određeno simuliranjem stvarnosti i sveg što nas okružuje pa tako i vrednosti, svako vrednovanje s postmodernih pozicija biva vođeno vanumetničkim motivima, budući da umetnost više nema primarni značaj za ljudski opstanak; u naše vreme umetnost se još samo pominje i koristi kao sredstvo u funkciji učvršćivanja moći određenih grupa ili pojedinaca.

Moglo bi se reći da u ovom slučaju pred sobom imamo jedan tipično sociološki a ne u bilo kakvoj meri estetički problem. Bez obzira na višestruko presecanje sociološke, estetičke i kulturološke ravni, na tlu savremene umetnosti, na osnovu današnje umetničke prakse kao i eha koji proizvodi pojava umetnosti u društvu, te na osnovu niza nespecifičnih, potpuno novovrsnih manifestacija što se organizuju oko same umetnosti i u njeno ime – može se reći da prisustvujemo nečemu što je čitavoj dosadašnjoj istoriji potpuno nepoznato.

U svim ranijim epohama ljudsko ponašanje determinisale su određene grupe opševažećih pravila, koja, su bez obzira na rezlike među njima, u jednom vremenski ograničenom periodu svi prihvatili. Potom

su se neka od pravila mogla zameniti drugim pravilima, ali je i dalje važno pravilo obaveznosti i opšteg prihvatanja prihvaćenih pravila od strane svih učesnika. Danas je situacija posve drugačija: pravila postoje, ali ih se ne pridržavaju ni oni koji ih donose ili se za njih makar načelno, javno zalažu. Drugim rečima: pravilo opšte obaveznosti pridržavanja pravila prestalo je biti pravilo. Svako počinje da se distancira od samog sebe i u tom distanciranju ne vidi svoju deficijentnost već svoju prednost nad drugima. Ogoljeni cinizam trijumfuje kao najviša moć.

Sve doskora bilo je samo po sebi razumljivo da svako odgovara za svoje postupke, svestan toga da sud drugih uvek će pre biti prihvaćen od većine, no njegov lični stav proistekao iz posebnih ličnih interesa.

Kao kriterijum svake ocene isticano je znanje i poznavanje problema o kom beše reč; sad je situacija iz temelja izmenjena. Novovekovni princip koji poreklo vodi iz vremena Frensis Bekona, a o tome da je *znanje moć*, prestao je da bude važeći princip. Tako nam je još dalji postao do tog vremena vladajući stav koji je poreklo imao kod starih Grka, stav da je znanje vredno radi samoga znanja; na tom principu počivalo je i antičko i srednjovekovno društvo. Znanje je prestalo da bude važan i odlučujući kriterijum. Danas moć nije više u znanju već u učešću u vlasti pojedinih partija i stranaka i interesnih grupa. Moćan je onaj iza koga stoji organizovana grupa ljudi, a ne onaj ko poseduje znanje.

To je i razlog činjenici da skorojevići koji nikad ranije nisu mogli da se približe vrhovima kulture,

danas postaju njeni lideri i odlučuju o svemu što ne znaju i to samo zato što su se približili vlasti i od nje primili na sebe delić njene aure. Tako su jednim jednim potezom, potpisom o pristupu nekoj grupi istomišljenika postali arbitri u sferi koja bi im po prirodi stvari morala biti nedostupna. Moć oličena u vlasti omogućuje im da se osile i postavši sila, u situaciji su da u korenu uguše svakog ko bi im se suprotstavio pozivanjem na određena znanja, jer ljude više ne štiti ni država ni njene institucije, već samo pripadnost nekoj moćnoj grupi ljudi.

Svi koji se bave problemima obrazovanja sa zaprepašćenjem danas konstatuju da niko više ne teži tome da uči, da poseduje temeljna znanja, budući da su ona postala beskorisna. Mladi ljudi više se ne školuju s namerom da steknu znanja kojima bi se potom upravljali u životu, već jedino teže da savladaju metode snalaženja, te je jedino njima interesantno pitanje kako dobiti algoritam po kojem se može ući u sferu vlasti i posed moći koja nije u znanju već u realizovanju presije nad drugima, prethodno poniženima kojima se, budući u da su marginalizovana većina, neprestano sugeriše da je prihvatanje privatnih sebičnih stavova neznatne manjine poslednji izraz savremene demokratije koja je na daleko višem nivou no svaka slična prethodna forma i to iz prostog razloga što je u svim ranijim vremenima postojala odgovornost za postupke dok se poslednje vreme

odlikuje apsolutnom samovoljom¹¹.

Nametnuto je shvatanje da je novac poslednje merilo svih stvari. Cilj više nije gradnja sveta, sveta vrednosti, ili sveta umetničkih dela. Na taj način umetnost je poput i sve ostale ljudske delatnosti ugrožena već time što je za njom nestala unutrašnja neophodnost. Ako i postoji, postoji samo zato da bi se njenom simulacijom simulirao lažni smisao poretka koji prikriva novonastalu neuslovljenu samovolju.

Sve to nagoni poslednje stvaraoce da se zatvore u granice funkcionišuće estetike i tako spasu prestalo vreme koje imaju na raspolaganju. Jasno je da to vreme ne sadrži u sebi kvalitativnu tendenciju, te stoga dela kasnijih epoha nisu "umetničkija" od onih koja su im prethodila. To, razume se, važi i u obrnutom smislu – prva dela ne mogu zaostajati za poslednjim što nastaju u naše vreme, te se tako potvrđuje shvatanje da se umetnost nikad u potpunosti nije odrekla svog porekla u antičkom *techne*.

Upravo zato i možemo reći da je umetnost svoj razvoj zahvaljivala unutrašnjim impulsima, pa stoga napetost između onog što iznutra motiviše razvoj umetnosti i prošlosti te umetnosti, ostajalo omeđeno estetičkim pitanjem konstitucije; umetnost je, kaže Adorno, jasna samo ako se razumeju zakoni njenog razvoja, a ne njeni pojedinačni rezultati. Iz toga sledi

¹¹Nije stoga nimalo slučajno što iz studija filozofije na nekim fakultetima izbacuju i Aristotela, jer stavovi o demokratiji izrečeni u njegovoj *Politici* i *Nikomahovoj etici* temeljno razdražuju svakog ko sebe vidi kao demokratu, pošto ta "čarobna reč" navodno sve dozvoljava, sve omogućuje i od svega oslobađa.

da konkretna umetnička dela ne mogu svedočiti u raspravi o smislu same umetnosti. Umetnost se i dalje određuje spram onog što ona nije, pa se ono specifično umetničko umetnosti sadržajno izvodi iz onog što je drugo u odnosu na umetnost; to je uostalom i jedini odgovor na pitanje zašto se sve što nas okružuje ne može proglasiti za umetnost i zašto svaka delatnost nije umetnička.

Istina umetnosti zatočena je u procesu njenog nastajanja i zato ona sama jeste ireverzibilni proces u kome su umetnička dela mogla postati umetnička samo odbacivanjem sopstvene prošlosti, negiranjem sopstvenog porekla. U isto vreme, postavši nakon mnogo vremena umetnička, dela su poprimila nov ontološki status, no to je plaćeno velikom cenom, pošto su, oslobođanjem od magije, umetnička dela, po rečima Adorna, uništila svoje ishodište. Međutim, odrekavši se svog porekla, dela su definitivno zadobila sebe; postavši umetnička, ona su počela da stvaraju i proširuju svoj svet koji, uprkos tendenciji zatvaranja u sebe, nije mogao ostati nekomunikativan, budući da je bio prinuđen da se obrati ljudskoj čulnosti i tako bude sagledan u estetskom kontekstu.

Obrazlažući stav da svako umetničko delo teži da iz sebe uspostavi identitet sa samim sobom, identitet koji je u empirijskoj stvarnosti nametnut svim predmetima kao identitet sa subjektom, Adorno je u već pomenutom spisu podsetio na Šenbergove reči da zadatak umetnika mora biti u tome da se "slika slika, a ne ono što ona predstavlja". Na taj način u prvi plan dospeva ono *umetničko* same umetnosti.

Već samo odvajanje dela od empirijske realnosti čini ovo bićem druge potencije; pošto umetnička dela imaju, na određen način, biće *sui generis*, njihova veza sa empirijskom realnošću obično se po mišljenju teoretičara moderne briše heroiziranjem umetnika, i to, pre svega, tako što će se ukazati na umetnikovu moć stvaranja, na njegove nad-prirodne sposobnosti, na mogućnost da izgradi nešto što u svakom pogledu prevazilazi prirodu.

Takva pozicija nas neodoljivo podseća na znamenito, do danas nedovoljno promišljeno, a izuzetno mesto iz Aristotelove *Fizike* koje kazuje o tome kako "umetnost u nekim slučajevima dovršava ono što priroda nije mogla da stvori, a u drugim slučajevima, podražava prirodu" (*Phys.*, 199a); ovako shvaćen pojam antičke *téchne* postaje korespondentan s našim razumevanjem umetnosti, sa shvatanjem po kojem umetnost uvodi u svet ono čega u njemu nema – umetnička dela.

Svojstvo takvih dela je prevazilaženje prirode kako već samom mogućnošću sopstvenog postojanja, tako i svojim novoizgrađenim smislom; ona nisu samo prosta kopija prirode, niti su prirodni objekti samovoljnom odlukom proglašeni umetničkim delima, već su tvorevine dotad nepostojeće i nepoznate u prirodi, a sad objekti koji stupaju u samostalne odnose s prirodnim svetom.

Nastavši u jednom konkretnom trenutku i zauzevši posve konkretno mesto u realnom svetu, umetnička dela ne ostaju zauvek fiksirana, sleđena, nezavisna od sveta, nepodložna uticajima tog istog

sveta; to su dela nastala u vremenu osetljiva na delovanje vremena; na taj način moguće je da "značajna dela – kako to ističe Adorno - isijavaju uvek nove slojeve, stare, hlade se, umiru"; ona žive isto kao ljudi i imaju ljudsku sudbinu. Životna su u meri u kojoj govore, a to čine na način koji je uskraćen prirodnim objektima i subjektima koji ih tvore. Umetnička dela nastoje da se uzdignu nad realnu stvarnost, da odrekavši se svog porekla, raskinu svaku vezu sa prošlošću ali da pritom i dalje nastave da komuniciraju sa empirijom koju opozivaju i iz nje izvlače svoj sadržaj; zato Adorno s pravom ističe kako se umetnost, nalazi u jednoj, po mnogo čemu, ambivalentnoj situaciji: s jedne strane, ona negira empiriji njena kategorijalna određenja, a s druge, u svoju supstanciju unosi ono što je empirijski bivstvujuće (31).

Izdvojivši se iz sveta realnih objekata umetnička dela stvorila su svoj zasebni svet i više se ne mogu stopiti s realnim predmetima i biti deo realnog sveta; ona sad poseduju poseban oblik; u novom veku to je estetski oblik koji je u sebi sedimentirao svoj specifični sadržaj koji mi vidimo kao umetnički. Novim sadržajem umetničko delo se distancira od objekata realnog sveta, ali ima mogućnost delovanja na njih te ih može pripremiti za poprimanje nove funkcije.

