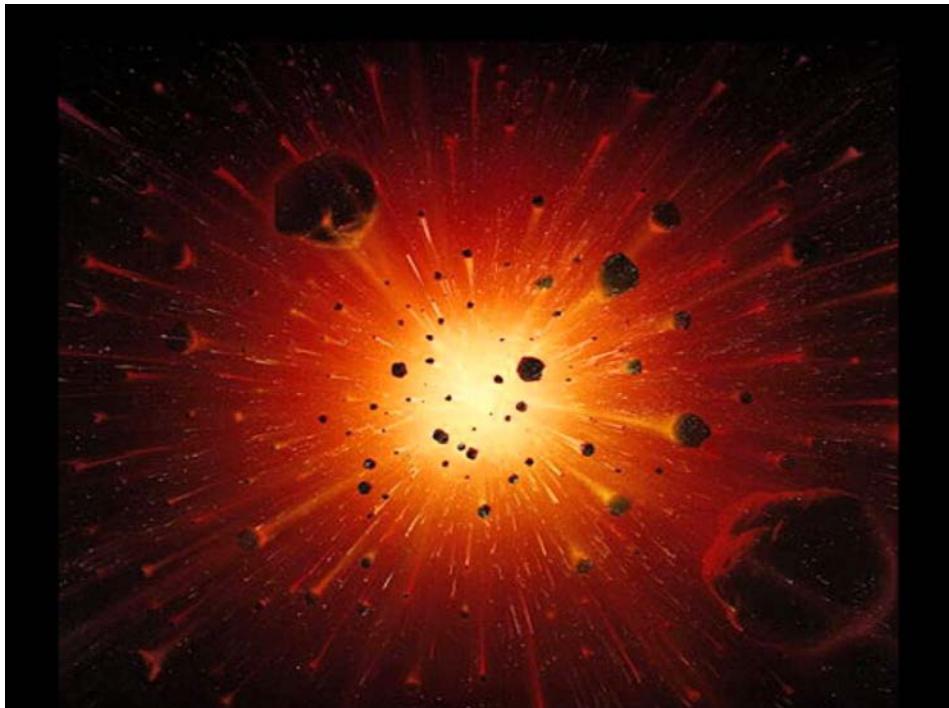


*Milan Uzelac*

# ESTETIKA IV

Savremena estetika



## Uvod

Vremena je sve manje. Zgušnjava se. Nezaustavljivo nestaje. Prelazi u svoju suprotnost, u ništa. O tome svedoči nam naša svakodnevica. Osećamo da sve bliže smo njegovoj drugoj strani. Sve manje poslova završavamo na način kako smo zamislili, ili kako smo to ranije činili.

Ne može niko poreći da se svet u kojem živimo radikalno izmenilo, da je trajanje dobilo posve novu formu, da većina nas više ne vidi smisao doskora važnih nam nauma. Satovi jednako kucaju, ali sve tiše.

Namera mi je da govorim o nestajanju vremena i promeni stvari u njemu. Stvari je mnogo a ja se i ovde opredelujem za one stvorene iz slobode. Reč je o delima umetnosti. Ona ne najbolji način odražavaju vreme svog nastanka i promene kojima su trajući izložena. Zbiraju i rastaču vreme.

Umetnička dela svedokuju o tome kako se iz neumetnosti prelazi u umetnost i iz ove ponovo u ne-umetnost. U tom smislu naše vreme je treće vreme. Vreme ne-umetnosti koju neki neuspešno žele da vide kao umetnost produženu drugim sredstvima.

Preplitanje postojanja dela i njegove recepcije sve manje je moguće budući da su se razdvojile ravni njihovog delovanja. Heterološka dimenzija dela sputava njegovu trajnu transgredijentnost. Po nekoj inerciji govori se o novim umetničkim delima, a reč je zapravo samo o delima. Okružuju nas stvari ispunjene prazninom i lišene duha. Sve teže uspevamo da im pripišemo bilo kakav smisao.

Likovna i muzička dela imaju dugu istoriju ali različitu sudbinu. Zajednička im beše težnja da popune prazni prostor života uzvišavanjem nad prolaznošću. Ali, šta činiti kad je vremena sve manje, šta činiti kad sve više ljudi sve manje ima sposobnosti da makar na trenutak zaustavi vreme i pokuša da živi (privremeno) u večitom *sada*? Sve više ljudi sposobno je samo da klizi od događaja do događaja, ne shvatajući da istinsko događanje nije u radnji već u zaledenom mirovanju.

Reči su zamjenjene slikama; pojmovi su ostali bez supstancialne osnove. Slike su izgubile svoju auru, muzika tonalitet i harmoniju. Sve doskora prisutno sada je odsutno, a sama odsutnost se ne oseća. Razorena je doskora bliska veza daljine i blizine. Gubitkom svoje ontološke osnove i svog sakralnog smisla umetnička dela postaju obične stvari poput svih ostalih u našoj okolini. Njihova predmetnost više ne poseduje svoju raniju specifičnu razliku.

Postoji niz načina na koji se manifestuje sve izrazitija pojava ne-vremena budući da se u doba prevlasti digitalnih tehnologija uspostavljuju posve drugačija pravila igre za koja svi unutarsvetski modeli još uvek neadekvatni su i nedovoljni. Promena granica percepcije uslovljava drugačiju svest prostora i samim tim je i vreme determinisano na posve novi način.

Sve to ima za posledicu novo viđenje i novi doživljaj stvari u svetu, što je, iz posve razumljivih razloga, najpre vidno u oblasti umetnosti pošto je stvaralaštvo i dalje paradigmatičan način uvođenja novih stvari u postojanje. Samo prevodenje iz ništa u nešto dobija posebnu aktuelnost u času kad se ne-vreme javlja kao posebna prostorna forma

egzistencije umetničkih dela koja su ugrožena već u samom procesu svog nastajanja.

Naše doba, bitno drugačije od prethodnog, svojom problematičnom osnovom najbolje je tlo za promišljanje mogućnosti umetničkih dela kao operativnih modela kojima bi se mogla tumačiti novonastala problematika opstanka i sveta kao njegovog horizonta u uslovima determinisanim vladavinom ne-vremena.

Ne-vreme odlikuje odsustvo smisla i relativnost tradicionalnih vrednosti. U metafizičkom smislu ono je *smrt*, u duhovnom - *trajanje* lišeno ljudskosti za koju su znale ranije epohe. Ogoljenost bitisanja u svetu, redukovanih na sklop predvidljivih, uhodanih radnji svo dešavanje svodi na neposredna odnošenja. Sve stvari izgubile su raniji smisao, latentnu poleđinu koja je činila vezivno tkivo umetničkih i svih duhovnih tvorevina dajući vrednost dijalogu u svetu intersubjektivnosti.

Monadologizovanje subjekata svelo ih je na ograničen razgovor sa samim sobom. Svojstvo tog novouspostavljenog monologa je nepostojanje predmeta razgovora. Sva komunikacija među ljudima svedena je na razmenu nebitnih, praznih informacija koje nisu vredna tema za način čovekovog opstanka i mišljenje.

Mišljenje više ne postoji na način da bi moglo misliti stvari kroz mišljenje sebe. Informacije se nekontrolisano rasejavaju poput neprozirne paučine i nemaju cilj da usmere već samo da produže sadašnjost lišenu bitnih sadržaja. Informacije nisu znanja, one čak i ne informišu već prikrivaju put ka prirodi stvari. Neprozirne su nalepnice u funkciji paralizovanja svesti. O svemu se uvrežuje pogrešno mišljenje

i svako delatnost osim održavanja puke egzistencije biva onemogućena lišavanjem krajnjih razloga. Globalno je od samog svog početka lokalno, a lokalno svedeno na neposredno vidljivo.

Gоворити о угрожености читаве духовне димензије, читавом дуловном плану јивљења формираном стоећима, постаје све мање могуће, јер су приступи блокирани новим, *ad hoc* наметнутим решењима која само отупљују већ отупљена чула. Нема племенитих узбуђења, нема треперенja људског бића пред некадашњим тајнама; све што се назиће као реално, до краја је оголјено и разоткривено. Постоји само свест о neposrednom. Стара зnanja su izbrisana. Nasleđuje se само vegetativni живот bez могућности за изградњу врлина које bi negovale људско достојанство. Svi mediji imaju за цilj ограничавање слободе духа usmeravajući individue само на jedan put, dajući им само једну sliku stvari. Obaveznost je latentna, ali dominantna. Ограничавање je plansko.

Само зато, сећање на уметност и у њој уgraђен живот духа могло би отворити простор спасносног, угрожен sveobuhvatno programiranom опасношћу.

Danas se највећа пометња осећа упрано на том пољу. Уништавање уметности и њено чиšćenje из подсвети (свест је већ одавно очишћена) пoverава се самопроглаšеним уметничима спремним да прљавим рукама од мало новца изгнaju све дуловно из stvari чија aura bledi u istoj meri u којој digitalni mediji успеши inspiraju duše uklanjajući из njih sve kulturne naslage. Sve mora biti чisto за победносни погод празнине што ће се useliti u свет.

Iako se већ дуго говори како је време уметности прошло, како се њено место у сferi kulture uveliko petrificiralo, како

za umetnošću nije ostala ni njena senka, samo mišljenje umetnosti sve je aktuelnije. Iako je nema, o njoj se sve više govori: govore o njoj njeni retki pobornici zastali mislima i duhom u nekom prošlom vremenu, dok su, istovremeno, sve brojniji oni što u ime nje, veličajući sve što nije umetnost i proglašavajući poslednje smeće za umetnost, imaju samo jedan zadatak: trajno degradirati svaki osnov uzdizanja čoveka ka onom što je vredno po sebi, ka dobru, odnosno ka vrlini koja ga čini onim za šta je pozvan da bude.

Umetnosti nema, ali se ona može misliti, može se misliti *zašto je nema*, kako je došlo do toga da se njen nestanak i ne primeti, a da ljudi, privremeno opijeni surogatima njenih dela, i dalje ne shvataju kako je na delu velika obmana, kako je se desilo da je čitavo prošlo stoleće prošlo u gradnji simulakruma i njihovom polaganju u temelje nadolazeće ništine.

Nastalo je doba ne-vremena, čija odlika je tišina a njena slika praznina. Od svega ostalo nam je još samo čuđenje; ono je najdragocenije i jedina poputbina s kojom treba poći dalje pitajući o onom što je sa svakim danom sve udaljenije, sa one strane od svakog pitanja.

Pre desetak godina sam napisao da sam o umetnosti rekao sve što imam da kažem jer mi se učinilo da ona pripada prošlosti kao jedan od perioda u razvoju ljudske kulture i istorije.<sup>1</sup> Sad se pokazuje da i odsustvo umetnosti ne prestaje da budi pitanja i da u bitno izmenjenom svetu svojim nepostojanjem ukazuje na ono što smo od svega najmanje očekivali.

---

<sup>1</sup> Uzelac, M.: *Filozofija poslednje umetnosti*, Studio Veris, Novi Sad 2010, str. 100.

Umetnost je, mnogima od nas, i dalje sADBina; u svakom slučaju - kontroverzna. Ako u tekstovima koji slede ima i sudova što se međusobno isključuju, ponavljaju, to je samo odraz prirode stvari koje nastojim da razumem.

## **1. Smrt slike umetnosti na kraju vremena** (i nastajanja ne-vremena)

### *Uvodna napomena*

Tematizovanje egzistencije stvari i samog umetničkog dela, u svetu pitanja o mogućnosti umetnosti u epohi, koja ovu za svoj opstanak vidi izlišnom i nepotrebnom, može se pokazati koliko bitnim i teorijski odlučujućim, toliko deplasiranim i antikvarnim.

Vreme kao horizont bivstvovanja mišljenim od strane opstanka povuklo se u sebe; njegova suprotnost ovladala je svetom koji još nismo do kraja ni razumeli ali smo na dobrom putu da ga temeljno uništimo.

Ovde će biti reči o stvarima unutar sveta koji nema više svest vremena, znanje prošlosti i potrebu za visokim delima umetnosti. Neki novi bog nas više ne može spasti, no to i nije sad najviši zahtev dana, jer nema se šta posebno ni spašavati.

\*

Može li se govoriti o smrti slike koju određuje samo čisto trajanje i propadanje? Ne zadobija li slika sa metaforičkom mogućnošću smrti jedan viši, ontološki rang? Smrt nije deo života i nije fenomen ni našeg života, ali kao temeljni fenomen ljudskog opstanka određuje smisao našeg života koji

se sve vreme odvija u njenoj senci. Istovremeno, smrt nije neki fenomen poput rada, ljubavi, vladavine ili igre premda je temeljni fenomen, nalazeći se s one strane metafizike i sveta koji je njen problem. Zato, krajnje je razložno pitanje koliko se ovaj fenomen može dovesti u vezu sa predmetima/delima koji pripadaju samo ekstenzivnom svetu.

Sredinom prošlog stoljeća među istoričarima i teoretičarima umetnosti aktuelno je bilo pitanje nestajanja forme u umetnosti. Sada, stvari su postale još radikalnije. Govori se o kraju umetnosti i kraju njenih dela, ponovo se aktualizuje i radikalizuje svima nam znani Hegelov stav o kraju umetnost izrečen poznih dvadesetih godina XIX stoljeća, na početku njegovih predavanja iz estetike na Berlinskom univerzitetu.

Da li je to slučajno. Nije. Ovo što se sada događa dugo je pripremano i mi samo prisustvujemo završnom činu jedne velike drame. Zavesa se spušta, akteri možda i pre vremena napuštaju scenu, komadi njihovih dela rasuti su po podu. Nezainteresovana publika razočarano se razilazi, mada završni račun još nije dostavljen.

A smrt? Koje joj je mesto u našem životu, a koje u svetu nestajućih umetničkih dela?

Smrt se, rekli bismo, u naš svakodnevni život i ne meša. Nje nema u situacijama kad donosimo konkretnе odluke, kad sebi i drugima nastojimo da potvrdimo kako to što činimo, kao i ona sama, ima za naš život takav smisao koji se u prvi mah i ne može nazreti.

S druge strane, život je njoj nešto suprotno i strano. Život je dar, veliki i vredni dar, i zato nam ga onaj koji ga daje, nakon nekog vremena uzima natrag. Život nikom nije dat u

trajno vlasništvo. Večni je samo život bogova, a oni i ne znaju za njega jer ne znaju ni šta je smrt, niti imaju iskustvo o njoj. Zato Platon kaže u *Zakonima* da ljudi behu samo igračke čijim su se životima bogovi igrali oko Troje.

Antički bogovi su smrt gledali hladno, bez emocija, i zato su mogli da je šalju i najboljim olimpijskim pobednicima kao dar u času kad su ovi sve postigli u svom zemnom životu i više nema ničeg čemu bi dalje mogli težiti. Smrt je stoga dovršenje života, ali ne i kruna realizovanog života; tako nešto ona je u retkim slučajevima; nedovršenost je ljudska osobina.

O smrti mi možda i mislimo, ali često ne razmišljamo, čak i u situacijama kada bi tako nešto bilo neophodno, u situacijama dok donosimo neke konkretne odluke koje imaju i neposredne, naizgled neznatne posledice: smrti se setimo tek u nekim krajinjim, graničnim situacijama, u časovima kad više nismo sigurni ni kakav će njihov ishod biti, ni da li će to što mislimo i živimo izaći na dobro.

To je jedan od razloga što o smrti govorimo i kao o metafori onostranog, kao neizvesnom i nepoznatom *ništa* koje je s one strane bivstvovanja mada ne u prostornom, ili ontološkom smislu. Smrt se ne potčinjava zakonima i pojmovima ontologije, ona je simbol onostranosti i kao takva, ona je nebivstvujuće, neegzistencijalno *ništa*, osnova bivstvovanja, tlo u kojem se temelji metafizika koju je Rene Dekart video kao koren drveta nad kojim su stablo i grane, fizika i nauke.

O smrti ne znamo ništa. Ne možemo je videti, ali je možemo misliti. O njoj nemamo predstavu, ali imamo pojam. Ona nam zadaje zagonetke kao što ih zadaje svet o kome,

takođe imamo pojam ali ne i predstavu. Jer, predstaviti nešto moguće je tako što ćemo predmet predstave imati pred sobom. Sa svetom je druga situacija: mi njega ne možemo predstaviti, jer se sve vreme nalazimo u njemu. Isto tako je i sa fenomenom smrti: mi možemo imati njen pojam ali ne i predstavu, jer sve o njoj znamo iz ovog sveta, dok ona ostaje sa one strane i mi ne znamo ništa od onog što *tamo* je, sa druge strane znanja i razumljivosti. Zato smrt zapravo i nije fenomen, ali je u isto vreme temeljni fenomen.