U prvi mah zvuči paradoksalno činjenica da se komunikacija umetničkog dela sa spoljašnjošću, sa svetom, obavlja putem nekomunikativnosti; to bi moglo značiti da svet umetničkih dela nema ničeg

zajedničkog sa spoljnim svetom osim elemenata koje su dela iz njega preuzela i koji se sad nalaze u novouspostavljenom sklopu unutar dela. U isto vreme, i izrazito autonomno delo zadržava i dalje određen stav prema empirijskoj realnosti i to u onoj meri u kojoj iskače iz nje nastojeći da joj protivreči.

Na taj način umetnička dela kao "zatvorene monade" predstavljaju ono što ona sama nisu; njihova vlastita dinamika i njihova vlastita istoričnost nemaju isti karakter kao dinamika spoljašnjih stvari, premda život umetničkih dela nalikuje životu u realnom svetu.

Nalazeći se na pozicijama moderne umetnosti, Adorno smatra da ako je estetska snaga kojom se proizvodi umetničko delo ista kao i produktivna snaga korisnog rada kojom se stvaraju upotrebne stvari i ako pritom umetnička dela kao i upotrebne stvari imaju istu teleologiju, tada sve ono što bi se moglo nazvati estetskim proizvodnim odnosom jesu sedimenti ili otisci društvene proizvodne snage. Iz toga ne treba izvoditi zaključak da umetnička dela imaju drugorazredni status u odnosu na druge predmete, već da se sama umetnost javlja u dvostrukom vidu: jednom kao autonomna u teleološkom smislu, drugi put, kao društveni proizvod.

Nalazeći se u takvom odnosu spram realnog sveta, umetnička dela teže da u sebi sačuvaju ono što su ljudi u jednom trenutku iskusili, ono što je bilo deo njihovog vlastitog iskustva, no što je vremenom od strane duha bilo potisnuto i zamenjeno drugim iskustvom.

Na taj način umetnička dela čuvaju u sebi iskustva ranijih epoha, iskustva međusobno različita, a nama u različitom stepenu strana; ta razlika u "stranosti" omogućuje postojanje različitih kulturnih formi, kao različitih sistema kultura, koji su često međusobno inkompatibilni, no koji u svojoj raznovrsnosti kao zajednički sadržatelj i dalje poseduju samu ideju kulture. Mnogi se iz najdubljeg uverenja zalažu za autonomiju umetnosti i pritom smatraju da upravo savremena umetnost sadrži odgovore na pitanja koja u sebi krije umetnost, a to jedva da je i delimično tačno.

Umetnost pred sobom nema u svim epohama jedna te ista pitanja i stoga odgovori savremene umetnosti samo su deo odgovora, ili tek pokušaj da se nešto kaže o problemima koje u sebi nosi naše doba, ali ne i umetnost u celini. Umetnost može ostati i dalje autonomna u odnosu na svakodnevlje ali ne može pretendovati na to da svakodnevlju sudi tako što će mu nametati svoja autoritativna tumačenja.

Odgovori umetnosti nisu i odgovori kojima teži realnost; u još strožijem obliku mogla bi se zastupati teza da odgovori koje u sebi sadrži umetnost nisu ni "potrebni" realnosti. Umetnost je sa stanovišta potreba ljudskoga opstanka danas potpuno izlišna i svima nepotrebna, a realni svet se na nju ne oslanja niti se orijentiše s obzirom na nju. Stvari u njoj ne nalaze više smisao i meru, a retki pojedinci koji se njom bave u sve većoj meri osećaju zaludnost svog društveno neproaktivnog posla.

Angažovati se danas za umetnost, predati se

njenim unutrašnjim, za mnoge tajnovitim, hirovima danas, opredeljenje je za delatnost smeštenu s one strane svakog racionalnog rizika koji bi mogao imati ishod smislen za našu egzistenciju.

Ima razložnih pokušaja da se umetnost misli predestetički ili vanestetički; u tome ne treba videti samo izraz pokušaja da se bude s one strane estetskog kako bi umetnost mogla iz estetičkog da se pravilno shvati.

Ono što je ontički suprotno umetnosti često se ističe kao prvi materijalni sloj na osnovu kojeg imamo o njoj neposredno čulno iskustvo koje novo doba određuje kao estetsko; ono potom može biti sublimisano i oddeljeno od materijalne realnosti, a da joj time bit umetnosti ne postane bivstveno strana. Budući da u sebi i dalje nosi heterogene elemente, umetnost ne može do kraja da ustraje u svom zalaganju za sopstvenu autonomiju. To potvrđuju kako veliki epovi najstarijih vremena, u kojima su prvi njihovi slušaoci tražili pouke iz istoriografije ili geografije, kao i dela skulptora i slikara koja su stvarana zarad moralne pouke ili iz najdubljih verskih uverenja; ništa od toga ne beše stvarano zarad estetskog užitka. Slično beše i kad je reč o delima tragičara koja su pretendovala na istinsko tumačenje realnosti i zbivanja u kosmosu, a u čemu treba videti i koren one stare kavge zametnute među pesnicima i filozofima, o kojoj govori Platon u poslednjoj knjizi svoje *Države*. U to vreme pesnici sebe nisu smatrali samo pesnicima već filozofima, a od kojih se po shvatanjima običnog sveta, zanetog pragmatičnim

stvarima, i nisu mogli razlikovati, budući da su i oni i njihovi konkurenti govorili u stihovima. S druge strane pesnici nisu govorili samo o onom stvarnom, o onom što se moglo desiti, već i o mogućem kojem je Aristotel pridavao viši rang u odnosu na stvarno, na istoriju.

Upravo zato, zbog pretenzije da govori istinu, pesništvo i njegovi proizvodi ne behu viđeni kao umetnost, te ovi imaše poseban status i posebno mesto u svetu ljudske delatnosti i ljudskih tvorevina; kasnija istorija umetnosti, koja se odvijala kao napredovanje autonomije umetnosti u vremenu, nije mogla ukinuti već u najstarija vremena nastalu ambivalentnu situaciju, i to ne stoga što je umetnost u većini slučajeva ostajala daleko za svojim proklamovanim ciljevima koje nije mogla ni načelno dosegnuti, već ponajpre zbog neprestanih bezuspešnih pokušaja da bude dominantni način mišljenja sveta.

Umetnost može upiti u sebe njoj ontički strane elemente, usaglasiti ih sa svojim imanentnim zakonima, no pritom oni ne moraju biti i uslov njenog kvaliteta; čak i u slučaju kad uspe da se nametne kao vladajući oblik pogleda na svet, kao vladajuća ideologija, ona ne može do kraja istrajavati na svojoj autonomnosti i nadređenosti stvarnosti u koju je kao ideologija, u isto vreme potopljena.

Svet umetnosti suprotan je svetu realnih stvari, ali u isto vreme i njemu srodan; i jedan i drugi imaju sebi svojstvenu strukturu i njihove strukture često bivaju veoma bliske, u ponekim slučajevima naizgled identične. Umetnička dela se suprotstavljaju realnim

stvarima, no tek u toj suprotstavljenosti i jedna i druga dospevaju do svog identiteta. Ali, dok realni objekti postoje u trenutku praktičnog ophođenja s njima, umetnička dela nastavljaju svoju egzistenciju u aktu percepcije, u živom iskustvu posmatrača ili slušaoca. Tek estetsko iskustvo oslobađa imanentni procesualni karakter umetničkog dela kao zasebne ontičke tvorevine a s bitno drugačijim ontološkim statusom. Jedinstvo smisla dela nije nešto što bi u sebi bilo jednom zauvek utvrđeno i što bi prebivalo u svojoj nepromenljivosti; dela nisu statična, umrtvljena u svojoj samoidentičnosti.

Tek kad se elementi dela sagledaju u neprestanoj meni, a njihova bit kao procesualnost sama, tek kad se u vremenitosti shvati povezujući momenat svih elemenata dela, postaje jasno da se dekomponovanjem vrši prestrukturiranje a time i uništenje izvorne strukture umetničkog dela.

Sama dela nisu *biće već postajanje*. U tome se krije i presudni momenat umetničke prakse. Stvaranje dela ne počiva u sklapanju elemenata, već u njihovom "oživljavanju", u puštanju u život, koji uvek ima intencionalni karakter.

Umetničkim delima njihova temporalna konstitucija omogućuje da pređu u ono *drugo*, u svoju suprotnost i produže se u njoj, nastavljajući život koji je u svetu umetnosti već okončan; stoga, dok se spremaju za nestanak i umiranje, umetnička dela na svom zalasku često nastoje da prelaskom u drugo promene i tako obnove život.

Umetničko delo je složeno iz suprotnosti koje se

u svom protivrečju trajno potiru i tako je izraz paradoksa koji se ogleda u supstancijalizovanju procesualnosti. Adorno ističe kako se procesualni karakter umetničkih dela konstituše tako da ona kao artefakti (kao ono što su načinili ljudi) unapred imaju svoje mesto u "zavičajnom carstvu duha", ali koja, da bi bilo kako postala identična sebi samima, zahtevaju ono što im je neidentično, heterogeno, što još nije oblikovano. Tako dela određuje otpor njihove *drugosti* protiv njih samih.

Umetnička dela često se vide samo u njihovom statičnom, dovršenom obliku koji je, tek kao takav, polje sukoba njihovih protivrečnih elemenata. Njihova statičnost protivreči njihovoj istinskoj prirodi. Kretanje elemenata biva vidljivo tek kad novostvoreno delo miruje i u mirovanju negira samo sebe. U procesualnosti krije se njihova unutrašnja priroda koja se delovanjem suprotstavlja okoštalom postojećem.

Zato, sva umetnička dela čak i ona afirmativna, a priori su polemička. Umetničko delo po svojoj biti ne može biti konzervativno. Takav može biti samo okoštali odnos spram njega. Suprotstavljajući se realnom svetu, svet umetnosti zahteva da isti bude promenjen, da iz osnove postane drugačiji.

Umetnička dela su prolazna, i sve su prolaznija i dalja od nas u momentu kad nastoje da se izoluju od realnih stvari, a s namerom da se potvrđuju u nametnutoj im "neprolaznosti" i "večitosti". S druge strane ona umetnička dela koja su spremna na dijalog s realnošću, a pritom svesna svoje prolaznosti, imaju najveće izgleda da potraju u novoobrazovanim

uslovima; najgore se "piše" onima koji igraju na kartu večnosti jer ona nijejedna od ljudskih akcidencija.