Kao takva, smrt, iako nije stvar naše svakodnevice, poput drugih predmetnih stvari, jeste tema filozofije, tema spekulativnog mišljenja, tema kojoj se svakodnevno vraćamo, hteli mi to ili ne – jer ona je svuda oko nas, u običnim stvarima, u događajima koji na nas odasvud naleću.

Smrt mi vidimo na mnoštvo različitih načina: jednom sa kosom u ruci, kao na slikama Direra ili Retela, drugi put kao šahovskog igrača, kao u filmu Bergmana *Sedmi pečat*, treći put kao zanosno lepog sagovornika, kao u filmu *The Ninth Gate*, i sve se svodi na isto: fenomen je isti, samo u različitim manifestnim oblicima.

Od antropomorfnih predstava ne beži ni smrt; ne prestaje da općinjava slikare i pesnike, i sve one koji su opsednuti onim poslednjim pitanjima kad se nađu u nekoj od graničnih situacija tematizovanih u filozofiji Karla Jaspersa.

Svako se makar jednom u životu nađe u situaciji da misli o svom kraju i kraju svega drugog, o kraju sveta i kraju umetnosti, jer nakon smrti, kako je rekao davno već Heraklit, ljudi čeka ono čemu se ne nadaju niti to slute (B, 27).

Smrt je sa druge strane bivstvovanja i govoriti o odnosu bivstvovanja i smrti [odnosno, o odnosu metafizike i smrti

(kako glasi naslov jedne knjige Eugena Finka<sup>2</sup>)], jednako je paradoksalno kao i govoriti o odnosu bivstvovanja i vremena<sup>3</sup> (Hajdeger). I u prvom i u drugom slučaju imamo jedno izdajničko *i* (und) koje hoće da poveže ono što se ne da povezati: u prvom slučaju *metafiziku i smrt* (ovostrano i onostrano), u drugom *bivstvovanje i vreme* (biće i njegov horizont)).

Kao što je mišljenje prvih grčkih mislilaca (usled nepostojanja stroge pojmovne aparature) bilo u slikama, tako je i mišljenje savremenih mislilaca završilo u slikovnom mišljenju usled nedostatka adekvatnih pojmoveva za ono što se zbiva danas u vreme posle postmoderne, u vreme posle tradicionalne metafizike (koja je počela s Aristotelom a završila se s Hegelom). Naše vreme je vreme post-metafizike, jedne druge metafizike kojoj je Martin Hajdeger svojim ranim glavnim delom (*Sein und Zeit*) pokušao da otvori put i da mišljenje izvede u nove prostore polazeći od jednog drugog početka.

Mišljenje u slikama posledica je nepostojanja adekvatnih pojmoveva i odgovarajuće pojmovne aparature; Aristotelov pojmovni aparat odražavao je antičku ali i potonju sliku sveta i iskustvo koje ju je pratilo. U naše vreme iskustvo se izmenilo, nema adekvatnih pojmoveva koji bi odgovarali u novonastaloj situaciji (kada je sistemima Ptolomeja i Njutna, koji su bili odraz makro-sveta, došla na smenu slika sveta beskrajno malih veličina koje su predmet kvantne mehanike i kvantne geometrije). U odsustvu novih pojmoveva ponovo se u izražavanju koristimo mentalnim slikama. Teškoća nije samo

---

<sup>2</sup> Fink, E.: *Metaphysik und Tod*, W. Kohlhammer, Stuttgart 1969.

<sup>3</sup>Heidegger, M.: *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Tübingen <sup>14</sup>1984.

u tome što pojmove stalno treba misliti iznova (Hajdeger) već i u tome što novi pojmovi zahtevaju i novi način mišljenja.

U takvoj situaciji pred nama su otvoreni razni putevi i ako se dugo mislilo, kada je reč o umetnosti, da za njeno razumevanje ključ treba tražiti u filozofiji, danas smo sve skloniji mišljenju da je u umetnosti ključ za tumačenje onog što ne uspeva da na nedvosmislen način dosegne ni sama filozofija.

Stoga je moguće da o najvišim idejama filozofije sad mislimo sredstvima umetnosti, da temeljne fenomene našeg opstanka mislimo *gledajući*, da ih više vidimo i osećamo no što ih razumevamo uhvaćene u neprozirnu mrežu strogih, ali uslovnih, relativnih, ali u svakom slučaju smislenih pojmova.

\*

Tačno dva stoleća je prošlo od vremena kako je Hegel na svojim uvodnim predavanjima iz estetike u Berlinu rekao kako po svom bitnom određenju umetnost pripada prošlosti jer više nije odlučujuća za ljudski opstanak, ali uz to je odmah i dodao da to ne znači da se u budućnosti neće stvarati velika dela, čak remek-dela, no ona neće biti više odlučujuća za ljudski opstanak.

I odista: od tog vremena ne prestaje da se govori o kraju umetnosti, o smrti umetnosti, o dobu antiumetnosti. Za sve to vreme nastaju nova i nova dela, umetničkih dela je sve više i sva ona odmah po nastanku stupaju u odnos sa drugim delima , sa velikim delima prošlosti, a to ima za posledicu da se i sama tradicija neprestano menja, pa je tako moguće da tek početkom prošlog stoleća, u kontekstu umetnosti ekspresionista, otkrivamo u novom svetlu El Greka, da s Mondrijanom i Kandinskim govorimo o kraju štafelajnog

slikarstva, da nam Max Bil u slikarstvu realizuje Platonove ideale i vizije umetničkog dela, da nam slikari, poput Klimta i Šilea, ili Kokoške i Augusta Makea, donose ono tradicionalno na super moderan način.

U isto vreme, kako ističe Pol Riker, „tradicija otvara pogled u budućnost, uz pretpostavku da je živa, to jest ukoliko reinterpreta teme i slike koje je ukorenila u prošlosti. Samo ono savremeno mišljenje ima budućnost koje reinterpreta svoje izvore.“<sup>4</sup>

Pokušaji negiranja tradicije, čiji smo sve češće svedoci u naše vreme, ozbiljno ugrožavaju samu mogućnost budućnosti celokupne kulture, pa tako i umetnosti; to još ne znači da budućnosti kao takve nema; nju možemo smatrati nužnošću, no, to je nužnost koja računa sa nizom odstranjenih slojeva duhovnog života. U naše vreme ugroženo je savremeno mišljenje nemogućnošću da se reinterpretiraju temelji tradicije. Upravo stoga savremenici smo vladavine ispražnjene sadašnjosti. Šta je uzrokovalo tako radikalni preokret u savremenoj umetnosti?

Proteklo stoleće u velikoj meri bilo je obeleženo dominacijom apstraktnog slikarstva i enformela, i sećam se i sad niza predavanja Heinricha Lützlera<sup>5</sup> o gubitku lika u modernoj umetnosti koja sam slušao leta 1974. na Bonskom univerzitetu. Trebalo je da prođe samo nekoliko godina i da se u Kaselu na izložbi savremene umetnosti *Documenta 5* najavi povratak figuraciji.

---

<sup>4</sup> Ricoeur, P.: *Budućnost filozofije i pitanje o subjektu*, u knjizi: *Čemu još filozofija*, Znaci, Centar za kulturnu delatnost, Zagreb 1982, str. 145.

<sup>5</sup>[https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_L%C3%BCtzeler](https://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_L%C3%BCtzeler)

Sve to potvrđivalo je samo jedno: životnu snagu umetnosti u njenim metamorfozama, s jedne strane, i odlučnost umetnika da istraju u svojoj nameri da umetnost vide kao način života.

\*

Međutim, uvek iskrnsne neko *međutim*.

Uzrok tome je da su se u poslednjih nekoliko decenija stvari bitno izmenile. Nove informacione tehnologije uspele su da iz temelja promene ne samo čovekov način života već i njegov pogled na svet, ne samo način življenja, već i smisao vreme tog života.

U spisu *Filozofija nove muzike* nemački filozof Teodor Adorno je smatrao da moderna muzika, ako hoće da bude istinita mora svojom disharmonijom ponavljati disharmoniju sveta i tako razotkrivati laž koju su nametale nove ideologije. Čini mi se da Adorno nije bio dovoljno radikalan. On nije video da je vreme muzike završeno, da muzike više nema, da je ona, nastavši u jednom trenutku ljudske istorije, dospela do svog završetka krajem XIX i početkom XX stoleća, sa delima Čajkovskog i Rahmanjinova, a da je sve što se potom zove muzikom tokom čitavog prošlog veka samo eksperimentisanje sa zvukom što imamo kod Vareza (Edgard Varèse), Štokhauzena, Buleza, Šnitkea ili Gubajduline.

Moram reći da i tu postoji jedan izuzetak, to je Ksenakis: on je u muzici pokušao isto što i Max Bil u slikarstvu, i našao se tamo gde Buzoni i Skrjabin, na putu neopitagorejstva, ali, ta muzika, muzika sfera o kojoj je govorio Pitagora nije ni danas kao ni onda za naše uši, ona nije čulna, izvorno estetska, ona se može samo misliti, i to na način kako se to

činilo na početku njene istorije i tokom srednjeg, pa i početka novog veka.

Mi ne živimo u beskonačnom vremenu, poput antičkih bogova, mi se susrećemo s ograničenim delom prostora koji se može preći za ograničeno vreme (kako nas je tome učio Aristotel); naš svet je svet kakav je video Kepler s muzikom nebeskih tela koju je predstavio u besmrtnom delu *Harmonica mundi* i on je zapravo najveći muzičar, kao što Mocart ostaje svojom besmrtnom muzikom najveći filozof.

Ovo može izgledati paradoksalno, no, ko je bolje od Đota razumeo *Traktat o andelima* Tome Akvinskog, ko je bolje od njega uspeo da prikaže misao da andeli nisu u vremenu nego da obuhvataju vreme; konačno ko je među Firentinskim neoplatoničarima znao Dantea bolje od Mikelandjela i tu filozofiju pretočio u harmoniju mermernih formi?

\*

Ali, uvek iskrsne neko - *ali*.

Naše vreme je iz temelja drugačije od svega što znamo; za sve što se danas dešava ne postoji adekvatni pojmovi, i mi, koristeći stare pojmove i misaone modele, ne umnožavamo dela prirode već samo nesporazume. Novi pojmovi traže i novo mišljenje. Mi adekvatne pojmove nemamo i naše reči promašuju ono o čemu je reč. Kao nova stvarnost pojavio se novi svet kvantnih veličina i njemu ne odgovara ništa što bi se moglo domašiti slikama iz našeg svakodnevnog iskustva. Zato nam se nova geometrija i nova fizika čine nepotrebnim jer sve više postajemo svesni toga da ih znanje i iskustvo koje imamo sve manje domašuje.

Nama na očigled nastaje novi jedan svet, koji mi niti razumemo, niti mu pripadamo. Mi živimo u starom već

završenom svetu i držimo se sistema vrednosti koji sve više ne funkcioniše. Nas sve manje razumeju naši učenici i studenti hipnotisani odsjajem displeja njihovih mobilnih telefona. Oni znanje supstituiraju površnim informacijama i žive u iluziji da razumeju svet, da su građani sveta i u tom obmanjivom matriksu osećaju se samodovoljno.

Sve manje je ljudi sposobnih da shvate stanje novonastale situacije: nakon kraja filozofije i umetnosti, dolazi do smrti reči i zvuka, a odatle put direktno vodi do smrti slike. Nove generacije ne čuju ono što im se govori i ono što zvuči, već ono što im se zadaje da čuju; ne vide se više slike jer se izgubila moć viđenja.

Teškoće pred kojima je viđenje nisu novog datuma; od davnina ljudi ne vide ono što vide, već ono što su naučili da vide (kao što ne čuju ono što zapravo čuju, već ono što su navikli i za šta su sposobni da čuju). Posedovanje tradicijom oposredovanih znanja uvek je bilo pretpostavka kolektivnog viđenja i razumevanja određene epohe. Prodori novog uvek su imali revolucionarni karakter i dovoljno je podsetiti na potrese koje su izazvali impresionisti novim viđenjem onog što je svima bilo „naoko poznato i samorazumljivo“.

Martin Hajdeger pre više od pola stoljeća konstatovao je kako živimo u doba slike sveta koje se odlikuje time da se svet shvata poput slike što se suprotstavlja čoveku kao subjektu. Pri ovom novom shvatanju sveta koje odlikuje vreme od Dekarta do danas, ne govori se više o slici, već o *svetu kao slici*.

Takvo shvatanje sada je iz osnova uzdrmano; odbacivanjem supstancialnosti sveta, odbacuje se i egzistentnost slike; na pragu smo smrti sveta i smrti slike.

Sve više je fenomena koji dolaze do svoga kraja, do kraja svojih mogućnosti. Njihova iscrpljenost pretače se u prazninu za koju je smrt adekvatna metafora.

Ako se dosad govorilo o kraju umetnosti, o kraju muzike, ili slikarstva, a da je pritom umetnost nastavljala da postoji na neki drugi način i uspevala da kroz svoje naočare osmisli čitavu dotadašnju tradiciju, sada je taj kraj definitivno nastupio. Nije nastupio samo za one koji to ne žele da vide, misleći da će metodom obmanjivanja i samoobmanjivanja zavarati svet oko sebe.

Nastupa pravi kraj, umetnost nije tek na izdisaju sa još uvek postojećim elementima nade. Može se s pravom reći da nje više nema na način koji smo dosad poznavali. I kao što su na zalasku helenske epohe u Delfima presahnule vode kastalskog izvora<sup>6</sup> i tako na najsimboličniji način najavile kraj starog sveta, tako je danas utihnula umetnost i sve glasnije, razložnije, govorimo o smrti umetničkog dela, o smrti slike.

Maske su pale. Bogovi već skoro čitavo stoleće nikoga ne daruju; darovitih nema. Dar je sad zamjenjen rutinom i veštinom, a ovakav ishod dao se naslutiti već tridesetih

---

<sup>6</sup>Poslednji od rimskih Imperatora koji se obratio Delfima za savet bio je retor i filozof, u isto vreme, poslednji paganski Imperator, Julijan Otstupnik (330-363); iz Delfa dobio je odgovor koji je glasio:

*Odnesite Caru vest:*

**U razvalinama je veličanstveni hram;**

**Feb ne vlada domom, ne vlada proročkim lovovom**

**Izvor nadahnuća je presahnuo, kastalske struje utihnule.**

godina prošlog stoljeća kad su estetičari poput Nikolaja Hartmana počeli da govore o prednjem i zadnjem planu umetničkog dela, o materiji i formi i time teorijski opravdavali nove moderne umetnike, čija dela više nisu imala ono što su imala tradicionalna velika dela, onaj treći, dubinski, duhovni plan, po kojem umetnička dela i jesu bila umetnička dela. Već tada za umetnost se nastavljalo proglašavati ono što to više nije bilo u svom punom i pravom smislu.

Duh se povukao iz umetnosti. Ostali su bezdarni foliranti i sitne šićardžije, masa agresivnih bezdarnih ljudi. U poslednje vreme bezuspešno nas ubeđuju da umetnost prebiva u novim medijima, da sve je umetnost što neko proglaši umetnošću. Možda u tome leži veliki deo istine kao što je nesporna istina da je epoha umetnosti ostala za nama.

Ovakav stav ne treba razumeti krajnje pesimistički. Poodavno je već konstatovano da umetnosti, kakva je postojala stoljećima, više nema, no to ne znači da se fenomen umetnosti i fenomen njenog nepostojanja ne može misliti. Ako umetnosti nema i dalje je moguća filozofija umetnosti kao mišljenje o onom čega nema, o onom što je s one strane bivstvovanja, kao mišljenje o ništa, o njegovoj negaciji, odnosno, kao mišljenje o smrti onog čije odsustvo ne osećamo i ne primećujemo kao neki nedostatak u svakodnevnom životu.

A ako je tako, tada smo u jedinstvenoj prilici da misleći smrt slike vidimo sebe u vremenu budućem, jer ta nas čaša neće mimoći. Ova knjiga posvećena je upravo tom pitanju.



## 2. Poslednji sutan stvaranja

Sadašnjost se raspada pred nama i njeni odlomci odlaze u prošlost, koja je još od svog nastanka, postajući ono *prošlo*, satkana od nepovezanih labilnih fragmenata; svedoci smo, učesnici i objekti, sloma moderne; udaljujemo se od onog *starog*, tradicionalnog, sada uveliko klasičnog, petrificiranog, i doskora *novog*, nedovoljno nepoznatog, izloženog sve vreme sumnjama i rizicima.

Živimo u doba kojim dominira kriza pojmove; sve manje je reči koje su i dalje povezane sa stvarima, a posebno sa tradicijom iz koje do nas više ne dopire ni eho davno utihlih glasova; ne može se živeti samo na tragu tek navodno *novih* pojmove koji ne znaju za svoje zaboravljeni poreklo. Hajdeger je s pravom govorio da pojmove moramo uvek misliti iznova, ali, novi pojmovi do kojih se tako dolazi podrazumevaju i novo mišljenje; starim sredstvima *novo* se kao takvo ne da razumeti. Novi svet u koji smo dospeli otvorio je i nove teme, gradi nove predstave, nameće nove izazove i nove strahove što se pred njima otvaraju.

Ako nešto određuje naše vreme, to je onda *nesigurnost*. Neizvesnost pred *nadolazećim*, posledica još ne učinjenog. Svetom vlada nestabilnost i ona donosi permanentni *rizik*. Bez obzira kolika bila pravost onog što činimo, ostajemo stalno izloženo riziku kad je reč o cilju kojem bismo hteli da dospemo.

Odsustvo neprekidnosti u sebi stabilnog opstajanja kao ravnom društvenog trajanja manifestuje se nestabilnošću, a njena posledica su sve češći lomovi i raspad starih navika i opšteprihvaćenih vrednosti kojima na smenu dolazi

promenljivost i povremenost, a sa njima nepredvidivost i neizvesnost. Ruši se i osipa stari, vekovima građeni svet koji nije svima bio udoban dom, ali je bio prihvatljiv i naš.

Sve intenzivnije ruši se vera u progres i nauku, u porodicu i društvo; procvat egoistične individualnosti razliva se po društvu i natapa sve pore nestabilnog intersubjektivnog života u kojem su svi kriterijumi svedeni na uske potrebe u sebe zatvorenih monada.

Naš svet je svet rizika. Ne treba misliti da je sve frekventniji pojam *rizik* neki absolutno novi operativni pojam uveden u igru; rizika je bilo i u ranijim epohama; rizikovalo se. Ali, rizikovali su pojedinci u relativno stabilnom svetu bez obzira na to na kom je nivou zapravo svet bio. Sada je stvar u nečem drugom. Rizik kao rizik je postao opšti. Riziku je izložen i sam svet u svom totalitetu.

Rizik je određen onim što se još nije dogodilo a svojim postojanjem na njega ukazuje i iz svoje još neaktivne nedelatnosti implicira delovanje što će determinisati budućnost. Upravo tu i dolazimo do pitanja biti samog nastajanja, do pitanja o biti stvaranja i načina na koji je stvaranje kao takvo uopšte moguće.

Šta je to što omogućuje stvaranje i uvođenje nepostojećeg u neposrednu stvarnost, a od ranije „otvorenu“ mogućnost. Ovo poslednje svojom dvostrukošću deluje koliko nezgrapno, toliko i absurdno. Tu kao da nema logike; jer nje tu, dok se ističe i u prvi plan dovodi stvaranje iz slobode, ne može zapravo ni biti, budući da ne postoje ni okviri ni ograničenja koji bi kanalisali proces nastajanja dela uz poštovanje zadatih pojmovnih koordinata. I dalje, reč je o

pokušajima da se protumači sama priroda umetničkog stvaranja.

Da bi se makar delimično odgovorilo na ovo pitanje neophodno je prvo rasvetliti njegove sastavne elemente: razmotriti šta je to umetnost i šta se podrazumeva pod *stvaranjem*, posebno, *umetničkim stvaranjem*.

Sama *umetnost* već zadaje dovoljno teškoća, a to smo imali prilike dosad u više navrata da vidimo. Reč je o pojavi koja ima dovoljno dugu istoriju tokom koje se menjalo kako značenje pojma *umetnosti*, tako i njena društvena funkcija, njen uticaj, mesto u sklopu celine ljudskih delatnosti kao i potreba za njenim postojanjem. U naše vreme potreba za umetnošću i njenim proizvodima svedena je na najmanju moguću meru; već nekoliko decenija preovlađuje opšte mišljenje da je ona beskorisna i nepotrebna. Ako se o njoj ipak govori, tada je obično reč o njenim merkantilnim, ali ne i duhovnim svojstvima.

Nova umetnost se u toj meri distancirala od realnosti, toliko je postala ne-realna da realnost nema više nikakvu potrebu za njom. Umetnosti danas više nema, jer je ona postala nepotrebna budući da, niti širi socijalni optimizam, niti je odraz savremenog sveta, ali ni njegova kritika, još manje njegova anticipacija, i to iz prostog razloga: što tog sveta, koji bi bio smislen, homogen, koji bi imao svest o tradiciji i bio spremjan da dočeka budućnost - nema i ne može biti.

Ono što bi ona trebalo da nosi u sebi, to je vremenom već izgubljeno; ona je svedena na ljušturu čija prazna unutrašnjost više ne isijava tragove transcendentnog smisla. Ovo poslednje izgubilo se s potiskivanjem dimenzije

subjektivnosti u drugi plan kao nosioca predmetnosti, kao prostora u kojem se delo, pre svega umetničko delo može utemeljiti.

Pred delima „nove umetnosti“ ne oseća se ništa; postoji znatiželja, no čula pred tim „delima“ miruju, ne prepoznaju u njima ništa od onog što bi trebalo da ih dotakne pre svake racionalne refleksije; u novoj umetnosti se ne uživa, njeni proizvodi su najčešće produkt racionalne konstrukcije i nemaju više onu nekad im znanu estetsku dimenziju.

Savremena dela su za znalce, ne za ljubitelje. Problem je samo u tome što znalci ne znaju šta treba u delu da „vide“ (još manje znaju šta zapravo „znam“), a „umetnicima“ nije jasno šta treba u delu da ulože kako bi ono odista bilo umetničko delo. Dela moderne umetnosti možda su u nekom smislu, već pri prvom *susretu* s njima delimično hermetična, no ta hermetičnost nije u funkciji prenošenja nekog višeg smisla, već posledica izgubljene sposobnosti da se zamisao dorekne likovnim sredstvima.

Ali, ono što najviše pobudjuje brižnost jeste činjenica da i sama nadontološka priroda dela, počivajući na tlu sukoba elementarnih stihija koje su se tridesetih godina prošlog stoljeća metaforički videle kao *zemlja* i *nebo*, više ne nose ranije tragove počela, jer je narušena ravnoteža sukoba nastalog u susretu *smrtnika* i *besmrtnih bogova* koji su napustili poprište susretanja u ravni četvorstva (koje je prvi tematizovao Hajdeger).

Gubitkom subjektne osnove a potom i bleđenjem njegove aure, delo je uz svu svoju očvrslu predmetnost postalo stvar među stvarima i time osporilo doskorašnju tajnovitost svog porekla lišivši umetnost njenog posebnog uporišta u

nastojanju da se svojom posebnosću i specifičnošću distancira spram drugih delatnosti unutar nestajućeg sveta.

Drugi momenat koji se ovde ne može ni na čas prenebregnuti jeste fenomen *stvaranja*. Kako je ono moguće, ako je uopšte moguće. Mi ga možemo konstatovati, govoriti o njemu, no pritom moramo biti svesni i toga da za njega dugi periodi ljudske istorije nije se znalo (kako ga mi vidimo), da ljudi nisu imali svest o tome da stvaraju, da delujući učestvuju u aktu stvaranja.

Ali, iako mnoge ranije epohe nisu imale pojam stvaralaštva, niti su bile u stanju da izgrade njegovu teoriju, to ni u kom slučaju ne znači da nisu imale svest o procesu stvaranja. Posedovanje sposobnosti održavanja jednakog nivoa koncentracije, i to tokom čitavog procesa izvođenja dela, još u najstarija vremena, nedvosmisleno ukazuje na postojanje svesti o načinu na koji će delo biti realizovano; a takva svest ni u kom slučaju ne može biti primitivna svest.

Nepostojanje spekulativnog odnosa spram svoje neposredne delatnosti nije sprečavalo prve „umetnike“ da se adekvatno izraze. Ono što odlikuje sve prve stvaraoca (u istorijskom vremenu), to je nepostojanje ponavljanja; kao što ne postoje dve identične grčke amfore ili vase, budući da je svaka neponovljiv original, a sačuvano ih je preko hiljadu (po računu istoričara oko 1%), tako, kod starih majstora ne nailazimo ni na pokušaje ponavljanja u izradi prvobitnih crteža. Svaki je crtež bio izraz neposrednog viđenja, neposredni lik viđenog bića ili stvari koja se pred čovekom našla u konkretnom prostoru i vremenu.

Prevedeno na jezik umetnosti, moglo bi se reći da je svako istinsko umetničko delo u prvo vreme uvek bilo i

„apsolutno“ delo, rezultat absolutnog čina, što nije slučaj u novo doba kad umetnost više ne poznaje ono *absolutno*, niti tome teži. Na zalasku umetnosti sami njeni ciljevi su postali skromniji, u onoj meri koliko su skromniji i domašaji njenih autora. Stiče se utisak da umetnost trajno nastoji da se ravna spram mogućnosti koje se pred njom otkrivaju.

Mnoga dela moderne umetnosti odlikuje originalnost, koja podrazumeva da tako nešto niko drugi dotad nije stvorio<sup>7</sup>, ali, većina tih dela nema u sebi duha, jer nije proizvod dara koji bi umetniku bio darovan od onog ko daruje, a taj *Ko* - daruje to što daruje onom kome on hoće.

Prvu umetnost odlikovala je neposrednost i zato ona i danas potresno deluje na nas ma koliko da su nam u međuvremenu čula otupela surogatima „moderne“ umetnosti. Svežina i veličina dela kikladske umetnosti to najbolje pokazuju. Ne čudi što retkim umetnicima XX stoleća koji su to shvatili nije preostalo ništa drugo no da u jednom trenutku svog stvaralaštva počnu da prave nevešte replike stare umetnosti (Arp, Brnkuši, Mur, Picasso).

Gledano na duže staze, to se pokazalo i ne tako lošim potezom. Neuka, mahom nepripremljena publika počela je da se susreće sa onim što joj je bilo malo poznato ili nepoznato (a možda joj ležalo u dubokoj podsvesti), počela je da prihvata i ono što je malo razumela pa je to u velikoj meri doprinelo proširivanju obima pojma umetnosti čiji se doseg rasprostro na masu novih objekata i postao metodski uvod u današnju

---

<sup>7</sup> Ne treba zaboraviti da je originalnost, ili izvornost, svojstvo umetničkih dela na kojem se počinje insistirati u poslednjih nekoliko stoljeća. Umetnici ranijih epoha nisu nastojali na originalnosti kojom bi se bitno razlikovali od svih drugih. Smatrali su da je bitno istražati na zanatskoj strani stvari. Zahtev za tim da se nešto iskaže na način kako to niko ranije nije učinio postojao je već u antičkoj retorici, ali insistiranje na *kako* u umetnosti možemo pratiti tek od kraja visoke Renesase.

situaciju vladavine svega i svačega u odsustvu umetnosti koja je u međuvremenu izgubila svoja merila i minimum obaveznih karakteristika. Ovde obavezost podrazumeva konstitutivnost.

Sve ovo ni u kom slučaju ne znači da ono što je *prvo* određuje ono *poslednje* i da poslednje sebe dovodi do svoga kraja stekavši svest o tome da je ono prvo ušavši u postojanje istog časa bilo zaognuto savršenom formom. Ako se savršenstvo ostvarilo već na samom početku, u prvom i neposrednom dodiru prvih stvaralaca s materijalom pod neposrednim utiskom jedino viđenog, sve što se kasnije dešavalo bio je samo lagani, postepeni regres koji je tekao u današnje *ništa*.

Današnje *ništa* je konačni, krajnji cilj degradacije savršenstva na izgubljenu svest otelotvorenu u bljutavim performansima sklepanim u trenucima nemoći i trijumfa bezdarja. Ne treba ni u kom slučaju misliti da je taj put degradacije bio brz i lak. Činili su ga padovi, ali i povremeni retki usponi, povremeni uzleti retkih pojedinaca da iskoče iz kolotečine koju su činila svima znana opšta mesta.

Svom tom procesu beše svojstveno da je uvek prevlast i dominaciju imala masovnija, glasnija, ali po moći izraza - slabija strana. Zato je put umetnosti bio od početka predodređen i zato je stvaranje, od samih početaka imalo svoje određene forme. Njihova celina sad je slika dovršene istorije izvedene u tri koraka.

Da bismo se ovom problemu mogli približiti moramo početi od onog što čini središte umetnosti na početku njenog mišljenja. Svi će se složiti da je umetnost bila određena fenomenom ili idejom *lepo*. No šta je *lepo*, to je od samog

početka svima ostalo sporno. Nesaglasje je njegova osnovna karakteristika mada svi, od najstarijih vremena umetnosti, pokušavajući da ga na neki način tematizuju i misle, lepotu su videli kao njenu najvišu meru.

Lepo, čiju su teoriju zasnovali pitagorejci, tvrdeći kako ono počiva na savršenoj strukturi, a struktura na simetriji, najpre je ovladalo muzičkom umetnošću da bi se potom prelilo i na druge oblasti stvaralaštva. Ostvareni poredak starim Grcima se pokazivao kao lepota, te su oni za *lepo* koristili i izraz *simetrija* a pritom nisu imali u vidu simetriju u strogo matematičkom smislu, već simetriju kao odnos delova koji obrazuju neku celinu i takva simetrija bila je temeljno određenje lepog.<sup>8</sup> Tako nešto, kaže Gadamer, nije bilo odlika klasicističkog stila već je imalo šire značenje i prostiralo se na svako stvaranje.

Potpuno je stoga razumljivo što su harmonija i simetrija od samih početaka bili bitna svojstva lepog i ono je samo njihovim strogim poštovanjem moglo biti dosegnuto. Platon je lepo video tamo gde do najvišeg izražaja dolaze srazmerna i proporcija, da bi nekoliko vekova kasnije njegov sledbenik Plotin, videći lepotu i u predmetima koji nemaju delova da bi mogli biti u sebi srazmerni, budući da su jednostavnii, a nedvosmisleno pritom i lepi - poput zvezda, zlata, svetlosti – dodao pomenutom određenju i *sjaj* kao svojstvo lepog. Sjajnost je tako postala dopunska karakteristika lepog i takva teorija, poznata kao *velika teorija lepog*, beše vladajuća sve do novoga doba.

---

<sup>8</sup> Gadamer, H-G.: *Kunst und Kosmologie*, in: Gadamer, H-G.: *Hermeneutische Entwürfe*, Vorträge und Aufsätze, Tübingen : Mohr Siebeck. 2000, S. 187.

Pojam lepog od svojih početaka bio je vezan za antičko-srednjevekovnu astronomiju i shvatanje kosmosa kao poretka i reda kojim dominira harmonija određena večito jednakim kretanjem nebeskih tela. Ovo se najbolje manifestovalo u zakonitostima izgradnje skulptura i hramova [te je umetnost tako imala svoj religiozni karakter], kao i u muzici koja je bila ne estetska već noetska i spadala u najviši račun.

Ovako shvaćen račun podrazumevao je kod starih Grka još jedan pojam, pojam *mere*. Da bi se nešto moglo oceniti ono mora da je podložno merenju. To je ono što zahtevaju nauke, a to opet podrazumeva ponovljivost i to je tačka u kojoj se razilaze nauke i umetnost, budući da ova poslednja počiva na neponovljivosti.

S druge strane, mera je nešto što u sebi mora posedovati svaka stvar. Da bi pak stvar posedovala u sebi meru, ona mora posedovati i harmoničnost. *Harmonija* je druga oznaka lepote, pored simetrije. Taj pojam dolazi iz muzike, ali i iz medicine, jer zdravlje je takođe *harmonija*.<sup>9</sup> Harmonija podrazumeva jedinstvo raznorodnih delova i ima se u vidu organsko jedinstvo, budući da je za stare Grke sve bilo živo, pa i sam kosmos.

Tek kasnije, lepom se pridružuje i uzvišeno (u prvo vreme kao retorički stil, a tek mnogo kasnije kao estetička kategorija). Sa pojačanim interesom za čulnu dimenziju percepcije prirode, raste u umetnosti značaj za njenu subjektivnu stranu i sve više počinje da se diskutuje problem ukusa koji je jedna od glavnih tema tokom XVII i XVIII stoljeća. U to vreme umetnost kao takva ne gubi svoj značaj,

---

<sup>9</sup> Gadamer, H-G.: *Kunst und Kosmologie*, in: Gadamer, H-G.: *Hermeneutische Entwürfe*, Vorträge und Aufsätze, Tübingen : Mohr Siebeck. 2000, S. 188.

jer još uvek su jake njene stare veze s religijom (kad je reč o predstavljanju) i naukom (kad je reč o geometriji prostora i muzičkim proračunima na kojima još počiva i muzika baroka odražavajući saglasje čoveka i kosmosa).