Delima umetnosti, kao i ljudima, dosuđene su male istine. Ideja da delima predstoji dugo trajanje bila je umetnicima strana i u vreme najviše umetnosti kakva je bila umetnost baroka. Niko se od umetnika u to vreme nije pozivao na večnost. Dela su stvarana da bi bila odslušana, viđena i bila ubrzo smenjena novim delima. Refleks tog vremena osežao se još i u narednom vremenu; poznate su reči Betovena, koji je komentarišući svoju *Apasionatu*, rekao da će se ta sonata svirati možda i desetak godina kasnije¹².

U skladu s tim stavom, Adorno je pisao da je Štokhauzenova koncepcija, prema kojoj električna dela koja nisu notirana u starinskom smislu (nego se odmah "realizuju" u svom materijalu i spremna su na iščezavanje sa njim), veličanstvena kao koncepcija umetnosti emfatičke pretenzije, a ipak spremna da iščezne (297).

Možda ovaj primer i nije najpodesniji, jer stvarajući delo koje nema potrebu za interpretacijom i koje već u prvom izvođenju biva zauvek fiksirano, Štokhauzen nije bio posebno skroman, budući da se stavio u ulogu boga kao stvoritelja vanvremenog dela. Vremensko jezgro je bitni konstituens umetničkog dela; njegovim narušavanjem urušuje se i samo delo koje postoji kao proces i na taj način odoleva vremenu

¹²To što mi slušamo i danas Betovenove sonate, znak je da posle njih ništa novo nije napisano što bi se s njima moglo meriti i malo je verovatno da će se iko od muzičara budućnosti uzdignuti do nivoa poznih Betovenovih kvarteta.

nestrpljivih savremenika. Njega na odlučujući način ne određuje struktura koja objedinjuje sve njegove delove, već skrivene namere koje prikriveno ali permanentno deluju u njemu. Spram delova koji teže izgradnji totaliteta i njegovom vanvremenom petrificiranju, deluju elastične energije u čijem se vrtlogu čuva smisao i prvobitna intencija autora dela.

Umetnička dela nisu jednom zauvek do kraja definisana, već se, zahvaljujući imanentnoj vremenitosti svojih elemenata razvijaju u vremenu; na taj način ona su u mogućnosti da uspostave nove odnose koji, gledano sa strane, liče na promene u tkivu dela što menja se s vremenom. Tako je omogućena transgredijentnost dela, njegova sposobnost da, prelazeći iz epohe u epohu, zrači iz sebe uvek sve nove slojeve, da traje i u narednim vremenima, ali da u jednom času nenadno i nestane. Živeći u istoriji, noseći u sebi istorični karakter, dela sadrže i bitni momenat prolaznosti koji im omogućuje i nestanak. Taj nestanak neki neće da vide, proglašavaju ga za nekakvo "čudo" umetnosti, no to čudo nije manje od čuda nastanka dela.

Umetnička dela mogu biti zafiksirana u partituri, kamenu, ili bojama, ali to ne garantuje njihovu trajnost; trajanje je uslovljeno saglasjem duhovne dimenzije dela i duha koji vlada posmatračima. Kad se to saglasje naruši, promenom stava ljudi spram istorijske situacije u kojoj se oni i delo nalaze, narušava se i samo trajanje, odnosno opstajanje dela kao dela.

Delo može da zastari i izgubi svoju prethodnu funkciju, odnosno raniji značaj koji je determinisao

njegovo delovanje. Delo se može dalje razvijati u vremenu ali, to podrazumeva njegovo originerno razaranje kroz prestruktuiranje; na osnovu toga što je neko delo "napravljeno", ne sledi i da je ono time i umetničko. Naprotiv. Mnoga od dela, "napravljenih" s jedinom namerom da budu umetnička, u najvećem broju to nikad ne uspevaju da budu, ostajući u predvorju umetnosti prepunom dobrih namera no neznatnih energija.

Naše vreme karakteriše odsustvo svakog smisla za umetnost. To još više potpomaže nemogućnost njenog jednoznačnog definisanja, nemogućnost da se njeni predmeti jasno diferenciraju spram prirodnih objekata s kojima su višestruko povezani. Iako umetnost ima prolazni karakter, ona ne prestaje da budi pitanja jer se sve vreme oseća da ono što se čini ima viši smisao od onog koji se od takve delatnosti može očekivati.

Estetsko iskustvo koje se često gubi iz umetničkih dela nije vezano za proces njihovog nastajanja. Umetnička dela ne ostaju trajno u jednakoj meri vezana za uslove kao i podsticaje koji su uslovljavali u jednom trenutku njihov nastanak. Zato posvete ispisane na prvim stranicama pojedinih dela često nisu ni u kakvom odnosu s njihovim unutrašnjim sadržajem, pa je moguće da se ponekad i odstrane, bez bitne štete po delo, iako mogu biti od istorijskog značaja kada je reč o njegovom razumevanju u

individualnom smislu¹³. Sve je uočljivija činjenica da se umetnost ne iscrpljuje u umetničkim delima s obzirom na to u kojoj meri umetnici rade na oblikovanju i neprestanom redefinisaju umetnosti, polazeći od svakog dela posebno, premda se na taj način ne može izvesti pojam umetnosti. Sve to omogućuje da razni kulturni objekti iz ranijih epoha danas mogu biti viđeni kao umetnička dela; za takvo njihovo percipiranje neophodno je posedovanje posve specifične svesti o tome šta jedno delo, ukoliko je umetničko, jeste, šta je bilo i šta bi uopšte moglo biti u svetu lišenom bilo kakve potrebe za njim i njegovim delovanjem u obezduhovljenom prostoru.

¹³U pravu su oni koji kažu kako je betoven mogao da precrta posvetu za njegovu III simfoniju, ali da ona ne bi mogla nastati da uslove njenog nastanka nije omogućio sam Napoleon.

4. Duh dela

Duh dela umetnosti danas može tematizovati samo neko ko je svestan važnosti pitanja o duhu i njegovom pojavljivanju u delu. Većina savremenih estetičara za tako nečim ne oseća preku potrebu (ako se uopšte i bave estetikom), budući da umetnička dela koja uzimaju za primer (eventualno) u svojim izlaganjima i nemaju u sebi duhovnu dimenziju, a reč je o delima koja su na krajnje sumnjiv način proglašena umetničkim budući su mahom dvoslojna i pritom čine tek relativno uspeli spoj stvari i forme. Još je manje onih koji shvataju kako duhovno pridolazi toj sintezi iz njene dubine, ne kao nešto spolja, naknadno pridodato, već nastalo u trenutku uspostavljanja same sinteze shvaćene kao kompozicije delova.

Sloj duhovnog karakterističan je za svu klasičnu umetnost do vremena moderne. Umetnost je svoj smisao imala upravo u isijavanju tog dubinskog, trećeg sloja koji je korespondirao s onim duhovnim što ga je u sebi nosio pojedinac¹⁴. Moderna umetnost je odsekla od umetničkog dela taj treći sloj i delo svela na prosto jedinstvo materije i forme. Time je načinjen prvi korak na putu ka kraju umetnosti.

Hegel je o kraju umetnosti govorio pre pojave moderne umetnosti, ali on je u vidu imao umetnost kao formu apsolutnog duha, videći je kao stepenik ka saznanju sveta. Za njega umetnost je imala gnose-

¹⁴ O tome posebno videti u knjizi: Uzelac, M. *Disipativna estetika*. Prvi uvod u Postklasičnu estetiku, Vršac 2006.

ološku funkciju i kad je bio prevladan način saznanja kakav je bila umetnost, on je samo mogao konstatovati da umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti. Ali, to ni u kom slučaju nije još ništa govorilo o kraju umetnosti kao umetnosti.

Hegelov stav o kraju umetnosti je ispravan samo u slučaju ako joj pripisujemo primarno saznavnu funkciju. Pokazalo se da to i nije najviša odredba umetnosti; međutim, sama dijagnoza pokazala se tačnom, jedino, što se ona danas obrazlaže posve drugačijim premisama.

Pitanje kraja umetnosti i njenog nestanka ponovo je tematizovano kad je ona bila sagledana u ontološkom ključu i s pojavom hiperprodukcije dela kojima je nedostajao treći sloj. Teškoće te vrste mogle su se nazreti već u Hartmanovoj *Estetici*.

Moderna umetnost je nastupila s najvećim ambicijama, odbacujući čitavu dotadašnju tradiciju. Nije se niko zapitao otkud joj pravo da se uopšte naziva umetnošću, ako je već tako demonstrativno negirala pravo na opstanak svoj prethodnoj umetnosti.

Ta ista moderna umetnost, koja se nametnula kao jedina i jedino moguća forma stvaralačkog izražavanja, uspela je da tokom proteklog XX stoleća, vrtoglavom brzinom prolazeći sve moguće mene otelotvorene u najrazličitijim, najčešće besmislenim *izmima*, potisne i svaki nagoveštaj duhovnog iz umetničkih dela.

Tako su umetnička dela svedena na dela, muzički opusi na projekte, a umetničko stvaranje na montiranje kolaža i instalacija. Eksperimentisanje s

materijalom, na šta se počela svoditi i redukovati celokupna umetnička praksa, proglašeno je za najviše umetničko stvaranje, a produkti te uboge prakse za umetnička dela.

Sve to ne beše izraz samo pojmovne zbrke, već dobro osmišljene jezičke upotrebe koju je podržala u teorijskom smislu i tada narastajuća analitička "filozofija" (proglašavana za "filozofiju običnog jezika") a koja nije po svojoj prirodi bila nikakva filozofija. Zloupotreba pojma *filozofija*, od strane nedarovitog, duboko antifilozofski nastrojenog sveta, imala je duboku podršku od strane onih koji su sve otvorenije počeli zloupotrebljavati i samu umetnost. Tako je sklopljen čudan savez kvazi-filozofa i anti-umetnika koji su u sebi imali višak negativne energije pa su im zajednički bili animoznost i duboka unutrašnja mržnja spram filozofije i umetnosti.

Ako je analitička filozofija ustajala protiv sveg metafizičkog, moderni teoretičari umetnosti (pod plaštom postmodernizma), ustajali su protiv svake pojave duhovnog u umetnosti.

Rezultat je bio opustošeni svet oslobođen od sveg životnog u njemu. Tako je pripremljen kraj umetnosti, a po modelu već ranije često proricanog kraja filozofije. Trebalo je samo da prođe određeno vreme, da nadolazeće generacije novostvorenu situaciju prihvate kao nemonovnost i nešto samo po sebi razumljivo. Reforma sistema obrazovanja tome je svesrdno išla na ruku: sistematski su se osporavale sve ranije vrednosti, s najvećim cinizmom sve je bilo relativizovano i obesmišljeno.

Danas se beru plodovi posejanog. Umetnosti više nema, kao što nema ni filozofije; preostalo je samo da se razume kako je do toga došlo, zašto je do toga došlo, i da se nakon uvida u sve sastave adekvatni nekrolozi¹⁵. Ovo ni u kom slučaju ne znači da će sad preko noći prestati da se govori o umetničkim delima, ili o tzv. analitičkoj filozofiji koja je početkom XX stoleća bila jedan od aktuelnih misaonih pravaca u koji je uloženo ne malo energije. Dovoljno je samo setiti se neprevaziđenog značaja Vitgenštajna ili Nelsona Gudmena.