Sa pojavom romantizma stvari se sve radikalnije menjaju, i umetnost se postepeno povlači pred naukom i filozofijom, što Hegela navodi da govori o njenom kraju, ne u praktičnom, već logičkom smislu, budući da umetnost više nije odlučujuća za ljudski opstanak kao u vreme njene tesne spletenosti s religijom i naukom, kako to beše tokom antike i srednjeg veka.

Postojanje umetnosti u sklopu antičke slike sveta kojim su vladali harmonija i poredak, imalo je za posledicu da se umetnost sa svojim proizvodima, umetničkim delima, sve vreme nalazila u blizini lepote, da se na nju pozivala, na nju oslanjala i u njoj neprestano tražila praktično uporište. Zato je u svim promišljanjima umetnosti lepo bilo viđeno kao najviša moć što prožima i obavlja njeni dela; dela su se ocenjivala u odnosu na lepo i njima je pripadala vrednost koja je mogla biti kako objektivna, tako i subjektivna, ali ponajčešće transcendentna i razumom do kraja nedokučiva.

Neće se pogrešiti ako se ustvrdi da je lepo na dominantan način, kao istinska mera, bilo sveprisutno toliko, da je određivalo vaskoliku svakodnevnicu, da je bilo sam duh vremena i njegov najtransparentniji izraz, put ka onom najvišem i nadvremenom što je davalо smisao pravom životu i istinskom trajanju. U takvom svetu, još uvek, postojali su jasni ciljevi koji su određivali smisao, a time i smer mišljenja i nastrojenost umetnika na njihovom putu koji je bio koliko put samoizražavanja, toliko, u jednakoj meri, ili čak i više, put

sleđenja i pridržavanja kanona koji su počivali na kosmičkim proporcijama.

Danas nije više tako i mi smo svedoci nastajanja jednog posve drugačijeg sveta koji više ne počiva na lepoti, niti ima svoje jasne svrhe i ciljeve; lepo više ne utiče na formiranje duha vremena, a još je manje stožer oko kojeg bi se zbirale ideje i prožimajući stvari i svet splitale uvek novo, neprozirno tkanje immanentne mundane geometrije.

Lepo kakvo su znala ranija stoleća i kojim su bili inspirisani svi umetnici nastojeći da ga dosegnu svojim delima i ovaplove u čulnom obliku - pripada prošlosti i postoji samo u sećanju sve manjeg broja ljudi koji još nisu izgubili svest o tradiciji i njenom dubokom smislu.

U prošlost su otišli i svi umetnici i svi tumači njihovih „besmrtnih“ dela što danas žive samo u sve bleđem sećanju onih koji ne priznaju nadolazak vremena ne-vremena. Oni se nalaze usamljeni, atomizovani na margini jednog novog, drugačijeg sveta koji nema više ničeg zajedničkog sa svetom velike umetnosti prošlosti.

Svesni moramo biti i toga da nakon kraha vladavine velike teorije lepog, do čega je došlo u XVIII stoleću, a što se dogodilo jer je ona izgubila svaki oslonac u novoformiranom svetu, umetnost, nastala nakon toga, u poslednja dva stoleća, ne nalazi razloge da počiva na zahtevu za lepotom niti se poziva na njene vekovima vladajuće neprikosnovene principe koji su sad postali, izlišni i bezosnovni.

Priroda više nije nedostižni cilj umetnosti. Njena pravila lepote i harmonije nestala su pred naletom zahteva za disharmonijom i disproporcijom, a sve zarad veličanja haosa i nereda. Odsustvo svakog reda postalo je ideal novih

umetnika. Priroda više ne postoji kao što ne postoji ni skup načela na kojima je ona počivala.

Umetnost poslednjeg vremena sve je, samo ne lepa, jer joj nikakva lepota nije potrebna, budući da nema više načina da se osloni na proporciju i harmoniju kao kosmičke principe u doba posve druge slike i doživljaja kosmosa.

To nije, dakle, posledica nekog unutrašnjeg, subjektivnog hira, niti odluke o tome da joj do ranije slave (kojom su umetnici i njihova delatnost skoro do pre kratkog vremena bili ovenčani) nije stalo, već ponajpre posledica svesti da je lepotu u novonastalom vremenu nemoguće dosegnuti u njenom ranijem smislu.

Lepota, kao jedna od tri doskora dominirajućih transcendentalija nadmašuje sve granice unutar kojih bi se moderna umetnost mogla konstituisati. Nje više nema ni tamo gde bi je svakodnevlje u nekom prizemnom obliku moglo nazreti kao odraz nekad postojećih stabilnih formi realnog sveta.

U situaciji kad se retki pojedinci okupljaju oko ideje umetnosti, nesvesni toga da je sama ideja na koju se pozivaju odavno prevaziđena, pretrpevši u međuvremenu niz radikalnih metamorfoza, otvara se pitanje vremena koje bi moralo da u sebi nosi sam smisao umetnosti, vremena kojeg samog više kao takvog nema. A nije jasno ni o kakvoj je umetnosti uopšte reč u odsustvu ma kakvog kontinuma koji bi trebalo da simulira duhovni prostor-vreme u njegovoj odsutnosti.

Živeći u vremenu, nadahnutom tradicijom i tradicionalnim vrednostima koje smo uvek videli i kao jedine vrednosti, našli smo se u situaciji da sve poznato i izvesno

više ne važi, da sve poznato najednom se pokazuje kao nešto strano i nepoznato, da umetnička dela prošlosti više ne razumemo čak i uz poznavanje njihovog konteksta, a da u isto vreme dela moderne umetnosti više ne vidimo ne samo kao umetnička dela, već uopšte ni kao dela koja bi u sebi sadržala tragove moguće svrhe što bi opravdala posto-janje makar napora umetnikâ ako ne krajnjeg razloga njihovih dubokih duhovnih nastojanja.

Pod tradicionalnim vrednostima ovde se obično misli na “zapadne vrednosti”. No, ovaj sve mutniji pojma ima bar dva značenja.

Postoji ono *prvo značenje*, nazvao bih ga “zapadnim”<sup>10</sup>, a to je opšteprihvaćeno značenje izraza *zapadni* u zapadnoj Evropi koja u naše vreme funkcioniše pod sve manje prikrivenom devizom: *opljačkaj, ubij i žrtvu proglaši krivom*.<sup>11</sup>

Ali, ovde ja imam u vidu ono *drugo značenje* pojma *zapadne kulture*: govorim o zapadnim vrednostima, premda radije koristim izraz „tradicionalne vrednosti“, i pritom, kad govorim o kulturnim vrednostima, ni u kom slučaju ne mislim na Ameriku, jer, to je zemlja, pre bih rekao predeo, gde postoji

---

<sup>10</sup> Treba posebno imati u vidu sam pojам *Zapada*. Pod njim se u prvo vreme mislilo na ono što je zapadno od Evrope, dakle, s one strane Atlantskog okeana. Amerika je u svojoj ispravnosti to shvatila, svesna da je sazdana od sitnih lopova, ubica i avanturista od kojih je očišćena Evropa tokom XVIII stoljeća, i stoga je pod pojmom *Zapada* prisvojena i današnja geografski zapadna Evropa, kako bi se njene duhovne vrednosti mogle nesmetano krasti kao što su iz Evrope kradena tokom XIX stoljeća i sva tehnička i naučna dostignuća. Uz to je onda prisvojena i kultura koja ima grčko-rimsko poreklo. Drugim rečima, ono što čini zapadnu kulturu jeste spoj grčko-rimske i judeo-hrišćanske kulture.

<sup>11</sup> Primer je Jugoslavija 1999, i Irak 2003. Sada se tek, posle petnaest godina, stidljivo priznaje da su *Bagdadski muzej* Amerikanci besomučno opljačkali već prvih dana rata (2003) i odneli preko 150 000 umetničkih predmeta (najveći deo je razgrabljenih eksponata rasprodat na crnom tržištu a manji deo završio je u američkim muzejima i prikazuje se kao deo američke istorije (mada, reč je o spomenicima mesopotamske kulture)).

*civilizacija*, tj. „tehnička kultura“ (izgrađena u poslednje vreme), ali ne i *kultura*, - „duhovna kultura“. O razlici između kulture i civilizacije pisano je pre stotinu godina<sup>12</sup>, no sad se ta razlika sve više namerno zamagljuje i kulturom proglašava ono što ona nije, a njenim elementima ono što njoj ne pripada. Za razliku od civilizacije koja je sa svojim tehničkim dostignućima vrednosno neutralna, kultura u sebi čuva niz vrednosti bitnih za ljudski opstanak a među njima one koje vidimo kao *umetničke* zauzimaju posebno značajno mesto.

U tradicionalne zapadne vrednosti, odnosno vrednosti na kojima počiva evropska kultura spadaju one vrednosti formirane u delima grčkih i rimskih filozofa, pesnika i skulptora, čijim se poznavanjem i danas razlikuju obrazovani od neobrazovanih ljudi; tu spadaju dela Homera i Hesoda, Eshila, Sofokla i Euripida, Platona i Aristotela, Fidije i Praksitela, Cicerona, Vergilija i Ovidija, kao i njihovih srednjevevnih i novovekovnih naslednika Plotina i Prokla, Avgustina i Tome, Dantea i Petrarke, Leonarda i Mikelanđela, Rafaela i Ticijana, El Greka i Velaskeza, Šekspira i Korneja, Dekarta i Lajbnica, Kanta i Hegela, Dostojevskog i Tolstoja, Čajkovskog i Rahmanjivova, Nabokova, Borhesa i Eka.

Ponavljam, *ko ne poznaje dela pomenutih velikana ne pripada duhovnoj kulturi Zapada*. Svi pomenuti umetnici i mislioci su svojim delima uticali na potonja stoleća sve do

---

<sup>12</sup> Бердяев, Н.А. Воля к власти и воля к культуре (1922 г.); о Bahtinovom tumačenju odnosa *kulture* i *civilizacije* videti i: Горелова, Т. А. Диалогическая основа межкультурных взаимодействий <http://www.dissercat.com/content/dialogicheskaya-osnova-mezhkulturnykh-vzaimodeistvii>

našeg vremena i čine ono što je živa tradicija, ono bez čega nema ni istinske velike kulture, ni nas.

Upravo te tradicionalne vrednosti, te večne poruke besmrtnih autora koje pominjem, življe su od svega što nam se danas hoće predstaviti kao novo i navodno moderno, zapravo “postmoderno” a što svojim ništenjem odbacuje višemilenijumsku prošlost evropske kulture koja čini skup znanja i duhovnih vrednosti kao i način njihovog očuvanja.

Sve to dovodi nas u situaciju da dela moderne umetnosti podvodimo pod veliki znak pitanja, ali, u isto vreme, i da postepeno gubimo sigurnost u oceni velikih dela prošlosti, koja počinju da nam se čine sve manje poznata, ovenčana nekom novom dosad nepostojećom aurom nesigurnosti i prolaznosti, koja im nikad nije bila ni svojstvo ni bitna odlika.

Svekolika istorija umetničke delatnosti koja nam je ostala poznata zahvaljujući delima koja su za njom ostala, najednom se pokazuje kao istorija sporednih mesta koja su samo izraz neuspešnih nastojanja da se dohvati ono božansko i nedokučivo.

Nimalo slučajno na kraju života, sagledajući sve što su hteli a nisu uspeli da realizuju, jednako nesretni bili su i Toma Akvinski i Mikelanđelo i Kanova. Svaki od njih nije umro smiren, s osećajem ispunjenog duga pred datim mu darom, već sa bolnim osećajem da sve to što su činili beše „samo piljevina“, kako je pred kraj života rekao Toma; izraz tog osećaja i danas nosi na sebi napola dovršena i pomalo uništена *Pieta Rondanini*<sup>13</sup>. Kanova je krah stila za koji se

---

<sup>13</sup>Navodno, *kamen se opirao*, pravdao se vajar; nije se opirao kamen, već je nastupilo nesaglasje sa idejom onog božanskog što se više ne može dosegnuti. Doduše, Fidija taj tvorački problem nije imao, jer je živeo u drugoj epohi kojom su vladala druga merila, ali, nije bio oslobođen usuda nadnetog nad poslednje vreme njegovog života u tamnici.

borio, možda i najteže podneo shvativši da je *potonjim* zamenio ono *prvo* čemu je sve vreme težio; nastojao je da obnovi helenski stil a sve vreme obnavljao je merila helenizma, po uzorima na dela kasnije epohe, jer tada još ne behu poznate originalne skulpture ranije grčke (helenske) epohe.

U svakom slučaju, kako se ovog časa nama pokazuju stvari, mada nismo trenutno još uvek i na kraju realnog vremena, premda odavno jesmo na kraju poznate nam, završene istorije, koja takođe poput umetnosti beše kratkog veka, naziru se tri načina u čijem se svetlu mogu ocenjivati domašaji umetničke delatnosti koja pretenduje na to da se ocenjuje u ravni stvaralaštva i s obzirom na njena merila.

### 1. Stvaranje kao preoblikovanje

Neprestano se ističe kako stari Grci nisu imali teoriju stvaralaštva, iako su stvarali velika umetnička dela. Stvar je u tome što mi dela njihove epohe vidimo kao velika uzorna, umetnička dela, kao večne uzore, remek-dela, i pritom tim njihovim delima pripisujemo pojam umetničkog iz našeg vremena; savremenici grčkih stvaralaca, uprkos divljenju i strahopoštovanju koje su osećali pred prikazima bogova, umetnički otelotvorenim, stvorena dela videli su kao kultne objekte, centre nadprirodnih moći, a ponekad kao upotrebljene ili kultne predmete, bez obzira što su u najređim slučajevima u tim delima videli (u svakom slučaju nazirali) čulne predstave božanskog (ako je reč o delima Fidije). Za sve ljude antičke epohe umetnost je bila samo moć, tehničko umeće u bukvalnom smislu te reči, sposobnost preoblikovanja,

unošenje forme u neoformljen materijal, umeće kojim se moglo ovladati pod strogim nadzorom vičnih zanatlja.

To je potpuno razumljivo, ako imamo u vidu da je pravi *poiesis* bio zapravo isto što i *praxis*, a ovaj ne delovanje na stvari, kao praksa danas, već delovanje na druge ljude, preoblikovanje ljudi u zajednici, zapravo *politika*. Stvaranje čoveka, oblikovanje građanina u polisu, uvek je bilo iznad svakog oblikovanja materijalnih stvari, čak i u slučaju ako su iz krhkog materijala izranjali likovi bogova.

Isto tako, potpuno je razumljiv nizak status umetnika na društvenoj lestvici zanimanja; umetnici, uprkos svom poštovanju, koje su i mogli imati, ostajali su samo zanatlje, daleko manje cenjeni od onih koji su se bavili retorikom i dijalektikom<sup>14</sup>.

Do nas su došle krhotine velikih dela antike, mi se čak i njima divimo, mi ih vidimo kao uzore sve nam znane umetnosti, mi o njima govorimo s najvišim poštovanjem, kakvo njihovim tvorcima nije pridavano od strane njihovih savremenika. No ta dela, ostala nam u kamenu, na slikama ili u stihovima, govore o vremenu kad se nije smatralo da je moguće drugo stvaranje od onog praiskonskog, jer i svo potonje, beše samo preoblikovanje već stvorenog materijala, preoblikovanje predmeta prirode koja beše delo višeg, istinskog stvaranja.

## 2. Stvaranje iz ničeg

---

<sup>14</sup>Izuzetak bili su pesnici, jer oni nisu za predmet svog izražavanja imali prost materijal, već reči. Zato pesništvo i nije spadalo u umetnost, već je bilo bliže prorokovanju.

Tek sa judeo-hrišćanskim shvatanjem stvaranja sveta kao posledice božije volje i njegove odluke, imamo jedno novo shvatanje *prirode stvaranja* pa tako i drugačiji pogled na akt kojim se delo uvodi u postojanje; reč je o novom shvatanju mogućnosti stvaralačke prakse, koja je u prvo vreme kopija božanske, da bi s vremenom nastojala da se sa ovom što više izjednači.

Novo shvatanje umetnosti koje će se postepeno učvršćivati tokom srednjeg veka da bi konačno trijumfovalo u doba pozne renesanse, polazi od ideje o mogućem stvaranju iz ničeg (*creatio ex nihilo*), a to je shvatanje potpuno strano antičkom duhu, jer osnovno uverenje starih Grka počivalo je na stavu da nešto ne može nastati iz ničeg, ali ne ni iz nečeg, jer bi u tom slučaju jedan njegov deo (pošto se ono uvećalo) morao nastati iz ničeg, što je, po prirodi stvari, nemoguće; za razliku od ranijih, paganskih bogova, hrišćanski bog stvara svet iz ničeg, i sa njim i vreme pošto božansko stvaranje nije stvaranje u vremenu, i ako je tako nešto moguće, biće moguće da tako nešto čini i čovek koji je slika boga, njegova skromna, no verna kopija.

Istina, potrajaće hiljadu i po godina, čitav milenijum i po, da nastupi vreme renesanse koja će u središte svog istraživanja staviti čoveka i njegovu delatnost da bi se tek tada u jednom novom, višem svetlu, čovek pokazao kao stvaralac, kao jedino biće u kosmosu koje poput boga može stvarati iz ničeg.

Tek u vreme renesanse javlja se ideja da stvaranje nije preoblikovanje materijala, igra s postojećim supstratom, već proizvođenje nečeg iz ničeg; i kad Mikelandžela zovu *božanstvenim Mikelandelom*, to treba shvatiti u bukvalnom

smislu te reči: on je *božanstveni* jer stvara umetnička dela na isti način kao što to čini i bog stvarajući prirodu.

Renesansa je dala razmah umetnosti. Nikada, ni pre ni posle, umetnici nisu bili tako veličani, nikad nisu bili tako slavljeni, nikad nisu bili postavljeni na pijedastu večnost. Pred njima su se otvarali dotad neviđeni horizonti, oni su sebe videli, očima drugih, kao božanska bića i tako su se ophodili sa svojim savremeninicima.

Istina, to vreme nije trajalo dugo, ali beše veličanstveno. Jeste da je to važilo u krugu posvećenih, da je za visoku umetnost znao mali broj ljudi čiji je jezik bio latinski, da to behu pripadnici najviših društvenih slojeva kojima je takva umetnost bila dostupna, dok je obični svet i dalje pevao svoje pesme i živeo u svom svetu. Današnje vreme se od tog razlikuje samo po tome što je običan svet, doskora plebs, svoje pesme i svoju sliku sveta sad nametnuo svima, što je plemenite opogonio, a navodno „plemenitima“ proglašio poslednji društveni ološ te je neukus i neznanje ovladalo svetom u celini.

Svest o stvaranju iz ničeg, koje je odlikovalo umetnike ove epohe, počela je da se gubi i stapa sa svakodnevnom delatnošću koju više ne odlikuje duh već merkantilnost.

### 3. Prevođenje stvorenog u ništa

Ideja stvaranja i njena praksa oličena u umetničkim delima, nakon kratkog trijumfa njima samozaljubljenih umetnika, obrela se sa promenom sveta u posve novim okolnostima i prema njoj se promenio odnos; sve manje se isticala kao bitni momenat u nastajanju dela, budući da je na

mesto stvaranja sad došlo građenje koje je počivalo na konstruisanju po prethodno zamišljenim modelima koji su imali unutarsvetski operativni karakter.

Ne bi se moglo reći da se ideja stvaranja danas izmenila. Kao prvo, ona je sad dospela u drugi plan i o stvaranju kao problemu umetničke prakse ne govori se mnogo; a kao drugo, sama ideja proizvođenja iz *ničeg* kao da je stekla toliko uobičajeni karakter da sam postupak te vrste stvaranja retko ko i spominje.

Ako je našem vremenu prethodila epoha svevladajuće racionalnosti, sada se toj istoj racionalnosti suprotstavio svet relativnih amorfnih „vrednosti“ u kojem je sve opravdano i sve dozvoljeno. Svet dosad određljivih koordinata smenio je prazni prostor koji u sebe upija sve i smesta transformiše u nešto drugo na potpuno proizvoljni način.

Umetnička dela nastaju u nedefinisanom prostoru i svako se s pravom pita u kojoj meri su to još umetnička dela, a ne predmeti koji svetu umetnosti približavaju njihovu potpuna nepotrebnost i lišenost bilo kakvog smisla.

Živimo u vreme koje karakteriše odsustvo stvaranja i odsustvo bilo kakve potrebe ili neophodnosti da se u ovaj umirući svet stvari i procesa uvede nešto radikalno novo, nešto bitno različito, što će svojom razlikom otvoriti novi naredni horizont.

Tako je posle vremena prvobitnog preoblikovanja materijala klasične epohe, koju je smenilo kratkotrajno doba radikalnog kreacionizma, nastupilo ovo naše, treće vreme, vreme ne-stvaranja. Možda bi stvaranje u ovom času i bilo moguće, no njega nema, jer za proizvodima stvaralaštva ne postoji nikakva potreba.

Sve što se proizvodi u umetnosti koja nema ambiciju da bude gradilačka i prevratnička, odnosno sve što se za nju proglašava, jeste rezultat ponavljanja već viđenog. Moramo imati u vidu da većinu ljudi u potpunosti zadovoljava prepoznatljivost, ono što već je poznato, ono što daje izvesnu udobnost i što se samo u nedogled multiplicira kako bi održalo kakvu-takvu stabilnost koju svi žele u strahu pred neizvesnom budućnošću. Umetnost takve ambicije nikada nije imala, ona je uvek bila uznemirujuća i osvećujuća. Uvek je podrazumevala da nešto može biti drugačije i da je uvek otvoren prostor za promene.

Stvaranje podrazumeva uvođenje u postojanje nečeg *novog*. To novo može usled svoje „novine“ biti neobično, može biti osporljivo od onog ranije ustaljenog i poznatog, može svojom provokativnošću dovesti u pitanje ono već od ranije postojeće, od ranije opšte prihvaćeno, ono što je samo po sebi poznato. Ali, to *novo*, svojim postojanjem koje odlikuje *razlika*, baca novo svetlo na sve ono što je postalo prostor običnosti koji određuju već poznate vremenom ustaljene navike.

Sve što je novo donosi sa sobom u postojanje tragove istinski nepoznatog; uvek samo tragove jer celina nepoznatog ostaje uvek sa one strane vidljive svetlosti. Naše ograničeno viđenje sposobno je da registruje samo fragmente čijim sklapanjem u novonastalim celinama prepoznaće poruke koje u celosti nisu nikad potpuno od ovoga sveta.

Sve novo, sve što je posledica istinskog originernog stvaranja donosi ne samo radost već i nadu; radost, da smisao nije izgubljen, nadu, da vreme buduće nadolazi. U suprotnom, u svetu gde svi se mire s poznatim, postoji samo ponavljanje

što svojim metastaziranjem proždire klice svakog mogućeg stvaranja.

Naše vreme je zato vreme zla. Vreme određeno vladavinom praznog prostora u kojem se stvari rasipaju bez mogućnosti da se njihovi delovi susretnu na višem nivou kojim dominira širina unutrašnjeg vidika. Ljudi su sada postali ispraznjene monade iz kojih je nemoguće izdedukovati svet novih vrednosti koje objedinjuju i udružuju u novu celinu ono što stremi najvišem dobru.

Sve što se nekad činilo mogućim, sad se potvrđuje u punoj svojoj nemogućnosti. Nemogućnost stvaranja novog prevratila je ovaj naš svet u mesto koje ne zna za umetnost a ljudi navikli na to, smerno prihvatili to malo od života što im je udeljeno, sretni što mogu da dan provedu očekujući da ih u sebe pozove poslednje *ništa*. Umetnosti nema. Nema ni umetničkih dela. Nema ni potrebe da se o bilo čemu misli u svetu gde su drugi sve već smislili našavši način da sve veliko *prošlo* pretvoreno u *ništavno* završi u trijumfu praznine.

### 3. Stvaranje kao ništenje

Sve čega smo se mogli plašiti, to se i obistinilo.

Zahvatila nas je ta dugo naslućivana planetarna nepogoda, i kao „treće“, poslednje vreme post-istorije, zahvativši nas s mnogo materijalnih oslonaca zasnovanih na novim tehnologijama, među kojima, kao relikt duha, kao bledi izgovor dominirajućih institucija, beše i umetnost, dugo proglašavana za jedan od važnih potpornih stubova življenja, a prethodno suptilno neutralizovana i svedena na odraz svoje senke, jer većina drugih oslonaca duha beše uklonjena - ne zbog svoje antikvarnosti, već uverenja usurpatora moći da tradiciju treba preumiti po meri novih skorojevića, ili je delom izbrisati, a delom preinaciti propuštanjem kroz mrežu kontrolisanih novih medija.

Većina ljudi reći će da nisu analfabete, da znaju da čitaju i pišu. Pretpostavimo da to što čitaju i razumeju [u slučaju da je tekst na nivou njihovih intelektualnih mogućnosti, da su ranijim kognitivnim iskustvom već pripremljeni za razumevanje određenog teksta], još uvek je nešto što mogu mentalno i savladati.

Ali, šta je s viđenjem i slušanjem? Osim što imaju perceptivne mogućnosti na fiziološkom nivou, kako ljudi razumeju to što vide? Kada i kako su naučili da vide ili čuju? Ovde nije više reč o fiziološkim mogućnostima organa naših čula. Impulsi, sem u slučaju bolesti, dolaze do odgovarajućih centara u mozgu. Ali, šta se dalje dešava? Kako razumeti slike, kako razumeti muziku koja se čuje, ali više ne oseća, mada je mi još uvek smatramo muzikom? Kakve prirode treba biti to prethodno znanje, iskustvo samih stvari umetnosti, da

bi se one mogle razumeti? Živim u uverenju da je neophodno posedovanje uvida u iskustvo tradicionalne umetnosti i iz njenog iskustva suditi o vremenu našem i onom koje je pred nama.

Za razumevanje moderne umetnosti, bilo da je reč o apstraktnom slikarstvu, absolutnoj poeziji ili novoj muzici nove Bečke škole i „muzike“ posleratnih avangardista, potrebno je više no samo posedovanje sposobnosti percepcije. Ni absolutni sluh ne garantuje da će do slušaoca dopreti neko muzičko delo Denisova ili Cimermana. Neke druge mizičare ne bih pominjao, jer dosta njih ima problema i sa samim sobom (mada, kod većine problem je u tehničkoj nedoškolovanosti i nepoštovanju instrumenata za koje komponuju, ili na kojima sviraju).

To nije nešto posebno novo, donekle, opšte je poznato mesto i simptom moderne umetnosti i on nije svojstven samo muzici već i drugim umetnostima, budući da je pad nivoa obrazovanosti u drugoj polovini XX stoljeća, opšte mesto u svim oblastima umetnosti i kulture.<sup>15</sup> Ovde se polazi od pretpostavke da su trapavost, bezdarnost i lukava domišljatost isključeni i da nisu primarni uzrok degenerisanja fenomena umetnosti. Tek ako se i to ima u vidu moguće je govoriti o modernoj umetnosti, i početi od pitanja, ima li uopšte moderne umetnosti, odnosno, da li je moderna

---

<sup>15</sup>Ovo je tema kojom sam se bavio pišući knjige *Priče iz Bolonjske šume, Filozofija obrazovanja I-II*. Reč je o planetarnom procesu opadanja obrazovnog nivoa, koji je svoje završne akorde dobio tzv. Bolonjskim procesima. Da li je to slučajno ili ne, tek, vreme oseke velike umetnosti (u doba pojave moderne i postmoderne umetnosti), poklopilo se s vremenom opadanja opštег nivoa obrazovanja svekolike potencijalne umetničke publike. Sve to propraćeno je rapidnim višegodišnjim smanjenjem obima te iste, potencijalne, umetničke publike, što je samo još jedan od razloga opadanja opštег interesa za umetnost, budući da je sve veći broj ljudi prepušten borbi za golu egzistenciju i preživljavanje u sve mračnijim životnim uslovima.

umetnost uopšte moguća? Ako smo ranije jasno razlikovali umetnička dela od drugih predmeta u njihovoј okolini, sad imamo za posla i sa upotrebnim stvarima kao produktima dizajnera kao i dekorativnim predmetima.

Dokle smo došli? Umetnicima su se pridružili dizajneri i dekorateri; i svi traže mesto pod suncem. Umetnost oličena u istinskom, iskonskom stvaralaštvu - mnogostruko je ugrožena. Dela sve više gube usmerenost cilju čija je samosvrha ugrađena u njima samima i to pre svega stoga što su umetnička dela dovedena do granice svog smisla, iznutra, iz njih samih.

Potencijalno pitanje opstanka umetnosti otežavaju i dalje razgovori o tradicionalnoj umetnosti, kao i pokušaji da se s njom očuva ma koliko mali, ali još uvek postojeći krhki kontinuitet, a ona nam je, kako vreme prolazi, sve manje razumljiva, jer ima sve manje dodira s našim vremenom i stavovima koji su sve manje utemeljeni u recepciji klasičnih dela budući da se nalaze van konteksta vrednosti i ciljeva koji su oblikovali svu klasičnu epohu.

Ovde, ipak, jedno ne treba gubiti iz vida: sam pojam *umetnost* pojavio se tek posle 1800. godine; reč je o starom fenomenu, ali novom pojmu; dotad je postojao izraz *lepe umetnosti*, a pre toga *mehaničke umetnosti* ili *igre na vodi...* Današnji pojam *umetnost* ima u vidu nešto sasvim drugo od onog što je nekad označavano sa *téchne* ili *ars*. Pritom, može se jasno konstatovati: naspram pojma *umetnosti* bio je pojam *priroda*, a termin *umetnost* označavao je nešto stvoreno, napravljenog (*poiesis*); reč je mahom o nekoj rukotvorini koja kao sredstvo koristi boje, glas, forme i nastoji da ih dovede u određen poredak. Ovo poslednje, ideja poretku, sada je

dovedeno u pitanje. Red i mera, kao principi, izgubili su svoje ranije opšte važenje a time i razlog postojanja.

To što je još ostalo kao relikt prošle umetnosti i što se proglašava njom, jer nikakve druge više nema, nije usmereno vremenu budućem i nema trajanje za svoj egzistencijal; ovo bi moralo biti posve razumljivo, jer sam pojam *umetnosti* nije do nas dospeo bez bitnih njegovih metamorfoza; ako je u prvo vreme umetnost bila blisko vezana za kult i njena dela behu materijalni nosilac ritualnih znanja, tokom srednjeg veka religija je u njoj imala siguran oslonac i retki su bili trenuci kada bi se u odsustvu umetnosti moglo smisleno živeti. Danas, usled svoje nepotrebnosti ona se nalazi na društvenoj periferiji gde su i sva beskorisna oruđa vlasti. Ta „periferičnost“ je simptom njene „beskorisnosti“, odnosno, njene nepotrebnosti.

Umetnost nikad nije menjala svet; sa takvom namerom nije ni postojala, ali je u mnogim vremenima bila njegova najviša savest. U naše vreme ona je obezglavljenja, a njena osnovna i najviša ideja unakarađena: u savremenom totalitarnom svetu umetnost je u funkciji dnevnih potreba vlasti i samo kao takva može još postojati.

Sve velike zamisli umetnika, bez velike podrške društva u celini (što podrazumeva i znatna finansijska sredstva) osuđeni su na propast. Mi se divimo velikim delima italijanske Renesanse, opčinjeni njima obilazimo muzeje i gradove Italije, a pritom zaboravljamo da su ta veličanstvena umetnička dela izdašno, u jednoj velikoj „finansijskoj utakmici“, podržavali kneževi, pape, bankari, kardinali, oni

koji nisu štedeli novac u podsticanju rada umetnika,<sup>16</sup> i to u vreme neprestanih ratova kad je krv svuda bila do kolena<sup>17</sup>.

Danas veliki projekti često ostaju samo dobre zamisli ako ne ulepšavaju i uzdižu veličinu i samovolju državne vlasti i pojedinaca sumnjivog obrazovanja. Umetnici koji nisu od koristi vlastima i ne mogu se na najbolji način iskoristiti od nje, osuđeni su na tavorenje i zaborav u nekom zapećku; tu talenat, ili vrednost koju poseduju, nisu ni od kakvog značaja. A publika je takva kakva jeste: prihvatiće ono što joj se daje uz tople sendviče.