U vreme kad filmska horror-industrija stvara masu filmova s temom povampirenja mrtvih, prirodno je da se i u duhovnom svetu povampiruju neke prevladane strategije, i, u tom kontekstu, za današnju analitičku filozofiju, treba imati razumevanja. Bez nje teško da bi teorija moderne umetnosti imala tako čvrst destruktivni oslonac.

Glavni predmet napada koji dolaze iz svih pravaca već čitavo stoleće jeste *duh*. To su shvatili i "analitičari" proglašavajući za sferu svog interesa filozofiju duha, ali pritom nemajući u vidu duhovnu tradiciju evropske filozofije već tek nekoliko predstavnika vulgarnog materijalizma XIX stoleća koji su im omogućili da egzaktnu fiziologiju proglaze za duhovnu nauku i da, igrajući se njenih terminima, svoje fantazmagorije proglase za nekakvu filozofiju.

¹⁵Ja ne volim reč nekrolog jer me asocira na tendenciozno naglašenu nekrofiliju tzv. "analitičara" i postmodernih dušebrižnika. Kako bih se od istih diferencirao koristim stari izraz s početka XIX stoleća *nadgrobije*.

No, ovo i nije tema vredna razgovora. Ona je samo simptom vremena, ključ za razumevanje današnje situacije, i samo je u tom smislu i značajna. Analitičku filozofiju treba učiti, da bi se ona potom mogla što pre zaboraviti i filozofirati na pravi način. Biće da se ipak ne uči samo filozofiranje, već i filozofija, a ona ima svoje sasvim određeno mesto i neće biti da je Kant sve do kraja dobro domislio.

Odsecanjem trećeg sloja umetničkog dela i svođenje dela na dvoslojnu tvorevinu, učinjen je presudan korak ka dovršenju umetnosti kao kulturne i istorijske forme.

U svemu ovom ne treba videti ništa tragično, ništa uvredljivo, ili obespokojavajuće; ljudi su milenijumi živeli bez umetnosti, dok se ona u jednom času nije pojavila, pre samo nekoliko stotina godina, i opet će, nakon kraja umetnosti, ljudi živeti bez nje. Mnogi neće ni znati da je umetnost ikad i postojala, mnogi neće znati da su svojom nezainteresovanošću bili i nesvesno njeni egzekutori, mnogi neće znati da su egzekuciju time odlučno podržali, a najmanji je broj onih koji će sve što se desilo mirno razumeti i iz toga izvesti određene pouke.

Konačno, mnogima će se i naslov ovog spisa učiniti do kraja nedorečenim, jer im sada i nije jasno da li je *poslednja umetnost* ona pod čijim okriljem nastaju poslednja dela klasične umetnosti, ili je to umetnost koja danas nastaje i pokopava se kao mrtvorodjenče, slavljena kao jedina velika umetnost i trijumf svekolike umetnosti nad istorijom.

Moguće je i jedno i drugo stanovište zastupati i to iz prostog razloga što između umetnosti i "umetnosti" ne postoji jasna vremenska demarkaciona linija. Naslov *Filozofija poslednje umetnosti* treba shvatiti u bukvalnom, a ne metaforičkom smislu; ovde imamo za posla sa filozofskim promišljanjem jedne pojave koja je došla do svoga kraja, a koja je u nekoliko poslednjih stoleća živela u trouglu *delo – stvaranje – duh*. Već sama činjenica da ova tri pojma ni u jednom času nisu bila jednoznačna niti su obitavala u istoj ravni – nedvosmisleno ukazuje na otvorenost problema, uprkos nizu konsekvenci koje više no jasno potvrđuju ovde izložene zaključke.

Činjenica je da se i broj bitnih mislilaca na koje bismo se mogli osloniti u raspravi o kraju umetnosti znatno smanjio; ovde se pozivamo na Hajdegera i Adorna i to prvenstveno stoga što su oni već u samom početku dijagnosticirali duhovnu bolest XX stoleća i opisali tendencije njenog razvoja. Njihove formulacije su jasne, i danas sve razumljivije. Zato je pri pozivanju na njih moguće postupati u maniru srednjovekovnih mislilaca – radi se o jednoj bolesti i jednoj istini o njoj. Sve to danas je čak i lakše: proteklo vreme samo je potvrdilo njihove duboke uvide pa je opraštanje od umetnosti u izvesnom smislu opraštanje i od filozofije umetnosti.

Dugo sam zastupao stav da je estetika kao filozofija umetnosti moguća i posle kraja umetnosti. Opravdanje sam video u prelazu od gnoseologije umetnosti ka ontologiji umetnosti, a u jednom času i ka kosmologiji umetnosti.

Možda je tako i danas, ali više ne vidim zašto. Umetnost, pa tako i njena teorija, više nema opravdanja.

*

Ovde će, u nastavku izlaganja biti reči o trećem, poslednjem elementu u strukturi umetničkog dela, a u čijem odsustvu je i prestalo da se više govori o *umetničkom* delu. Preostaje da se momenat duha vidi u dimenziji njegovog nestajanja i njegovog odsustva.

Sam duh dela nije rezultat njegove konstitucije već njegov sastavni momenat pored forme i materijala. Mnogi su u duhu videli razlog i povod fetišizaciji umetničkog dela, budući da duh u delu postoji kao nešto po sebi, kao nešto što delu omogućuje da bude umetničko, kao nešto što se iz njegove dubine pojavljuje i stupa u dodir s duhom koji čoveka određuje kao ljudsko biće.

Ontološka osobenost umetničkog dela je u njegovom strukturnom jedinstvu u vremenu kojim se suprotstavlja; jedinstvo o kojem je ovde reč nije nešto spolja delu pridodato, nešto što bi ga krasilo i budilo kod posmatrača prijatnost; to jedinstvo nije ni puka osnova njegovih raznorodnih elemenata, već forma nužnosti kojom se delo na bitan način izdvaja u odnosu na objekte prirodnog sveta.

Iako umetnička dela postoje kao shematske tvorevine, posedujući konstantnu strukturu, ona nisu u isto vreme i statična, nepromenljiva; njihovo najvidnije svojstvo je promenljivost u vremenu i sa vremenom. Samo se time može objasniti njihova

sposobnost da svakoj epohi govore na razumljiv način, njenim jezikom; pritom ona u raznim vremenima kazuju razne stvari; iz svoje istosti govore drugo, a isto. Trajući u vremenu, dela nastavljaju svoj život, gube prvobitnu snagu i zadobijaju novu; nestaju im ranija značenja i nadolaze nova. U tome je i njihov osnovni paradoks. Uprkos svim promenama ostaju sebi identična i mi ih u raznim vremenima vidimo jednakim, iako govore svima različito. Ti novi elementi života rađaju se u samim delima, ali im mogu doći i spolja u trenutku susreta sa publikom. Adorno navodi misao Benjamina o "tragovima koje bezbrojne oči gledalaca ostavljaju na nekim slikama koje gledaju"; često se govori kako je neko slikarsko delo staro onoliko, koliko je ljudi pred njim prošlo. Zato je moguće da neko umetničko delo bude danas znatno drugačije no u času dok ga je umetnik dovršavao. Realizovanjem u materijalu umetničko delo nije jednom zauvek dato i oslobođeno daljih metamorfoza; tek od tog časa ono počinje da se menja u vremenu ne izdajući ni u jednom momentu prvobitne intencije kojima pri nastajanju beše prožeto.

Ako umetničko delo sve vreme održava i neguje unutrašnju ravnotežu svih svojih elemenata, ravnotežu koja je izraz nepomućene celine njegovih delova, to znači da kretanje nije element njegovog ugroženosti, već obrnuto: način njegovog opstanka na ontičkom nivou.

Budući da u različitim epohama posmatrači stavljaju naglasak na različite pojavne oblike njegove primarne strukture, delo na prvi pogled može do ljudi

donositi krajnje različite poruke. To često uzrokuje sukobe među njegovim interpretacijama, konflikte koji spolja gledano imaju realno opravdane razloge, pri čemu su sve predložene interpretacije jednako-pravne i valjane.

Moguće je da u nekim momentima dela izmaknu svakoj interpretaciji i da na izvesno vreme izmiču svakom tumačenju; takva dela se novim generacijama čine nemim, ona usled svoje nekomunikativnosti padaju u zaborav; to je posebno karakteristično za naše vreme kada su dela čak i iz bliže nam prošlosti sve manje u mogućnosti da budu makar potencijalni naš sagovornik, oslonac u potrazi za smislom koji se u međuvremenu izgubio.

Posledice te, posebno za naše vreme karakteristične, situacije bitno se ogledaju u drastičnom smanjuju broja dela sposobnih da na adekvatan način brane "samu stvar umetnosti"; na taj način, preostale zalihe kulture na koje bismo se mogli osloniti, sve su manje, i posve je razumljivo što nena-dno ispražnjeni prostor počinju popunjavati dela za koja se više ne može sa sigurnošću reći da li su uopšte umetnička.

Usled anemičnosti "novih" dela i sve većeg deficita dela koja bi opravdano mogli nazvati aktuelnim, počinje da se smanjuje i sama oblast umetnosti, uprkos enormnoj produkciji savremenih dela koja se često ocenjuje i kao svojevrsna hiper-produkcija. Uticaj dela prošlosti postaje sve manji, gube se veze uspostavljene među njima, blede njihov unutrašnji potencijal, neutralizuju se sve većom

brzinom istorijski uspostavljene relacije i misaone asocijacije; dela prestaju da "govore" i počinju polako da se raspadaju. To je momenat u kom postaje više no jasna ne samo dalja sudbina pojedinih dela, već dalja sudbina umetnosti kao umetnosti.

Posve je jasno da je nastupio trenutak u kom je iščeznuće umetnosti kao kulturne forme postalo realnost. Dela više ne uspevaju da opstanu u svom unutrašnjem jedinstvu, gube svaki mogući oblik delovanja u realnom svetu.

Ljudi više nemaju potrebu za umetnošću. To je potpuno novi momenat sa kojim se sada susrećemo. Ne nalazi se više nikakvo zadovoljstvo u odlasku na koncert ili neku slikarsku izložbu. Dela više ne pružaju ni estetski ni duhovni užitak. Ne može se ništa novo čuti i ništa novo videti. Sve je duboko poznato, do te mere znano da se graniči sa dosadnim ili surogatnim. Nakon tog osećaja, ostaje samo još jedan korak do konstatacije kako su umetnička dela danas postala nemoguća.