Nepotrebnost umetnosti najbolnije osećaju sami umetnici i zato su raznovrsne forme njihovog protesta na stanje u kojem su se zadesili zajedno sa svojim delima. Svoj krajnji cilj deo avangardnih umetnika ne vide više u stvaranju i dovršavanju svojih novih zamisli već u destrukciji i razgrađivanju samih dela. Sve češće stvaranje se identificuje s rastakanjem dela i njegovim uništavanjem. Ako su umetnici dosad nastojali da dela uvedu iz ničeg u postojanje, sada se kreću u suprotnom smeru i započeta, a nedovršena, dela prevode u ništa, ili, u slučaju da su delo doveli do njegovog logičkog završetka, istog časa ga podvrgavaju destruktivnim postupcima i uvode u zamišljeni prvobitni haos lišen

---

<sup>16</sup>Siromašne zemlje mogu stvoriti samo siromašnu umetnost. I nije problem samo u tome što su u takvoj zemlji umetnici siromašni, već i u tome što su mahom siromašni i duhom jer nisu bili u mogućnosti da svoje ideje stvaralački duhovno nadograđuju u kontaktu s delima velike umetnosti. Nema majstora holandskog slikarstva (izuzetak je Rembrant koji je govorio da ima dovoljno svetlosti i u svojoj zemlji) a da nije posetio Italiju i tamo se susreo sa delima velikih majstora Renesanse. Nakon višemilenijumske istorije umetnosti, umetnička dela se ne mogu izdedukovati ni iz čega, iz sopstvene misli na umetnost a bez znanja umetnosti.

<sup>17</sup> Možda je to sudbina. Velika umetnost renesanse i baroka nastala je u zemljama ispunjenim velikim metežima, kao što behu Italija i Nizozemska, a u isto vreme kako je to primetio Maks Friš, tri stotine godine mira donelo je na teritoriji današnje Švajcarske samo satove i švajcarski sir.

harmonije i simetrije čak i kad je reč o nekoj još uvek mogućoj labavoj disipativnoj strukturi.

Takvo stanje traje već nekoliko decenija. Treba se setiti švajcarskog avangardnog vajara Žana Tingelija (1925-1991), predstavnika konstruktivizma, nadahnutog dadaizmom, koji je stvarao skulpture, samorazarajuće metamehaničke<sup>18</sup> konstrukcije, koje bi se nakon kratkog vremena same uništile; u poslednje vreme umetnici, ili oni koji sebe takvima smatraju, stvaraju dela koja prestaju fizički da postoje.

Poslednji primer je delo britanskog grafičara Banksija (Banksy) „Devojka s balonom“ prodato za milion i četiri stotine hiljada dolara koje se nakon aukcije uništilo u aparatu za sečenje hartije, a sa obrazloženjem autora da je „i poriv za uništenjem stvaralački poriv“. <sup>19</sup>

O čemu se tu zapravo radi?

Ima onih koji će insistirati na tezi da treba u svemu tome tražiti neki duboki, ontološki, ili čak metafizički smisao: postavljanje pitanja dela kao dela, postavljanje pitanja smisla egzistentnosti umetničkog dela, pitanje smisla njegovog ontičkog i ontološkog karaktera umetničke tvorevine. Sva ta pitanja spadaju u obzorje problema moderne estetike. Na sve njih moguće je dati i određen broj razložnih, koherentnih odgovora koji ne isključuju mogućnost alternativnih prigovora.

Ovde se može o svemu govoriti, ali ne više o lepoti. Nova umetnost se s punom svešću i odlučnošću udaljila od tog pojma. Ako je tema umetnosti smisao opstanka u kosmosu, pokušaj objektivne izgradnje odnosa pojedinca i sveta, bez

---

<sup>18</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Tinguely](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean_Tinguely)

<sup>19</sup><https://pcpress.rs/slika-od-14-miliona-dolara-unistila-samu-sebe/>

ikakvih subjektivnih primesa, ona u njemu više ne vidi izraz harmonije koja bi mogla osigurati metodsko uputstvo u tumačenju moderne umetnosti, koja je zapravo sve, ali u najmanjoj meri umetnost u bilo kom značenju te reči.

Svakodnevica, prenatrpana vestima i događajima čiji su sadržaji uprkos čulnoj transparentnosti s one strane sveg estetskog i sveg što bi bilo vredno pamćenja, ne potvrđuje se nikakvim teorijama i ni najmanjom potrebom da ostane prisutna u izgradnji vremena budućeg, te stoga samo je još jedna potvrda po sebi da lepo nije više umetnička tema dana, i oni koji o tome raspravljaju, pripadaju sa svojim mislima sve daljoj prošlosti, pošto ovo vreme poznaje samo izopačenost što nerve održava u napetosti kako se ne bi videla priroda političke manipulacije kojom su ljudi zombirani.

Savremenim svetom vlada haos, disharmonija, nedostatak bilo kakvog reda; više se ne zna za simetriju i harmoniju. Pitanje je da li su oni ikad i postojali, sem pre pojave ljudskog roda na ovoj planeti, a možda i pre njenog nastanka. Ako je ikad lepo počivalo na skladu, ako je ikad neko živeo u uverenju da ono počiva na metafizičkim temeljima, sada je izvesno da je taj neko duhom svojim pripadao dalekoj prošlosti, jer o tako nečem danas više ne može biti reči; izgubljene su prepostavke za tumačenje metamofoze kroz koju je prošla istinska velika umetnost o kojoj nam svedoče njeni tragovi po muzejima i starim gradskim trgovima.

Na mesto teorijâ reda i poretku, stabilnosti i vere u dobro, nastupaju razne verzije teorije haosa, opravdanja neodgovornosti, obmane i nepoštovanja dogovora i zadate reči.

No, ovde je reč samo o stvaranju kao stvaranju, o stvaranju kao procesu, kao trajanju koje odražava vreme u njegovoj nestvarnoj prirodi, u njegovom narastanju kao sopstvenoj izokrenutosti. Tako dolazimo do već naznačenog pitanja ne-vremena kao našeg poslednjeg vremena.

Kako sve ovo pravilno razjasniti? Čini mi se da je osnovni problem našeg vremena ne toliko odsustvo umetnosti kao umetnosti, već odsustvo velike umetnosti koja bi mogla biti ne samo jedna nova mera već i brana što bi se uzdizala pred naletom, bezobrazluka i prostakluka s kojima nastupa pomodna umetnost zadojena senzacionalizmom i grandomanskom željom za osvetom, za namerom da se satre sve što je veliko i plemenito i što nam je istorija ostavila u amanet kao smisao neuzaludnog postojanja.

Kada je Brodel govorio o tome kako istoriju treba pisati svakih deset godina iznova, on je imao u vidu kako svakih deset godina treba iznova osmišljavati duhovne temelje i velika dela koja čine našu civilizaciju. On nije mislio da istoriju treba svakih deset godina pisati od početka kao da je dotad nije nikad ni bilo. Nije stoga nimalo slučajno da sva sudbina našega sveta počiva na pitanju istine umetnosti, dok kako je Hajdeger jednom rekao, konačna odluka o Hegelovom sudbonosnom stavu još uvek nije doneta.

#### 4. Cinična prodaja magle

Živimo u vreme posle umetnosti, među njenim ruševinama, zapahnuti nedogorelim pepelom na zgarištu obesmišljenih teorija osuđenih nerazumevanjem neuke nove publike na zaborav. Umetnost i u svom nestajućem obliku ne prestaje da utiče na formiranje naših emocija, ali se njoj, i takvoj, mora još uvek pristupiti bez njih i bez predrasuda, bez ranije već formiranih predstava, bez unapred donetih ocena o vrednosti dela i načinima njegovog mogućeg tumačenja. Ona uvek misli početak i ostaje na njemu. Pretpostavlja da pre nje nije bilo ničeg s njenom saglasno s njenom prirodom.

Bezprepostavnost bi jedino mogla da joj obezbedi ispravan početak kad bi se znalo šta ona jeste i šta bi uopšte mogla u svom ishodnom smislu biti. Ali, u biti početka je uvek već prepostavljen naredni, drugi početak, kao onaj što sebi prethodi u logičkom smislu. Početak umetnosti, i dok je ona bila vladajući način razumevanja sveta, beše njen unutrašnji, immanentni problem. Njen heteroontološki smisao, ležeći u pozadini pitanja nastanka iz drugog, nije davao mira spekulativnom mišljenju. Pitanje *čemu pesnici* odavno je prevedeno u pitanje *čemu umetnost*.

Vreme u kojem živimo ne odlikuje nastajanje novih pitanja i proširivanje horizonta njihovog prostiranja, već radikalizovanje onih tema i strategija koje su se već učinile prevladanim i besplodnim; ovo je vreme *dovršavanja*, dovršavanja svega u svakom smislu te reči. Ne nastaje ništa novo. Postoji samo iluzija, privid, da se nešto drugačije rađa u naprslim uglovima vremena. Ovo je vreme u kojem sve klizi vratolomnom brzinom ka svom kraju i svakom se čini da

putuje u neizvesnu budućnost, a zapravo, na putu je što vodi ga u sterilni, ispraznjen prostor bez uspomena, jer, uništen je duh tradicije. Pripreman modernistički prevrat pregradio je odstupnicu k dubinama ranije već naziranih pristupa ka duhu. Ostavši bez pribrežišta, bez mogućeg skloništa na hladnoj vetrometini, ljudi su po prvi put osetili nemilosrdnost što je donosi nepromišljeno prizivana praznina. Postmoderni egzibicionizam naplaćuje troškove naivnih izleta u drskošću traženu novinu. Za ono što je postojalo ne zna se s izvesnošću (kakva je neophodna) da bi se u svetu stvari umetnosti moglo opstati.

Uprkos svemu tome, može se i dalje tvrditi da su dela umetnosti nesporno postojala i činila jedan odsečak na traci duhom prožete istorije. Druga je stvar što je umetnička praksa u naše vreme zamrla.

Danas umetnosti kao umetnosti nema. Postoje umetnička dela ali ona se nalaze u muzejima, pripadaju prošlosti, ili se čak možda i danas stvaraju, po uzorima i poukama koje nam dolaze iz prošlosti i samim tim pripada-ju prošlom vremenu. Upravo stoga mnogi savremeni umetnici samim svojim postupcima oslonjenim na tradiciju već su aktom stvaranja sebe preselili u prošlost i pripadaju prošlosti. Njih ne može dotaći čak ni ono što neki danas na krajnje pogrešan način proglašavaju za umetnost, a neki autori raznih akcija sebe za umetnike.

Većina onog što se danas proglašava za umetnost (tzv. performansi, instalacije, razni „artovi“, i tome slično), nemaju nikakvih dodirnih tačaka s onim što umetnost po svojoj prirodi jeste. Do nesporazuma dolazi usled pogrešne upotrebe pojmova. I u tom smislu Vitgenštajn je bio duboko u pravu.

Neke nove delatnosti nemaju adekvatne pojmove, ako ih i imaju, nisu od nekog značaja i interesa i onda se smatra dobrim manevarskim potezom da se udenu pod plašt umetnosti, po uzoru na postupke ptice kukavice<sup>20</sup>.

Mnogi danas svoje raznorazne akcije povezuju s pojmom umetnosti; na taj način sebi pribavljaju lažni legitimitet, a kompromituju samu umetnost. Može se s punim pravom reći da je danas u punom zamahu zloupotreba pojma *umetnost* jer se pod njega podvodi ono što pod njega ne može po definiciji pripadati.

Pisao sam svojevremeno o tome kako je pojam umetnosti otvoren pojam i da se može desiti da pod njega dospeju s pravom neke stvari koje ranije nisu videne kao umetnička dela. Tada sam govorio o heteroontološkom poreklu umetničkih dela, o sposobnosti dela da nastaju iz drugog.

Danas se dešava nešto što se time ne može ni na koji način pravdati. Pod umetnost hoće se podvesti sve ono što nema ni formu, ni sadržaj ni duh koji bi omogućio transgredijentnost nekog dela. Ako se tako nešto čini, reč je samo o svesnoj zloupotrebi.

Postalo je uobičajeno da se zloupotrebljavaju prostori namenjeni izlaganju umetničkih dela i da se u njih slažu objekti koji s umetnošću nemaju nikakvih dodirnih tačaka. Korumpirani likovni kritičari, a takvih je bilo tokom čitave istorije, pa ih i mi imamo u velikoj količini, svesno i za dobre napojnice (da ne kažem, honorare), nameću publici lažnu

---

<sup>20</sup>Nije ovde odlučujuće to što je naš najveći ornitolog i slikar Javor Rašajski dokazao kako ptice kukavice brinu o svojim podmetnutim jajima u tudim gnezdima i svom potomstvu. Paralela ne može biti potpuna i adekvatna, jer u slučaju ptica, razlika je u vrsti jaja, a u ovom drugom slučaju radi se o ontičkim predmetima iz dva sasvim različita ontološka regiona.

sliku o lažnim vrednostima. Takve doskora muzejske prostore, opoganjene ne-delima, teško je potom očistiti, ne samo fizički, već pre svega energetski, budući da je neophodan i poseban egzorcistički ritual.

\*

Vratimo se našoj temi i prepustimo dalje priče o zloupotrebama umetnosti socioložima i socioložima umetnosti. Pred nama je i dalje pitanje: Kako u situaciji odsustva umetnosti započeti objektivni govor o umetnosti i njenim proizvodima? Da li je tako nešto uopšte moguće ako smo nadneti nad onim što se pretvorilo u smisaono ništa? O umetnosti se može razložno govoriti samo kad se nešto potvrđeno i važeće o njoj zna i kad ona nesporno postoji potvrđena u svojim delima.

Ali, koja su to znanja od kojih se može početi, ako je izgubljeno iskustvo o postojanju dela umetnosti? Ranije je postojalo verovanje o privremenosti dela ne-umetnosti i dolasku trenutka kad će ona preći u svet umetnosti. U naše vreme proces počinje da se odvija u suprotnom smeru. Moguća umetnost prelazi u absolutnu ne-umetnost.

Ne postoji absolutni početak. Uvek već postoji svest o određenim utiscima, postoje uobičene zamisli koje često nazivamo idejama, postoje tehnička sredstva izražavanja. Sve to nije dovoljno. Da bi neko delo nastalo, neophodna je stvaralačka delatnost, duboka želja, skoncentrisanost na *novo* do kojeg je umetniku stalo, sposobnost da se to *novo* uvede u realnost. Da bi potom stvoreno delo bilo prepoznato kao delo, neophodna je sposobnost da se ono kao takvo prepozna. Savremeni psiholozi govore o psihološkom fenomenu poznatom kao *pareidolija*, a koji se javlja kad čovek

prepoznaće oblike na raznim, objektivno nejasnim slikama. Da li je u ovom našem slučaju reč o prepoznavanju u tom smislu. Smatram da tako nešto nije u pitanju; prepoznavanje pre će biti usmereno na traženje onog arhetipskog što sa svim svojim smislom postoji u podsvesti i što je u saglasju sa drugim poznatim strukturama.

Odakle dolazi sposobnost stvaranja, odakle sposobnost prepoznavanja? Šta omogućuje da delo u svojoj posebnosti bude prepoznato? Stvaranje počiva na prepoznavanju mogućnosti drugačijeg. Nešto opšte poznato, prisutno, svima na dohvata ruke, biva viđeno na nov, drugačiji način.

Prepoznavanje počiva na svesti o razlici, u sposobnosti da se prepozna prepoznato *neobično* u „običnom“ koje je uočio umetnik. Kao primer pominje se Pikasovo delo *Glava bika*, gde on spaja volan i sedište bicikla, dve odvojene stvari dovodi u novu vezu kakvu niko pre njega nije video i tako stvara nešto *novo*. U kojoj je meri to sad i umetničko delo, to je otvoreno pitanje. Ja bih ga pre svrstao u klasu predmeta nastalih ne u aktu stvaranja nego trenutku domišljatosti. U svakom slučaju, ovde je na delu pokušaj tematizovanja smisla viđenja drugačijeg, no domišljatost još nije i umetnost.

Ali i to *drugačije* je moralo već na neki način biti prisutno, jer bi u suprotnom ostalo nesaznatljivo, nepristupačno. Reč je o tome da se izrazi ono što je viđeno na drugačiji način, te je razložno pitanje u čemu bi se sastojala standardnost viđenja.

Da bi se ocenio značaj novine nekog dela, neophodno je poznavati njegov kontekst, dakle, okolnosti u kojima je nastalo, a to znači da je svako delo već unapred uslovljeno i ograničeno vremenom u kojem nastaje, jer, nikad nije moguće

sve. Granice epohe i njene mogućnosti ne mogu se nikad prekoračiti.

Istovremeno, umetnost nije oslobođena, niti se može odbraniti od ponavljanja, od namernih ili prikrivenih replika, od spoljnog nametanja novine koja to zapravo nije. Umetnost teži istini, ali je s mnogo strana vreba laž. Tako nešto nije samo usud umetnosti već i ljudskog života; umetnost samo deli sudbinu ljudskog opstanka i jedan je od fenomena koji ga na odlučujući način oblikuju.

Svako susretanje s delima umetnosti ne prati samo uzbuđenje i duhovno zadovoljstvo, već često samo dopadanje, a u naše vreme i osećaj prevarenosti, što je posledica obmanutosti koju seju zalutali u svet umetnika i sebe pritom takvima nazivaju iskreno verujući u to što govore.

Doskora je većina ljudi [obrazovanih] verovala da postoji umetnost i tako nešto i nije dovodila u pitanje; verovala je i umetnicima, na reč. Sa novim vremenom, novim tehnologijama, novim mogućnostima komercijalizacije svega što jeste (i u krajnjoj konsekvenci onoga što je bilo (kao svetinja) i najviša vrednost duha), svet umetnosti preplavila su bezdarna bića, prodavci neprozirne magle.

Sve doskora takva bića bi uz opšte saglasje za sva vremena bila udaljena iz sfere duhovnog opštenja o manifestnim oblicima svetlih dubina duha. Znalo se da postoje stvari koje imaju vrednost a nemaju cenu. Danas, u doba kad se *sve* može kupiti stvari su se izmenile. Najvrednije stvari dobijaju najnižu cenu.

Netačno je da nema onih koji ne vide šta se iza kulisa tzv. moderne umetnosti događa. Ima ih, no njima je onemogućeno da i poluglasno izraze svoje stavove, premda to

nije neko novo, specifično svojstvo, karakteristično upravo za naše vreme. Sva istorija savremene umetnosti obeležena je izrazitim pritiscima koji dolaze iz sfere ne-umetnosti.

Uplitanje u samu stvar umetnosti od strane ne-stručnjaka svojstvo je novog doba i ono ima jasno izražene utilitarne motive. Najveći problem u svemu tome su nečiste namere neukih, a zlobivih mešetara. Do izraza tu dolazi njihova iskvarena psihologija pomešana s uskim duhovnim vidicima i prefinjenim njuhom za novac smešan sa sitnim privilegijama.

Umetnost je oduvek bila ugrožena već i svojim unutrašnjim problemima čije poreklo je u njenom materijalu i načinu izrade dela. Opasnost ne jenjava ni kada je umetničko delo realizovano. Tog časa pravi problemi tek počinju i uzrok im je u onom delu publike koju umetnost u primarnom smislu ne interesuje, već joj je stalo samo do koristi od nje.

Umetnici su gubitnici. No najveći gubitnik je sama ideja umetnosti kojoj nije dato da se na adekvatan, istinski način ospolji.

U ranijim vremenima postojala je umetnička kritika, nastala još u XVIII stoleću, s plemenitom namerom da umetnička dela, tumačeći ih, približi publici. Već sredinom prošlog stopeća ta „kritika“ postala je sredstvo manipulacije. Sprega nedarovitih umetnika i korumpiranih kritičara postala je do te mere efikasna da je mogla u potpunosti da diktira ukus i nameće svoja merila, merila koja su bila izraz nivoa nedarovitosti samoprovzvanih umetnika.

Prava umetnost bila je skrajnuta na periferiju kulturnih zbivanja, a umetnici koji su odista imali šta da kažu, našli su se u zapećku. Minimalizovanje značaja onog vrednog i novog, nakon samo nekoliko decenija dalo je svoje negativne

rezultate. Bezdarnost postala je deo habitusa novih, uspešnih „umetnika“, postala je regulativno merilo pri oceni dela koja su proglašavana za etalone novih tendencija u umetnosti.

Konzervativcima su proglašavani svi koji nisu nalazili užitak u delima sklapanim od konzervi. „Umetnik“ je bio onaj ko nepomično gleda u drogiranog nepokretnog magarca dok mu se magarac zanebešeno čudi<sup>21</sup>. To je samo još jedna u nizu uvreda nanetih stvari umetnosti. Protagonista te akcije je potpuno „nebitan“ jer je zakasnio za ma kakvo lečenje; bitni su oni što jednako mentalno poremećeni na tako nešto upućuju pažnju potencijalne publike i destruktivno deluju na njenu kritičku svest, onemogućujući im pristup istinskim vrednostima duha.

Tako je nastala tzv. „interaktivna umetnost“ kao odraz relacije *novi umetnik – nova prosvećena publika*. Oduvek neophodna refleksija koja podrazumeva visoko iskustvo svesti što se okreće sebi i prodirući u svoju nutrinu gradi prostor u koji će se nastaniti i potom prebivati duh, sada se svodi na odraz u jednoj dimenziji i počinje se permanentno insistirati na značaju onog čega zapravo nema.

U antička vremena umetnost je shvatana kao preoblikovanje i podrazumevala je postojanje materijala, postojanje građe, određenih kanona i sižea. Postojao je u svim vremenima određen broj tema (uslovljen okvirima epohe) i sadržaja, a umetnost je svoju veličinu dokazivala sposobnošću gradnje novih i novih varijacija na svim gledaocima i slušaocima blisku temu. Unutar onog što se naziva klasičnom

---

<sup>21</sup> Reč je o poznatoj jednočasovnoj akciji, koju su neki proglašili umetnošću, a zapravo, radi se o neinventivnom, poludebilnom provociranju zdravog razuma, s krajnje bizarnim ali provokativnim naslovom: *Magarac pred ogledalom*.

umetnošću postoji mnogo još nedosegnutih mogućnosti, postoji beskrajni prostor ispunjen delima u potenciji, ali da bi se ona dosegnula i prevela u realnost neophodno je temeljno znanje umetničkih tehnika, istorije kulture i sposobnost poniranja u ljudsku dušu.

Moderna umetnost je sve to osporila i od svega odustala. Ona hoće da započne od nekakvog svog „početka“, stavljajući celokupnu tradiciju u zgrade. Hoće da započne od navodnog „apsolutnog ništa“, nesposobna da ga na pravi način dosegne – kroz svoju realnu smrt. Zato je takva umetnost jevtin blef, izraz stupidne želje da se zapanji prostota.

Ako je za dela *moderne umetnosti* već od njenog nastanka bilo karakteristično nepostojanje trećeg, u ranijim epohama uvek obavezno i samopodrazumevajućeg trećeg sloja<sup>22</sup>, na kojem je počivala tradicionalna umetnost, *poslednja umetnost*, koja sebe naziva *modernom*, preostala dva sloja stapa u jednu jedinu ravan. Nova umetnost je jednodimenzionalna, i dela postoje kao prazna rudimentarna taktilna ravan (s tendencijom da iz dvodimenzionalnosti pređe u jednodimenzionalnost) usmerena na primitivna osećanja publike za čije doživljavanje je dovoljna neoposredovana neposrednost percepcije na animalnom nivou.

Ova situacija nije nastala nenadno, da bi bila predmet opštег iznenađenja i čuđenja. Njena mogućnost bila je već ranije nagoveštena. Ne mogavši da savladaju formu, umetnici

---

<sup>22</sup>Videti o tome opširnije u mojoj knjizi [Uzelac, M.: Filozofija poslednje umetnosti](#), Studio Veris, Novi Sad 2010. O problemu duhovnog u umetnosti videti: [Uzelac, M.: Disipativna estetika](#), Prvi uvod u Postklasičnu estetiku, Viša škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2006, str. 60-74.

su se bili okrenuli njenoj negaciji nastojeći da prikazuju odsustvo forme tematizovanjem svoje mentalne praznine.

Dobar primer je Henri Mur koji zanat nije najbolje izučio (desilo se da nije imao kod koga), ali je potom slavljen kao veliki umetnik. Neko bi ovakav moj stav mogao proglašiti za jeres, i u pravu je, ali sa stanovišta kriterijuma najnovije umetnosti; Mur nije ni Maks Ernst, ni Salvador Dali. Uostalom, Dali je renesansni umetnik. Ovde je reč o onima koji to nisu.

Tzv. nova umetnost, odnosno ono što se za nju izdaje, po svojoj prirodi jeste društveni eksces, i to u meri toga koliko je danas uopšte moguće još govoriti o postojanju društva u njegovom tradicionalnom određenju.<sup>23</sup> Pre bi se moglo tvrditi

---

<sup>23</sup>U završnom delu *Uvoda za Novu filozofiju umjetnosti*, Danila Pejovića, nesporno najvećeg estetičara kojeg je Hrvatska imala, nalazimo ocenu koju za proteklah pola stoljeća vreme ni najmanje nije osporilo već je, naprotiv, samo potvrdilo i još više aktualizovalo:

„Umetnost već dugo progoni furija iščezavanja, i čini se utoliko više, ukoliko se ona zdvojnije i ogorčenije obara protiv same sebe kao pukog oblika „otuđenja“. Industrijski otpaci i sirovine kao što su plastične folije, čelični limovi i spužvasta guma, konstrukcije najraznovrsnijih pseudoigračaka i pseudostrojeva sa svetlosnim efektima, igrarije „minimal arta“ i do ništavila dotjerano otpadništvo u doslovnom smislu „arte povera“ – zar sve to još zaslužuje da se ubroji u umjetnost?“

Najzad, - otkrivena je i „Land Art“ koja hoće da bude „vizualna umjetnost“, ali se više ne može vidjeti, nego živi samo u glavi kao pomisao! Platon bi se nasmijao na koji se bijedan način umjetnost napokon rastvara u „čistu ideju“! Na likovnim (!) izložbama u Bernu i Amsterdamu 1969.godine prikazani su objekti koji koji se uopće nisu mogli pogledati, premda su u katalogu naznačeni kao eksponati (!), jer su kao takvi nevidljivi! Tako se npr. jedna od „umjetnina“ izloženih u Bernu sastojala u tome da je navedeni „umjetnik“ toga i toga dana prošle godine u vrtu svoje kuće u Milanu lopatom iskopao četrdeset centimetara široku, šezdeset dugu i metar duboku jamu, i opet je zatrpano. Drugi je „umjetnik“ zastupljen jednom svojom šetnjom po bernskoj okolici, ali svjedočanstvo o tome ne pruža možda slika ili plastika, pa čak ni fotografija, nego samo ovjerena izjava nekog galerista koji potvrđuje da je dотičник dотičnoga dana dотičnim krajem zaista toliko i toliko dugo šetao. Treći je pak „umjetnik“ jednog ožujskog jutra 1969 snivao neobično lijep san! Prekrasne umjetnine, zar ne? ... No glavna teškoća s tom „umjetnošću“ nije u tome što ona živi tek u glavi, nego u tome što

kako društva kao takvog nema, već da postoji još samo *eksces* u svojoj metastazirajućoj formi.

Svet u kojem sada živimo izgubio je čak i svoje postmoderne karakteristike koje je pre nekoliko decenija imao a pod utiskom iluzije da se može dovršiti projekt moderne na visoko racionalan način. Relativno organizovani haos, neuspešno održavajući svoju disipativnu strukturu<sup>24</sup>, nedvosmisleno je izgubio i doskora jedva postojeći princip organizovanosti pa se sada sveo na nekontrolisano, nepredvidivo ekscesno dešavanje.

Svetu ekscesa odgovara vrednosno nestabilno formiranje interesnih grupa u svetu samoproglašene umetnosti ponikle na zgarištu doskorašnjih neukošću i bahatom agresivnošću neuzdrmanih merila. Svi sistemi vrednosti sada su van opticaja. Na njihovom mestu počivaju *ad hoc* uspostavljena mnjenja formirana pod uticajem trenutnih pragmatičkih potreba. Njihovi proizvođači vide sebe kao nove graditelje umetničkog ukusa znajući pritom samo za sebe, polazeći od svojih rudimentarnih, atavističkih potreba.

Logika tih novih prodavaca magle je upravo u tome. Oni neobaveštenoj, neobrazovanoj publici kažu: sad ćemo vam uzeti vaš novac i pokazati kako se on troši. Publika koju je sramota što je neuka, čuti i plaća, i nastoji da učestvuje u za nju priređenom performansu simulirajući uživanje pred

---

ta sprdnja još uvek pretendira na to da bude umjetnost...“ (Pejović, D.: *Filozofija nove umjetnosti (Uvod)*, Nakladni zavod Matice hrvatske Zagreb 1972, 13-14).

Takvih budala koje pominje Danilo Pejović imamo i mi, sve što su takvi/takve navodno smislili, bilo u muzičkim umetnostima ili posebno, likovnim, odavno je poznato. Sva njihova „dela“ nači će u stranim zbornicima ili katalozima Venecijanskih bijenala i manje je važno da li se „umetnička“ budala šeta okolinom Berna ili Kineskim zidom.

<sup>24</sup>O ovom pojmu više videti u mojoj knjizi: Uzelac, M.: *Disipativna estetika* (2006); [http://www.uzelac.eu/Knjige/15\\_MilanUzelac\\_Disipativna\\_estetika.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/15_MilanUzelac_Disipativna_estetika.pdf)

nečim što nije ni blisko umetnosti, ali je za nju lažno proglašeno, postavši pritom efikasno sredstvo obmanjivanja.

Za tako nešto potrebno je ljude na određeno vreme odvojiti od kulture, umetnosti, duhovne tradicije i onda im otvoriti doskora postojeće kulturne ustanove i u njima izlagati ono što će meštarima doneti ekonomsku korist i društveni ugled kupljen u medijima, jer i ovi samo time mogu opravdati svoj opstanak. Savremeno društvo je jedno veliko tržište materijalnih stvari i simulakruma koje počiva na veštački stvorenim potrebama. Stvari duha u tom svetu su degradirane i svedene na tragove slučajnosti.

Umetnost, ma koliko bila izraz duha, uvek je i proizvod vremena u kojem nastaje. Na to se često ukazuje. Njena zavisnost od društvene svesti publike ima neposredni obavezujući karakter. On joj obezbeđuje komunikativnost i receptivnost. U protivnom, dela umetnosti bila bi nerazumljiva; ona zapravo ne bi postojala jer ih ljudi ne bi bili svesni niti bi ih videli kao objekte realnog sveta.

Istovremeno, umetnost, izražavajući stanje vremena, njegova je slika i svedok promena kroz koje prolazi svet. Ali, šta može izražavati umetnost u svetu koji nema svoj sadržaj, svest o sebi i misiji koju su projektovale ranije epohe? Naše vreme ne određuje projekt u čijoj bi osnovi počivala razložnost i smisao opstanka. Neutemeljujuća relativnost prožela je sve pore i naprsline kulturnog torza koji nam je ostao od predaka.

Kad je o duhovnim precima reč, reč je o neprekinutoj tananoj liniji duha koja zaodenuta dostojanstvom retkih pojedinaca provlači se kroz istorijsko vreme protkano najvišim namerama koje su trajni, konstantni izazov

ljudskosti. I upravo danas sva egzistencija izvila se u vijugavi znak pitanja.

Osporeno je sve.

Postojanje svoj jedini izraz ima u osporenosti. Niko *danas* ne poseduje više svest o tome da je postojalo *juče*. Svaka se tradicionalna vrlina mora odbaciti zarad prazne sadašnjosti. Ne menja se svest, već se briše svaki njen mogući predmet. Tek prazna svest otvara se kao tlo za najnoviju umetnost koja ne izranja iz ništa već nastoji da ga simulira, da ga reinkarnira iz svoje praznine, i tako se svojim ne-bićem identificuje sa besformnim oblicima dela što za sobom ne ostavljaju nikakav trag o mogućoj prisutnosti. Sva umetnost nepovratno pripada prošlosti.

## 5. Realnost u ogledalu nauke i umetnosti<sup>25</sup>

Postojimo u svetu čiju prirodu, kao nešto što je očigledno i u isto vreme samorazumljivo, smatramo neproblematičnim u teorijskom smislu, mada do kraja ne znamo ni šta je priroda (*physis*), ni koja je mera njenog sagledanja, teorija (*theoria*) u njenom izvornom smislu. Naš svet, kao jedan od mogućih u beskrajnom kosmosu, horizont je kojim smo obuhvaćeni zajedno sa svim evolucionim pretpostavkama što su nas informaciono odredile, kao i materijalnim i duhovnim tvorevinama kojima nastojimo da prevaziđemo neposrednu datost kao takvu.

Iz sveta ne možemo iskoracići, ali ga možemo misliti; obuhvatajući sve a sam ničim ne obuhvaćen, svet gradi naš prostor i vreme van kojih ne možemo misliti stvari, ali ih možemo biti svesni zahvaljujući čulima i na njima formiranim mislima.