Jasno je da i dalje možemo na sceni imati surogate umetnosti proglašene za poslednju reč umetnosti. O tome nam govori masa književnih nagrada koje se i dalje dodeljuju za navodno najbolje romane ili knjige stihova, kao i nagrade likovnim stvaraocima za koje sem njih samih niko i ne zna. Tako je bilo i ranije, tako je sada. Nobelovu nagradu nisu dobili ni veliki Nabokov, ni veliki Borhes, već neki Pamuk, Sintetika, Najlon ili kako se već zove.

Umetničku kritiku je uvek bilo moguće kupiti, a danas u vreme velike ekonomske krize još i lakše. Ona

će biti spremna da bez stida hvali čak i simfonijske forme, satkane od tema nastalih u vreme kad je simfonija kao forma bila moguća i to zato što je bila duh vremena. Simfonija se ne može praviti prežvakavanjem ranijih simfonija. Uostalom, sve što se može na tom planu učiniti praktično je pokazao Betoven.

Ono što ipak i danas iznenađuje jeste postojanje samo malog broja ljudi koji bi bili spremni da današnjim "kompozitorima" objasne kako je vreme simfonije kao forme prošlo; a još je manje onih koji su spremni da prihvate kako je i svaka muzika kao projekt - promašen umetnički projekt.

Malo je znalaca umetničke problematike spremnih da se upuste u dijalog o modernoj umetnosti; ako su već bili u situaciji da iskuse ili čak i prožive vreme poslednje umetnosti, ako su stekli kristalno jasne uvide o onom što se u poslednje vreme dogodilo, nema ni malo sumnje da će se skloniti u stranu i izbeći svaki razgovor o problemima savremene umetnosti.

Uprkos sve većoj i ubrzanoj produkciji najrazličitijih objekata, svet nije sve ispunjeniji, već sve prazniji. Toj narastajućoj praznini doprinosi i narastajuće odsustvo umetničkih dela usled odsustva duha u još preostalim objektima koji pretenduju na atribut "umetnički".

S druge strane, veličina nekog umetničkog dela prošlosti danas se može još uvek adekvatno sagledati tek u kontekstu njegove prošlosti, tek kad se prevlada nerazumevanje njegovih savremenika. Prvobitnu revolucionarnost i radikalnost nekog umetnika, koju

njegovi savremenici, opčinjeni delima prošlosti, nisu uspeali da sagledaju, često ne vide ni naredne generacije, jer im ono što je na početku, usled svoje inovativnosti, bilo izvor konflikta i nesporazuma, u kasnijem vremenu izgleda obično, a usled nesposobnosti istoričnog mišljenja, u nekim slučajevima i prevaziđeno.

Možda upravo stoga mnoga od vrednih dela nalik su zvezdama-lutalicama koje se u nekom nenadnom času pojave na nebu da bi već u narednom trenutku isto tako iznenada, zauvek nestale, nastavivši da žive svoj monadični život daleko od nas. Takva dela, bez delovanja na nas, mnogi i ne vide kao istinska dela, jer ih nema na našem obzorju, a njihove kopije, bleđi surogati što ih tvore bezdarni umetnici, u sve manjoj meri uspevaju da zasene čak i onaj deo publike koji odlikuje sasvim skromno obrazovanje.

Primere umetničkih dela koja bi odgovarala svom žanru ne nalazimo ni u epohama koje su umetnost imale kao svoj zaštitni znak; svekolika istorija umetnosti ne zna za dela u kojima bi bio u potpunosti ovaploćen duh određenog umetničkog stila. Duh je i u ranijim vremenima bio dragocena retkost.

Nije stoga nimalo slučajno da se većina umetnika zadovoljavala stvaranjem dela po pravilima, prepuštajući pravo na njihovo narušavanje samo onima izabranima, miljenicima bogova. I pravila nikad nisu nedostajala; umetnici su ih uvek formulisali po meri sebe i po meri već priznatih dela. Gledano iz naše perspektive, može se reći kako je odstupanje od propisanih pravila odlikovalo sve velike

umetnike prošlosti, i često, ukoliko je odstupanje od onog proklamovanog bilo veće, utoliko je delo bilo koherentnije i originalnije, celovitije i duhovnije; duhovnost je u tom slučaju bila i ostala garant njegovog trajanja.

To ne znači da pravila nisu bila u kasnijim vremenima izvođena iz velikih dela; naprotiv, Aristotelova *Poetika* sledi iz dela tragičara koji su mu prethodili, kao što školska pravila fuge slede iz Bahovih dela; poetike epohe renesanse izgledaju nam blede i anemične, ne toliko stoga što su se nadovezivale na antičke i helenističke teorije umetnosti, već prvenstveno stoga što su nastajale u senci velike umetnosti čija pravila nisu mogle misaono dosegnuti i teorijski formulisati.

U umetnosti je od njenih početaka bila prisutna latentna težnja k stvaranju sopstvenih zakona, no time umetnička dela više su se u sebe zatvarala no što su bila u stanju da diktiraju neke opštevažee principe kao precizno formulisane konstante određenog stila. Zato se i dešavalo da u novije vreme pojedina umetniki značajna dela budu tumačena kao izraz određene ideologije a što beše samo posledica uverenja o dominaciji duhovnog nad onim iz čega delo nastaje. Sam sadržaj istine umetničkih dela, u slučaju da je on i njihova društvena istina, uvek je kao svoj krajnji momenat imao fetiški¹⁶ karakter. U kojoj meri može

¹⁶ Reč je o pripisivanju tajnih magijskih moći umetničkom delu; treba imati u vidu i njegovo magijsko poreklo u vreme nastanka umetnosti. Adorno stoga upozorava da ako su

još može istinsko umetničko delo prevladati ovu opasnost i istrajati na očuvanju duha s one strane ideološkog, danas posle njenog kraja jedno je od ne mnogih, ali temeljnih zakasnelih pitanja.

Pitanje je, s obzirom na svoju aktuelnost, uveliko zakasnelo, jer sve je apsurdnije, sve je više deplasirano govoriti uopšte o "istinski umetničkim delima"; takva dela danas više ne srećemo – moderna umetnost za njih ne zna, a dela klasične umetnosti nedelotvorna su, budući da smo za njih i gluvi i slepi.

U svetu ispražnjenom od umetničkih dela, ne postoji ni potreba za njihovim pominjanjem. Zato nastavnici, koji još uvek na raznim umetničkim fakultetima i umetničkim akademijama predaju o potrebi umetnosti i značaju estetike, malim grupama probranih slušalaca koje ta problematika uopšte ne dotiče, jer su isti nesposobni i obrazovanjem nepripremljeni da se do nje uzvinu, imaju u duši osećaj praznine, a u ustima osećaj gorčine. To duševno stanje posledica je stanja stvari u modernom svetu iz kojeg

magijski fetiši jedan od istorijskih korena umetnosti, onda je u umetnička dela upleten i fetiški elemenat, koji se razlikuje od fetiškog karaktera robe, pa se umetnost tog svog elementa ne može osloboditi, niti ga poreći. Zato je on smatrao da bi dalja egzistencija umetnosti bila doista neizvesna čim bi umetnost postala svesna svog fetišizma i uporno ostajala pri njemu, što je slučaj sa njom od polovine XIX stoleća. Ona ne može obmanuti svoju zaslepljenost, bez koje je i ne bi bilo, isticao je Adorno, samo pre nekoliko decenija, ne primećujući da umetnosti već tada više nije bilo, budući da su svi njeni potencijali bili iscrpljeni u susretu s novom realnošću koja je već uveliko nastajala.

su pojedine njegove dimenzije izbrisane. Svet se za enormno kratko vreme do te mere transformisao, da mnogi, u nastojanju da teorijski osmisle novonastalu situaciju (u meri u kojoj je to uopšte moguće), počinju da govore o supstancijalno bitno drugom svetu, o svetu koji odlikuje nesupstancijalnost, nazivajući ga, pod dominantnim uticajem digitalnih tehnologija, sve češće virtuelnim¹⁷ i tako nastoje da, s jedne strane, opravdaju stari svet, time što će ga konzervirati i hermetički sačuvati pod staklenim zvonom, a da u isto vreme njemu suprotstave različite modalne svetove. Sve u svemu, reč je o strategiji koja je bila poznata već poznim srednjovekovnim misliocima.

Kada je o stilu reč, treba imati u vidu da on nikada nije bio bitno determinisan kvalitetom dela, niti je sa njim bio sudbonosno povezan; stvarajući, umetnici su se uvek udaljavala od stila koji bi navodno njihova dela trebalo da reprezentuju; zato oni kojima izgleda da na najprecizniji način demonstriraju svoj stil, piše Adorno, završavaju stalno u konfliktu sa njim, pa sam stil u tom smislu je jedinstvo stila i njegove suspenzije (Adorno, 1979, 341); stoga su, smatra Adorno, autentični umetnici poput Šenberga, žestoko ustajali protiv pojma stila; za Šenberga odbacivanje pojma stila bio je kriterijum radikalnog modernizma. Međutim, svo to odbacivanje i negiranje stila, na kojem je insistirao modernizam, ne beše ništa

¹⁷¹⁷ Danas sve popularnija disciplina virtualistika nastupa s velikim ambicijama, no građevinu podiže na krajnje skliskom, neproverenom terenu.

drugo do izraz posve određenog i oblikovanog stila čije je osnovno svojstvo bilo u odsustvu duha.

Zalaganje za određen stil uvek je podstaknuto osporavanjem napretka u umetnosti i željom da se umetnost u sebe učauri. Naspram ljudi XX stoleća koji behu svedoci velike brzine u promeni umetničkih stilova, a koji često jedva da su uspevali da traju i par godina, oni koji su živeli u vreme baroka imali su sasvim drugačiji odnos spram stila, budući da su se i rađali i umirali za vreme vladavine jednog te istog umetničkog stila, za koji im se činilo da je jedini mogući način na koji se umetnost može manifestovati.

Promena stilova u umetnosti još uvek nije i garant njenog napretka. Nesporna je bila promena istorijskog materijala i njegovo savladavanje, nesporno je bilo "napredovanje" umetnosti, njen tehnički progres, ali to još uvek nije i kvalitativni napredak u samoj umetnosti kao umetnosti. Evidentan je napredak ostvaren u poslednjem stoleću kada je reč o pijanističkoj tehnici; u tom smislu savremeni muzički interpretatori daleko su iznad nivoa svojih prethodnika; isto tako, nesporno je da novo shvatanje perspektive ili novo shvatanje polifonije ima za glavnu posledicu otvaranje novih umetničkih prostora, ali, time se nije povećao i kvalitet samih umetničkih dela, budući da nikakvo usavršavanje tehnike ili metode izvođenja i realizovanja dela ni na koji način nije u vezi s njegovom duhovnom dimenzijom.

Moguće je govoriti o kvalitetu pojedinih dela, ali, nemoguće je njihovo kvalitativno međusobno

poređenje; kao što su zaludne rasprave o tome ko je bolje vladao muzičkim materijalom, Bah ili Betoven (jer, svaki od ove dvojice velikana je savršeno vladao muzičkim materijalom u svojoj dimenziji), isto tako, ne može se prednost davati savremenim kompozitorima, samo na osnovu toga što raspoložu daleko većim tehničkim mogućnostima i višestruko većom količinom muzičkog materijala.

Duhovna kriza modernih kompozitora najviše se uočava u narastajućem paradoksu nemogućnosti komponovanja: tehnika i vrhunska digitalna tehnologija omogućuju im premnogo, a svesni su da ne mogu da ostvare i ono premalo što je mera njihovog skromnog dara. Njihova nemoć je posledica premoći otvorenih mogućnosti koje ne mogu da sagledaju, a kamo li da na njihovom tlu izgrade koherentno i smisleno delo prožeto umetničkim duhom.

U ranijim epohama umetnost je opstajala isključivo zahvaljujući otporu spram društva koji je u nju od početka bio ugrađen. Opstajala je u neprestanoj borbi protiv postvarenja, u večnoj težnji da se njeni proizvodi ne pretvore u puku robu i smešaju se s ostalim upotrebnim stvarima. Nikad ona nije bila samo jedno od sredstava komunikacije, već uvek mesto gde su se stvarali modeli promene sveta koji sami nisu nastajali po uzoru na promene u svetu. Jedno od bitnih svojstava moderne umetnosti bilo je u njenoj unutrašnjoj borbi za njenu imanentnost koja je često ugrožavala umetnost narastajućim nerazumevanjem i pretnjom o nužnosti samoukidanja. Do toga nije došlo u vreme uspona moderne; nada, iako krhka,

još uvek je postojala. Umetnost je tada živela u iluziji samodovoljnosti, sve dok moderna nije počela da klizi ka svome kraju oličenom u postmodernoj. Prvi zgovornici postmoderne nisu na pravi način ocenili razmere opasnosti nadnete nad umetnošću, opasnosti koju su sami uvećavali neuviđanjem da umetnost određuje njen duh, a ne koketiranje s postvarenim svetom.

Umetnost je uvek nastojala da se distancira od realnosti, mada joj je od samog početka delom pripadala, posebno time što su i njena dela bila predmeti, mada, samo delimično, budući da su to bili predmeti sa specifičnim načinom egzistencije; umetnička dela oduvek behu dela posebne vrste, zahvaljujući sposobnosti da se menjaju s vremenom, da protivreče sebi ali da pritom zadržavaju kritičku distancu spram realnosti. U momentu kad su dela pokušala da se upletu u mrežu realnosti i da u njoj arbitriraju nametanjem sopstvenih kriterijuma, ona su mogla da naiđu na pohvalu i podršku, ali isto tako i na najžešće osporavanje.

Još od najstarijih vremena može se pratiti svojevrsna "istorija" reakcije ljudi na umetnička dela i pritom se uvek iznova potvrđivalo da reakcija posmatrača i slušalaca nikad se ne odnosi na samu stvar i da nikad njom nije i primarno izazvana.

U ranijim epohama društvo je težilo tome da dospe u umetnost, da u njemu vidi sliku sebe (dovoljno je podsetiti se holandskog slikarstva u vreme baroka kada je novonastajuća građanska klasa naručujući svoje portrete i slike pejzaža i enterijera nastojala da u umetnosti vidi sebe i svoj svet), da u njemu iščezne;

naspram te tendencije, umetnost, i kad se suprotstavlja društvu, čak kad mu je maksimalno antagonistički nastrojena, ne prestaje da teži integraciji s njim, ne prestaje da teži stapanju s njim, kako bi ga u narednom času mogla preobraziti po svojoj meri i po svome nahođenju. U tome se ogleda jedan od paradoksa socijalne dimenzije umetnosti.

Još do pre nekoliko decenija svako značajno umetničko delo nosilo je u sebi i veliku dozu društvene kritike; vremenom, ta kritika je bivala vešto ublažavana i neutralizovana, a umetnici videli su to, ali i prihvatili, verujući da je autonomija umetnosti koju će ona tako sačuvati, važnija od neposredne koristi do koje bi se došlo kritikom postojećih odnosa.

Čak i veliki stvaraoci nisu bili svesni toga da ulaskom u muzeje, umetnička dela gube deo istine koju su prvobitno nosila u sebi i za kratko vreme postaju deo inventara planetarne mrtvačnice. Novim političkim i ideološkim tehnikama uklonjena je iz umetničkih dela njihova početna kritička sila, njihov duh koji im je davao i život i snagu; tako su, već pre nastanka, bila osuđena na sterilnost i sasvim je razumljivo zašto dela moderne nemaju potomke, zašto je umetnost u naše vreme prestala da postoji.

Tome nije toliko doprinela nauka, koja je u poslednje vreme intenzivno nastojala da društvo snabde metodama potrebnim za ovladavanje umetničkim prostorom, kao i za razumevanje umetničkog stvaranja, koliko tendencija same umetničke proizvodnje da postane naučna i povrati svoj prvobitni smisao zatočen u antičkoj *téchne*.

Umetnici nisu shvatali da oslanjanje na nauku može imati samo uslovni, metaforični karakter i da naučne metode ne mogu biti produktivne u pristupu umetničkom materijalu.

Umetnost i nauka nisu jedna na drugu svodive; u protivrečnim, suprotstavljenim oblastima ne mogu jednako delovati identične sile. Antička drama nije mogla da se ne suprotstavi mitskim sadržajima koji su još uvek bili vladajući u doba njihovog nastanka. Mi danas stvari gledamo iz sasvim drugačije perspektive, znajući ishod spora tragičara i društva, pesnika i filozofa, no nakon što su tragedijska dela dobila svoje mesto u Panteonu umetnosti pridruživši se mrtvim protivnicima.

Sve doskora osećala se potreba za umetnošću, a ova je počivala u nastojanju da se učvrsti sfera duha i kulture čija se realna moć ogledala u negovanju konzervativnih elemenata u društvu. Sada, kada su isti isplivali na površinu, učvrstivši se u sferi vladanja predmetnom realnošću, ugušivši pritom sferu duha i pervertujući dotadašnje vladajuće kulturne vrednosti, umetnost je postala potpuno izlišna i predstavnici društvene ekonomske moći ne ustručavaju se da unište i tragove sećanja na umetnost. Progresivni duh nije u mogućnosti da ovlada onim što mu je bilo nedvosmisleno naznačeno za likvidaciju i zato društvo tone u varvarstvo koje je univerzalno sposobno da spreči svaki pokušaj umnog uređenja društva.

Ako je asocialnost neko vreme bila socijalna legitimacija umetnosti, sada je i ta strategija izgubila delotvornost; još do pre nekoliko decenija pojedini

politički režimi su smatrali neophodnim da zabrane određena dramska dela, čak i ona koja u sebi nisu imala ničeg neposredno "političkog"; danas je tako nešto potpuno nepotrebno i deplasirano.

Umetnost je definitivno izgubila svoju moć i time prestala da postoji kao umetnost. Nakon svoje kratke ali slavne istorije, umetnost se završila jer je njen način proizvodjenja izgubio svaku dodirnu tačku s načinima realnosti u svetu kojim su ovladale digitalne tehnologije. Umetnička dela prestala su da budu nešto više od potrošne robe i okamenjenog čuvara propalih ideologija. Ako u vreme dominacija vladajućih ideologija nije bila moguća neideološka umetnost, postaje svakom i jasno i razumljivo zašto se vreme kraja umetnosti poklopilo s vremenom kraja ideologije.

5. Nadgrobije

Situacija uveliko nestajuće umetnosti iz savremenog sveta je takva da niko i ne pokušava da joj opravda potrebu za opstankom. Svi su, nekako prećutno digli ruke od umetnosti i to istog časa čim u njoj nisu više videli ništa obećavajuće, ništa od čega bi mogli imati neku posebnu korist.

Pogrešno bi bilo misliti da je do tako nečeg došlo naglo, preko noći; svakom temeljnom obratu, svakoj dubokoj promeni prethodi velika i duga priprema. Tako je bilo i u slučaju sa umetnošću. Trebalo je mnogo toga prethodno učiniti da bi ljudi mogli mirno, bez posebnih komentara prihvatiti nestanak umetnosti; bilo je neophodno mnogo napora kako bi se pripremili adekvatni surogati – umetnička dela bez duha – kojima se mogla zameniti umetnost; za tako nešto potrošeno je skoro čitavo stoleće.

Ljudsko društvo krenulo je drugim putem, putem na kojem nema više umetnosti, umetnosti koja je u poslednje vreme postajala sve češće destabilizujući i društveno ugrožavajući faktor i koju je sistem vlasti morao neutralisati. Neutralizacija je izvršena uspešno i to iz dva razloga: prvi bi bio u tome što je sistem našao podršku u samim umetnicima koje je bilo lako korumpirati i pridobiti za "svoju stvar", a drugi je počivao u spremnosti umetnosti da se u takvoj situaciji i sama dobrovoljno "povuče" iz sveta u kome je proglašena nepotrebnom.

Time su se stvorili uslovi za održavanje nadgrobnog slova umetnosti koje nema, i nema je u toj

meri da joj se ni grob ne zna; time je njena sudbina pomalo nalik onoj koju je imao njen najveći predstavnik Mocart. Neimanje groba na konkretnom mestu u konkretnom prostoru, samo potvrđuje da se on nalazi svuda: a grob umetnosti je danas ceo svet.

Ovo je odviše radikalno rečeno, posebno za one koji problem umetnosti ne vide u njenoj celosti; za svako lenjo mišljenje ovakav stav može se učiniti čudnim, i to je razumljivo. Običan svet voli da zatvara oči pred realnošću uveren kako to nije njegova realnost, kako se ona njega ne tiče i kako ga neće dotaći.

Pitanje o sudbini i mogućoj budućnosti umetnosti nije bilo u potpunosti zaobiđeno; davani su različiti odgovori i najčešće se apriorno polazilo od toga da umetnost ima budućnost mada joj sudbina i dalje ostaje neizvesna. Samo u proteklom stoleću data su najmanje dva odgovora na pomenuto pitanje, no nijedan od njih nije bio zadovoljavajući: u jednom slučaju, izlaz je bio viđen u insistiranju na autonomiji umetnosti, u njenom neprihvatanju da se upušta u društvene sporove, dok se u drugom slučaju, smatralo da umetnost mora da se uključi u život i angažuje u ostvarenju onih vrednosti koje su bile najviše ali time i najugroženije.

Situacija u kojoj se potom obrela umetnost pokazala se dvostruko neodređenom: ako odstupi od svoje autonomije, tada se nužno stavlja na stranu apologetima postojećeg sistema; sa njima deli sve dobiti koje donosi učešće u vlasti, ali po cenu gubljenja sebe kao umetnosti. Ako ostane striktno unutar sebe,

pretendujući na lagodni život u kuli od slonovače, i time osigura sebi nadređen položaj nad realnošću, ona u tom položaju ostaje samo privremeno i nakon kratkog vremena, biva integrisana od istog tog društva kojem se u početku gordo suprotstavila.

Za vladajući društveni sistem ova druga mogućnost je povoljnija, jer omogućuje očuvanje veće doze licemerja: umetnosti se navodno dozvoljava sloboda i samostalnost, a kad se to čini, ona je već u punoj meri porobljena i nesamostalna.

Vreme kad se za umetnost moglu čuti, vreme kojim je odjekivao glas umetnika – nepovratno je prošlo. Umetnička dela više nemaju svoju raniju delotvornu moć, moć koja se nadosila kako nad život pojedinca tako i nad društvo u celini; kada je o umetnicima reč, njih više niko ne čuje i njihov glas nikom nije potreban. Svako u savremenom svetu smatra da sve zna bolje od drugih, da se u sve razume bolje od drugih, da o svemu može da sudi bolje od drugih. U to su ga ubedili masovni mediji i oni koji se lukavo skrivaju iza istih glumeći skromnost i neznanje.

Neznanje je ponovo postalo modni trend. Za razliku od viševjekovnog perioda novovekovlja, kojim je, kako sam to ranije već napomenuo, dominirao stav da *znanje je moć*, a koji je formulisao već na početku XVII stoleća Frensis Bekon, sada se znanju sve manje teži, čak i tamo gde je uvek bilo njegovo izvorište – na univerzitetima. Dok se studenti zabavljaju sakupljajući kojekakve bodove, umesto da studiraju po bibliotekama fundamentalna dela iz oblasti kojom se

bave, i dok njihovi nastavnici skupljaju jevtine sertifikate po petparačkim kvazinaučnim skupovima, ili trče za stupidnim indeksima citiranosti (čemu se ceo ozbiljni svet smeje) – znanja nestaju, gasnu, kao posle nestanka Aleksandrijske biblioteke. Taj proces nestajanja znanja nije ni na kraju helenističke epohe trajao tek nekoliko dana; bile su potrebne decenije i stoleća da bi sve prekrilo pesak i zaborav.

Malo ko shvata da znanje nije nešto zauvek dato, da se uvek od strane svake generacije mora iznova osvajati; mnoga znanja bivaju tako, usled nenegovanja, izgubljena i pridružuju se onima koja su nestala već u antičko doba.

Istu sudbinu dele i znanja na kojima počiva umetnost. Sve što se vekovima sakupljalo i što je složenim putevima došlo do nas, umesto da se sačuvalo, savremenim umetnicima se pokazalo nepotrenim. I tu je bilo potrebno samo nekoliko generacija da prođe, da se prekine kontinuitet sa velikim, istinskim majstorima prošlosti, da novi umetnici poveruju da su veliki već time što su odlučili da budu umetnici, ili time što su ih roditelji upisali na neku umetničku akademiju, gde su samo nekoliko godina ranije neki drugi brižni i uticajni roditelji upisali i njihove sadašnje nastavnike.

Izazovu nisu odoleli ni retki pojedinci koji su u početku bili individue u pravom značenju te reči; njihovom slamanju doprineli su, kako opšte negativne društvene tendencije, podržavanjem negativne selekcije, tako i beskonačna serija neuspeha na koje i talentovani umetnici behu osuđeni.

Savremeni masovni mediji, koji diktiraju ukus i vladajuće vrednosti, proždiru sve što im se nađe na dohvat i amorfna kaša koju iz sebe izbacuju kao produkt nesavršenog ubrzanog varenja svima je bliska i po ukusu prepoznatljiva jer su samo to sposobni da prepoznaju kao svoju nužnu potrebu; na taj način stvara se nova, jedinstvena stvarnost, stvarnost bez umetnosti i etike u kojoj se ova doskora temeljila. Tu nije reč o nekoj vrtuelnoj realnosti, već o realnosti koja u sebi nosi sve attribute novog sveta u kome je umetnost izlišna, a čovek jedina preostala greška.

U takvoj realnosti, koju neki vide virtualnom, u odnosu na doskorašnju, može se naći i poneko zaostalo umetničko delo, može se sresti i poneki umetnik kojeg sistem nežno neguje radi sopstvenog opravdanja, jer smatra korisnim i podršku s te strane, budući da je poželjna što složenija i neprozirnija struktura raznorodnih simulakruma.

U slučaju da još retka zaostala umetnička dela odbiju da slave novoproklamovanu realnost naglašavajući pravo na svoju nezavisnost od stavova koje nameće aktuelna vlast, to još uvek ne znači da su ta dela sačuvala i punu ideološku neutralnost, što bi im navodno omogućilo da budu arbitar u predstojećim sporovima.

A svi sporovi koji se ljudi još iole dotiču, sporovi su oko distribucije preostalih mrvica vlasti. Običan, svakodnevnjem ophrvan svet, ne shvata da je gozba završena, da su se uhranjeni, polupripiti velikani razišli, ali prethodno o svemu dobro dogovorili. Ostavili su svojoj bivšoj posluži neke sitne uloge u

drami o moći i iluziju kako oni o nečemu odlučuju. Tek probrana publika shvata da ne prisustvuje tragediji sveta već njegovoj komediji čiji akteri nisu tragedijski junaci, već priglupa posluga.

A sve što se čini nepotrebno, sve izandale rekvizite, pozorišni radnici odnose sa scene još pre kraja predstave; zatrebaće možda na nekom drugom mestu, u nekoj drugoj predstavi koju zakazuje vreme. No i tamo, kad padne zavesa, od umetnosti neće biti ni traga. U dalekim intermundijama prebivaće samo sećanje na neko čudno doba kad su nastajala dela prepuna eterične vatre koju su posedovali blaženi bogovi.

Ima još uvek i onih koji se ne mogu pomiriti s tragičnim ishodom namenjenim umetnosti; jedan od takvih bio je i Teodor Adorno; on je verovao u moguć pozitivan ishod. Verovao je u moć i snagu umetnosti. Kao primer socijalnog protesta, navodio je Pikasov veliki kolaž *Gernika*, delo koje je ogromnu moć nosilo u svojoj nehumanoj konstrukciji i nespojivosti s propisanim tada realizmom; kritika koju je to veliko delo nosilo u sebi, obrušavala se na mehanizam vladajućeg društvenog poretka i još samo pre nekoliko decenija; Adornova kritika je bila duboko rezonantna; danas, stvari su se promenile: do ljudi ne dopire više ničija kritička reč; odbijaju da je čuju, odbijaju da čuju i ma šta drugo što remeti im slatke lažne snove.

Sećam se posebno debelog neprobojnog stakla kojim je to Pikasovo delo bilo zaštićeno u muzeju u Madridu, kad sam ga prvi put video početkom devedesetih godina prošlog veka. Tadašnji muzejski

radnici plašili su se još uvek da neko od pobornika starog španskog fašističkog režima namerno ne ošteti to delo. Bojazan je bila velika; govorili su mi kako se staklo ne može probiti ni ručnim bacačem. Delo je odista monumentalno; no to, reprodukcije u knjigama ne mogu dočarati, ni veličinu dela, ni njegovu kritičku moć. Sada, posle samo dve decenije, recepcija je uveliko smirenija. Nakon još nekoliko decenija pitanje je da li će se ljudi više setiti o čemu tu uopšte beše reč. I to delo nastaviće da tone sa svim ostalim delima u ne bivstvovanje. Doći će generacije koje će prolaziti pored njega ne primećujući ga, bez razumevanja. To debelo staklo koje ga je nekad čuvalo postaće suvišno. I delo u početku umetničko, prestaće to da bude.

Sudbina svih umetničkih dela je u njihovom skorom zalasku. Sva dela, i ona što su po nastanku najnovija, sve brže se vraćaju tamo odakle su i potekla – u beskrajno, hladno ništa. U času kad su umetnici pomislili kako mogu biti arbitri i izvan oblasti umetnosti, njihova je ambicija bila u korenu sasečena. Oni, kao i njihova dela, izgubili su se u sukobima na poprištu nadređenih im moći. Zadobili su pritom krajnje marginalno mesto u poslednjim redovima; takva je bila osuda društva. Umetnosti je preostalo da se sa osećajem nepotrebnosti povuče u sebe i neprimetno ugasi.

Tokom čitave dosadašnje istorije umetnost nije prihvatila da ide putem prilagođavanja; ona se svesno suprotstavljala onom već realizovanom, nastojeći na onom što je moglo biti a još nije; zato se i dogodilo da u poslednje vreme bude svedena na jevtinu zabavu, na

zadovoljavanje vulgarnih potreba najširih masa, da postane isprazna ideologija. U svemu tome postojala je u njoj neka u biti nerealna, prikrivena tendencija k polititičkom delovanju, jer su umetnici dugo vreme bili zavedeni obmanjujućim pričama o sopstvenom značaju.

Svaka iskrena namera, svaka želja da se najpozitivnije deluje, završavala se optužbom umetnika za vulgarnost i samoljublje, dok je umetnost, pod čijom su senkom oni stajali, padala ispod svog pojma. Ako je i mogla društveno delovati, umetnost je to mogla samo posredno, stavljanjem u prvi plan onih umetničkih dela kojima je provejavao duh determinišući sferu sećanja.

Principijelni razlog društvene nedelotvornosti umetničkih dela, koja ne podležu krutoj propagandi, Adorno je video u tome što se ona, da bi odolela svevladajućem sistemu komunikacije, moraju osloboditi komunikativne funkcije, koja ih navodno približava publici. U tom smislu, umetnička dela mogla bi praktično delovati čak i u slučaju ako bi se skrivala pod maskom iracionalnosti.

Za to vreme, potreba za umetnošću i dalje je bila jedna od vladajućih ideologija. Danas je takva ideologija, kao i svaka druga, uveliko napuštena. Pošto su estetske potrebe često neodređene i neartikulisane, i kako kulturna industrija više ne funkcioniše jer više nema subjektivnih kulturnih potreba koje nisu uslovljene totalitarnim sredstvima, i umetnost sa svojom osloboditeljskom funkcijom postala je krajnje izlišna.

Pokazalo se da je moguće živeti bez umetnosti (kao i bez istine i dobra), od onog časa kada je njenim dotadašnjim konzumentima iz osnova promenjen ukus orijentisanjem publike na središnje stranice petparačkih dnevnih listova gde im je svakog časa nuđena nova i druga informacija o istom; na taj način bilo je vezano njihovo preostalo slobodno vreme za ono besmisleno i bezvredno, ružno i ogavno. Ali, navodno, ljudi žele upravo to, i zašto im to oduzimati. A posve je jasno da oni to hoće, jer su naučeni da u tome vidi jedini mogući svet.

U društvu koje odvikava ljude da misle dublje o sebi, ističe Adorno, suvišno je sve ono što premašuje reprodukciju njihovog života i na šta su prisiljeni kao da ne bi mogli bez toga. Time je i umetnosti, mada ne samo njoj, već i drugim kulturnim tvorevinama, bila potpisana smrtna presuda.

Nadgrobna beseda dolazi uvek prekasno u odnosu na onog kome je napisana, premda onima koji ostaju može delovati i otrežnjujuće. Umetnosti nema, ali ostalo nam je još malo sećanja na nju i vreme kada je ona mnogima bila smisao života, ali i ključ za razumevanje načina na koji se može opstati u svetu.

Najnoviji otpor protiv umetnosti (mogli smo čitati još pre nekoliko decenija), toliko je istinit, da fenomen koji su u procesu gubljenja istinitog interesa za održanje života poprimaju glupav aspekt. Umetnici su u poslednje vreme postali ravnodušni prema kulturnoj industriji, prepustili su beznačajnim

netalentovanim osobama¹⁸ da diktiraju navodna pravila ukusa i „propisuju“ kulturne vrednosti; neučestvovanje u kulturnim manifestacijama i neprihvatanje vladajućih merila, u vreme odsustva kulture i velike umetnosti, postalo je znak dobrog ukusa. Ako se još uvek estetičari i teoretičari umetnosti pozivaju na estetski doživljaj, prežvakavajući poznate stavove s početka XIX stoleća, to je samo znak njihove staromodnosti, ali i nesposobnosti da se uzdignu na nivo svog vremena.

Zato je izraz krajnjeg cinizma dodeljivanje zlatnog pera piscima kao kakvog cuboka uz nekakvu nagradu; time se više no jasno hoće reći, s velikom dozom nadmenosti, da su upravo "nagrađeni" tekstovi zapravo ništavni i bezvredni, jer kako je već Demokrit rekao, "do lepih predmeta se dolazi s trudom a do ružnih, koji se bez svakog napora sami umnožavaju, bez ikakvog napora" (Diels, B 182).

Dokora se još uvek mislilo kako emocionalni izraz fiksiran u umetničkom delu treba da izazove njemu adekvatni subjektivni doživljaj u primaocu. Svakako najgrotesknija forma takvog shvatanja bila je formulisana u okvirima eksperimentalne estetike. Stoga, iskustvo umetnosti, kao iskustvo njene istine, ili neistine, uvek ostaje nešto što je daleko više od subjektivnog doživljaja onog što srećemo u umetnosti jer omogućuje onom što je objektivisano u delu,

¹⁸ U ovome ne treba videti neku veliku opasnost, budući da je šteta od delovanja beznačajnih ljudi, gledano na duže staze, beznačajna.

samom duhu da prodre u subjektivnu svest posmatrača. Ali u doba pisanja nekrologa posve je jasno da duh više sebi ne nalazi mesto, da se ne može više obreti ni u modernim ni u postmodernim umetničkim delima; na taj način dela prestaju biti umetnička i ostaju samo dela dok se i kao takva ne pretvore u ništa. Naše vreme je ispražnjeno od vrednosti, postalo je prazno i sve što bi još možda i ostalo, pretendujući na to da bude poslednja odbrana smisla, prinuđeno je na sunovrat u sveproždiruće ništa.

Ono što je još eventualno na koji trenutak preostalo, izmičući sveopštom usudu, moralo bi u sebi da ima dvosmisleni karakter: s jedne strane, videli smo već, reč je o autonomnim tvorevinama, a s druge o socijalnim fenomenima. Dok u prvom slučaju, delo ustaje protiv vladajućeg reakcionarnog duha, u drugom, dela prestaju biti dela jer ustaju protiv sebe i umetnosti. U oba slučaja vreme umetnosti je prošlo i "radi se o tome da se ostvari njen sadržaj istine". Ali, u savremenom svetu, koji je, po rečima Adorna, polu-varvarski i klizi ka potpunom varvarstvu, svaka umetnost koja bi još pretendovala na postojanje bila bi samo partner tog nadolazećeg varvarstva. Na našu sreću, varvarstvo je u sebi uvek potpuno, do kraja celovito i ostvareno, i budući totalnim, nema spram sebe protivnika oličenog u umetnosti. Umetnost je na vreme bila uništena, i to svim raspoloživim sredstvima koja su se savremenom društvu našla na raspolaganju.

Zašto rekoh "na našu sreću"? Da je kojim slučajem drugačije, da umetnost još postoji, uprkos

ponuđenoj joj propasti, ona bi postojala u takvoj formi koja bi bila nemoguća za ljudski opstanak. Upravo zato bio bi pogrešan svaki govor o nužnosti umetnosti; tematizovanje *nužnosti* moralo bi za sobom da povuče i pitanje slobode. A pitanje slobode danas je prvo na spisku besmislenih pitanja.

O tome da umetnost danas više nije moguća, govori i činjenica o unutrašnjem jedinstvu i funkcionalnoj totalitarnosti terora vladajuće nekulture. U svetu sveopšte nekulture, pojava svakog umetničkog dela rađa sveopštu nelagodnost, osećaj gorčine u grlu i pregršti peska u cipeli. Harmoničan, priglup život podrazumeva obilje stupidnih realiti- serija s junacima čiji primitivizam i mentalni nivo mora biti na nivou onih koji na takvim programima zarađuju ali i njihovih posrednih nalogodavaca.

Adorno ne isključuje mogućnost da bi se u jednom zadovoljnom društvu ponovo javila umetnost prošlosti, koja je danas postala ideološka dopuna nezadovoljenog sveta, ali, onda, činjenica da bi se novonastala umetnost vratila na red i mir, na afirmativni izraz i harmoniju, bila bi žrtva njene slobode. Zato nije preporučljivo čak ni skicirati formu umetnosti u na taj način preobraženom društvu.

Verovatno bi takva umetnost bila nešto treće u odnosu na umetnost prošlu i sadašnju, ali bi bilo bolje poželeti, smatrao je Adorno, da jednog lepog dana umetnost i definitivno nestane nego da ona zaboravi muku koja je njen izraz i iz koje forma crpi svoju supstanciju. Ova muka je humani sadržaj koji ne-sloboda falsifikuje u pozitivitetu. Ako, kao što se želi,

buduća umetnost ponovo postane pozitivna, briga o realnoj perzistenciji negativiteta bila bi akutna; ona je to stalno, jer regresija neprestano pretili, a sloboda, koja bi ipak bila sloboda u odnosu na princip poseda, ne može biti posredovana.

Ovaj poduži navod iz Adornovog poslednjeg dela nismo mogli ne pomenuti, jer za njim nužno sledi i njegovo pitanje: „šta bi postala umetnost kao stil istorije ako bi se oslobodila sećanja na nagomilanu patnju“?

Razume se, vreme u kojem je napisao Adorno ove redove, bespovratno je prošlo. Ali, mi ne možemo a da ne navedemo misao koja je nit vodilja u njegovom delu. Prošlo je već nekoliko decenija, i sporovi oko kritičke teorije društva, kao i Adornove estetičke teorije, zamrli su i utihnuli. Način na koji je on postavljao pitanje umetnosti, nije više način koji bi nam mogao pomoći da odgovorimo na izazove koje je pred nas bacila umetnost nastala posle njegove smrti, no umetnost kojoj je i on delimično dao opravdanje i podsticaj.

Naše vreme isključuje mogućnost nekog zadovoljnog društva i tako nešto više se u borbi za golo preživljavanje i ne pominje; i više od toga: naše vreme zabranjuje svaku utopiju i svako utopijsko mišljenje (uz složene načine oposredovanja, razume se). Privremeni posednici prava na istinu i oni koji pokadkad s njima doručkuju, postavili su temelje novog poretka kome je umetnost neophodna, a istina poželjna - koliko i ozon vladarima pakla.

A ako je tako, opet, moguća su dva puta.

Napomena

Ovo je moja poslednja knjiga iz oblasti estetike shvaćene kao filozofija umetnosti i moj oproštaj s problematikom¹⁹ kojom sam se četiri decenije bavio.

U poslednjih dvadeset godina sva moja istraživanja o biti umetničkog dela i prirodi umetničke prakse odvijala su se u senci Hegelovog uvida o kraju umetnosti i Hajdegerovog stava o tome kako definitivan sud o tom Hegelovom sudu još nije donet.

Sve vreme nastojao sam da sebi odgovorim na pitanje kako je i zašto do toga došlo i zašto je bio nemoguć svaki drugi ishod. Nakon svega što sam napisao u prethodnih pet upravo pomenutih knjiga, bilo mi je preostalo samo da izložim zašto više ne funkcionišu temeljni pojmovi na kojima je počivala filozofija umetnosti (egzistencija umetničkog dela, umetničko stvaranje, duh umetničkog dela, moderna umetnost) i zašto je dalja egzistencija umetnosti i umetničkih dela nemoguća, zašto je san o velikoj umetnosti u naše vreme uveliko odsanjani san – a što sam sada i učinio.

¹⁹Svoja istraživanja biti umetnosti započeo sam radovima o odnosu umetnosti i stvarnosti (*Druga stvarnost*, 1989; *Stvarnost umetničkog dela*, 1991; *Kosmologija umetnosti*, 1995) sada delimično sabranim u knjizi *Fenomenologija umetnosti* (2008), a potom nastavio u spisima: *Estetika* (1999; 2003), *Postklasična estetika* (2004; 2006), *Disipativna estetika* (2006) i *Inflaciona estetika* (2009), a završavam ovim radom pod naslovom *Filozofija poslednje umetnosti*.

Literatura

Adorno, T. (1979). Estetička teorija. Beograd: Nolit.

Adorno, T. (1987). Minima moralia. Sarajevo. Veselin Masleša.

Hajdeger, M. (1999). Pitanje o tehnici. U knjizi: Hajdeger, M. (1999). Predavanja i rasprave (str. 9-32). Beograd: Плато.

Hajdeger, M. (1999). Nauka i razmišljanje. U knjizi: Hajdeger, M. (1999). Predavanja i rasprave (str. 33-52). Beograd: Плато.

Hajdeger, M. (2000). Doba slike sveta. U knjizi: Hajdeger, M. (2000). Šumski putevi (str. 60-90). Beograd: Плато.

Izdavač:

Veris studio doo
Novi Sad

Edicija: Filozofija
13

FILOZOFIJA POSLEDNJE UMETNOSTI

Milan Uzelac

Za izdavača:
Boris Veriš, direktor

Štampa:
Veris, Novi Sad

Tiraž: 10 primerka

ISBN 978-86-7858-048-2

Novi Sad
2010.

Na naslovnoj strani: http://www.blic.rs/data/images/2011-08-02/163758_106-afp-marcello-paternostro_sg.jpg

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Biblioteka Maticе српске, Нови Сад

7.01

УЗЕЈАЦ, Милан

Filozofija poslednje umetnosti / Milan Uzelac . – Novi Sad : Veris studio, 2010 (Novi Sad : Veris). – str. 101 ; 21 cm. – (Edicija: Filozofija 13 ;)

Tiraž 10 primeraka. – Bibliografija.

ISBN 978-86-7858-048-2

a) Filozofija umetnosti

COBISS.SR-ID 248310535