Realnost nije samo sve ono što je neposredno dato, već i ono što iza neposrednosti стоји i daje istoj smisao, te ako je zadatak nauke da te neposrednosti sagleda tumačeći ih oslanjanjem na unutarsvetske modele, zadatak umetnosti je, s druge strane, da omogući osmišljavanje neposrednosti sveta tako što će se čulima približiti ono što ih iz njihove osnove omogućuje.

---

<sup>25</sup>Prvobitno, tekst je pisani i spreman da bude pročitan kao moje poslednje predavanje na fakultetu. Zato u njemu ima ponavljanja i više varijacija na osnovnu temu, te se čini kao je sastavljen od niza prstenova koji se ukrštaju i delimično iznova javljaju. Kako predavanja više od ove jeseni (2019) neću držati, pa ni ovo planirano, smatrao sam nebitnim dalje ispravljanje i preradu teksta koji više nema svoju prvobitnu namenu.

Razume se, sve što jeste nije samim tim nama u potpunosti i dokučivo; dostupan nam je samo onaj deo realnosti koji smo osvojili tokom evolucije izgradnjom informacija u ophođenju s okolnim svetom. Svet omogućuje otvaranje prostora u kojem se smisao našeg života susreće sa sobom.

Upravo stoga nauka i umetnost su duhovno gradivo ljudskoga sveta koji se razvija u vremenu. I upravo zato oni su bitni momenat u promišljanju njihove subbine (pa tako i subbine samog sveta, u duhovnom smislu, razume se) u času kad se samo vreme sve otvorenije preobraća u svoju suprotnost.

### *Uvod. Nauka i umetnost*

Kada se govori o stanju savremenih nauka svi će se složiti da one imaju dugu i uzbudljivu prošlost - koliko veličanstvenu toliko ponekad i zagonetnu - prošlost koja pamti uspone i padove svih onih što su se naukom bavili iz najdubljeg ubedjenja i s najplemenitijim namerama.

Nesporan je uticaj naučnih znanja na razvoj umetnosti i nastanak umetničkih dela, tokom čitave istorije, a posebno u naše vreme. U istoj meri ni same nauke nisu oslobođene korišćenja određenih rešenja što se rađaju u oblasti umetnosti i kojima moraju biti duboko zahvalne, već samim tim što koriste niz pojmove koji čine vidokrug specijalističkih estetičkih istraživanja.

Susret umetnosti i nauke nije u ranijim vremenima, kao ni danas, bio nedvosmislen i do kraja jednoznačno odrediv. Bilo je vremena kad među njima nije postojala jasna granica, kao što su postojale i epohe s jasno izraženim antagonizmom

koji se osećao među njima. Naše vreme u znatnoj meri određuje njihovo zbližavanje i tesno međusobno preplitanje, posebno u slučaju kad se tumače poslednji domašaji do kojih se dolazi kako u umetnosti tako i u savremenim naukama.

Iako teorija modernih nauke u većini slučajeva ne spada u uži krug interesovanja savremenih umetnika, kada se govori o problemima umetnosti, o problemima njene recepcije i pitanjima njenih egzistentnih mogućnosti, po prirodi stvari, ne mogu se ignorisati neki od rezultata, do kojih se, po opštem svedočenju, nesporno, dospelo u nekim od savremenih naučnih disciplina, i tada se desi, hteo to neko od umetnika ili ne, da se izade iz prostora u kojem se svaki umetnik kao stvaralač oseća udobno, te se počinje govoriti o nekim dostignućima inflacione teorije (Linde) ili kvantne geometrije (Yau), kao inspiraciji u tumačenju umetničih dela ili sudbine celokupne umetnosti<sup>26</sup>, no uvek s oprezom i skromnošću, kako se ne bi zašlo u samim naučnicima još uvek otvorene dileme i jednak problematična i sporna rešenja, jer mnoge odluke, donete samouvereno, često ne do kraja potkrepljene, mogu se pokazati prenagljene, te začas odvesti na stranputicu, i tako krhko spekulativno mišljenje dovesti u nepriliku.

Ako po strani ostavimo sve probleme i nedoumice moderne nauke, koja se sve češće nalazi u začaranom krugu stvorenom izborom osnovnih prepostavki, svima izvesnim i dugo vremena očiglednim, da bi potom iste postale problematične i krajnje nesigurne, a što je na najpregnantniji način pokazao Lobačevski, govoriti danas o umetnosti jeste često ne samo rizično, već i avanturistično, jer se u dosta

---

<sup>26</sup> Pogledati moju knjigu: Uzelac, M.: *Inflaciona estetika*. Drugi uvod u Postklasičnu estetiku, Studio Veris, Novi Sad 2009, str. 182.

slučajeva ponavlja situacija izvesna naukama koje su često bile u situaciji da napuste čak i one stavove koji posve dobro omogućuju uspešno dolaženje do pozitivnih rezultata.

Međutim, za razliku od nauka, kad je o umetnosti reč, situacija je znatno komplikovanija jer je premnogo onih što spremni su da bez posebnih znanja o njoj sude, budući da sa širenjem polja informacija i olakšavanjem dostupa na površnom nivou koji obiluje relativnošću i aproksimativnošću pretpostavki i nedostatkom neopovrgljivih činjenica što ih daju tradicija i istorija - većina ljudi (posebno onih što imaju sklonost olakom donošenju zaključaka) sve čvršće živi u uverenju da zna šta jeste umetnost (jer za njih je umetnost to što oni sami misle da ona jeste), i često se dešava da mnogi o njoj govore tražeći oslonac za svoje izgubljene snove nastale u nekom samo njima izvesnom imaginarnom vremenu.

Za razliku od nove geometrije, gde vrhunska matematika može biti i duhovna igra, u umetnosti najčešće srećemo poigravanje zanim formama i stvaranje privida simuliranjem umetničkog proizvođenja, ali, od strane poluobrazovanog sveta kako u tehničkom, tako i u kulturnom smislu.

Sve takve pokušaje treba ostaviti po strani i obratiti se onima koji znaju šta *jeste* umetnost i šta *jeste* nauka. Svima koje interesuje odnos muzike i moderne muzike mogu samo preporučiti seriju razgovora vođenih u retkim prilikama sa S.V. Rahmanjinovim<sup>27</sup>. Kad je o nauci reč, treba čitati Euklida i Ptolomeja. Ne zbog sticanja znanja, a ima se šta i naučiti, već stoga što je to najbolja duhovna vežba, kao i

---

<sup>27</sup> Рахманинов, С.В. Литературное наследие, т. 1. Воспоминания. Статьи. Письма. Изд. „Советский композитор“, М. 1978, - с. 51-148. Posebno: str. 144-146.

studiranje Tominog *Traktata o andelima* (S.th. I. 50-64); bolje duhovne vežbe nema. A s vremenom postiže se smernost i smirenost na najbolji način.

### *1. Karakteristike današnje umetnosti*

U umetnosti je (na intersubjektivnom planu) sve drugačije no što je među naučnicima ili šahistima: svako pismen misli da je bogom dani pisac, svako ko kupi tri četke i dve tube boja odmah je slikar,<sup>28</sup> a oni koji ni to ne učine ne umejući ni olovku da zarežu), ti su odmah umetnički kritičari, smeli i odvažni da bez ikakvih prethodnih znanja, bez znanja istorije umetnosti i poznavanja dela koja čine umetničku tradiciju, ne samo o umetnosti govore, nego se bez imalo skrupula usuđuju da o njoj sude i da se s drugima o njoj spore stvarajući o sebi lažnu predstavu znalca u očima nestručnog sveta, a stvari umetnosti čineći neviđeno зло.

To je i osnovni razlog što u nedostatku autoriteta, kriterijuma i elementarnih normi ponašanja, svaki razložan i temeljan sud o umetnosti smesta biva osporen od mase neznalica koje dominiraju u sferi prosuđivanja umetničkih dela i pritom, bez trunke samokritičnosti, deluju na formiranje ukusa o umetnosti; tako nečeg nije bilo u ranijim epohama: bile su razdvojene oblast visoke umetnosti i oblast onog što je bilo zabava za mase na primitivnom obrazovnom nivou. Pritom, mora se imati u vidu da je i primitivno

---

<sup>28</sup> Ovde ne pominjem samozvane quasi-umetnike, „tvorce“ raznoraznih instalacija, performansa, projekata. Sve to nije umetnost i s njom nikakvih dodirnih tačaka nema. Iskreno želim sve one koji nisu završili prethodno adekvatne umetničke škole. Loše su zanatlige koje ne znaju svoj zanat. Jedino, loš električar neukim razvođenjem instalacija može vam spaliti kuću, i materijalna šteta je vidna, za razliku od štete koju načine loši umetnici i ne-umetnici svojom agresijom na prostor duha i koja je u većini slučajeva daleko veća jer može imati nesagleđive posledice.

izražavanje često bilo visoko profesionalno i tehnički zahtevno (u slučaju nekih „naivnih“ umetnika)..

Situacija se u naše vreme znatno pogoršala; zabava za mase ne ostaje u okviru delatnosti masa, već se od strane tih istih masa nameće društву u celini kao oblik umetnosti. Posve je jasno je da visoku umetnost široki društveni slojevi ne mogu dosegnuti, već je mogu opovrgavati samo ignorisanjem.

Rudimentarni nivo znanja neobrazovanih društvenih slojeva danas stupa u prvi plan i, osporavajući sva visoka dostignuća umetnosti, sebe proglašava za etalon (a sve to morala bi biti velika i neiscrpna tema za sociologe koji se bave problemima savremene kulture).

Danas merila stvari nameće primitivni polu-svet zahvaljujući lakom dostupu novim digitalnim tehnologijama koje *naizgled* uravnjuju mogućnosti pristupa informacijama operativnog karaktera, a koje neki pogrešno vide kao znanja; zato sam već u više navrata govorio kako dolazi vreme novog varvarstva u kojem će agresivno ponašanje samouverenog i poluobrazovanog polusveta biti još jedan od momenata koji će odlučujuće uticati na osiromašivanje tekovina duha koji će uprkos svim opiranjima nestajati, i svojim odsustvovanjem otvarati prostor za širenje sve agresivnije ne-kulture.

Ovako nešto lako je konstatovati u svoj njegovoj očiglednosti, no teže razumeti, jer proces u kojem se *delo* transformisalo, gubeći sakralni (ritualni) i zadobijajući svetovni, a sa njim i umetnički karakter, nije bio ni brz ni jednostavan.

U naše vreme načinjen je, s pojavom moderne, avangardne muzike i avangardnog slikarstva s početka XX

stoleća, treći korak. Umetnost se uputila regresivnim putem. Predugo se verovalo u nužnost progrusa u umetnosti. Jednako dugo živilo se u dubokoj zabludi da tekovine koje čine tradiciju bivaju ugrađene u osnov svega novog, da je razvoj umetnosti put pozitivnog, progresivnog nadograđivanja.

Čitav prošli vek protekao je u napuštanju ranijih merila, u veličanju svega sirovog i rudimentarnog. Moderna umetnost započela je svoj put odustajanjem od obraćanja dubinama ljudskog duha i traganja saglasja sa njim. Njena površnost i neukost avangardnih protagonisti, zadojena nedarovitošću i neiskrenošću posve je logično vodila umetnost njenom zalasku. U traženju novog po svaku cenu, a da pritom u velikoj meri ni ono dobro staro nije osvojeno, došlo se do zahteva za apologijom negativnog.

Govoreći o svom odnosu prema savremenoj muzici veliki ruski kompozitor Sergej Rahmanjinov je u jednom razgovoru rekao:

„Pesnik Hajne je jednom rekao: „*ono što oduzima život, vraća muzika*“. On to ne bi rekao kad bi čuo današnju muziku. Najveći njen deo ne daje ništa. Muzika je pozvana da donese olakšanje. Ona treba da očišćujuće deluje na umove i srca, no savremena muzika to ne čini. Ako želimo pravu, istinsku muziku, neophodno je da se vratimo osnovama, zahvaljujući kojima je muzika prošlosti postala velika. Muzika ne može da se ograniči na boje i ritam. Ona mora da raskriva i proiznosi na videlo duboka osećanja“.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup>Рахманинов, С.В. Литературное наследие, т. 1. Воспоминания. Статьи. Письма. Изд. „Советский композитор“, М. 1978, - с. 51-148. Posebno: str. 113-4.

Pominjem Rahmanjinova iz više razloga: reč je o velikom pijanisti, velikom kompozitoru i stvaraocu koji je bio u prilici da u neposrednom kontaktu s istinskim muzičkim velikanima na pravi način promisli sve probleme umetničkog stvaranja, sve teškoće pred kojima se muzika i umetnost u celini nalazi.<sup>30</sup> On je u najvećoj meri ne samo svedok i savest već i duh umetnosti proteklog stoleća.

S dubokim uvidom u stanje moderne umetnosti Rahmanjinov je otvoreno govorio da mu je modernizam organski nerazumljiv, budući da mu je strana muzika koja ne poseduje tonalnost i harmoniju. Istinska muzika ne može nastati po ranije sastavljenim formulama ili teorijama, ili sledeći neki manir i stil samo stoga što je u nekom trenutku on postao popularan. Muzika, smatrao je Rahmanjinov, jeste izraz individualnosti, i ne može nastati korišćenjem strogo racionalističkih sredstava.

U tom smislu, Rahmanjihov je umro „na vreme“ i nije imao prilike da sluša elektronsku muziku nastalu bez duha, a iz čistih proračuna i koja je zapravo ne-muzika, ne-umetnost, kao što su razne instalacije i performansi koje neki proglašavaju za način izražavanja u likovnim umetnostima dela, ali ne umetnička dela.

Da bi neko bio kompozitor on ne može propustiti ozbiljnu tehničku pripremu; neophodno je ovladati starim pravilima i postići visok tehnički nivo. Nemoguće je istraživati novi svet, govorio je Rahmanjinov, ako se temeljno

---

<sup>30</sup> O mestu Rahmanjihova u svetu muzike i u istoriji muzike i o tome zašto smatram da se sa Čajkovskim i sa njim završava epoha velike muzike, videti u mojoj knjizi *Filozofija muzike* ([http://www.uzelac.eu/Knjige2/31\\_MilanUzelac\\_FilozofijaMuzike.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige2/31_MilanUzelac_FilozofijaMuzike.pdf))

ne izuči stari. Tek nakon temeljnog upoznavanja s klasičnim zakonima može umetnik ići putem koji je izabrao.

Ako je tako nešto jasno u muzici, ako je jasno i da se niko ne može baviti novom naukom ako ne poznaje tradicionalnu, moralo bi isto da bude prihvaćeno i u drugim sferama stvaralaštva, posebno u likovnim umetnostima, gde je u naše vreme stanje najkritičnije, najkonfuznije i u nekim slučajevima najodvratnije.

A sve to onda vodi zaključku da istinske umetnosti u naše vreme zapravo više nema.

### a. Delo i publika

Opstanak visoke umetnosti i njenih velikih dostignuća u ranijim epohama bio je omogućen i obezbeđen krajnje ograničenim i selektivnim dostupom. Ko je mogao u vreme renesanse videti dela njenih velikih majstora? Ko je znao za muziku baroknih kompozitora i njihovu *kamernu* muziku u to doba? Takvi su se na prstima jedne ruke mogli nabrojati. Nije nimalo slučajno muzika bila kamernog tipa, znači, za mali prostor, za mali broj ljudi.<sup>31</sup> Doduše, neka dela Hendla mogla bi se navesti kao izuzetak, ali i to su bila dela za visoke društvene slojeve čijim su prvim izvođenjima prisustvovali naručiocи – kneževi i kraljevi.

Plebs je u isto vreme imao svoje pesmice i svoje zabave (kao što danas ima rialiti-programe). Kao što su jasno bile podvučene čvrste neprelazive granice među društvenim

---

<sup>31</sup> O uslovima stvaranja i problemima stvaralaštva u vreme od Renesanse do danas, videti izlaganje Aleksandra M. Petrovića u poglavljju „Estetičke ideje i problem društvene interakcije u stvarnosti“, u spisu, trenutno u rukopisu, *Идеја суштине естетике*, ОУСИА АΙΣΘΗΤΗ: Видови сагледавања естетичких димензија стварности и њене суштине Οὐσία αἰσθητὴ, str. 170-187.

slojevima, tako su postojale i jasne razlike među načinima izražavanje u sferi umetnosti, jer duh, različitih slojeva društva, beše različit duh (s tom razlikom što u slučaju nižih društvenih slojeva to i nije bio duh, nego njegov surogat).

Ipak. Sve ovo nije dovoljno razumljivo. Neophodno je nekoliko stvari imati u vidu.

U početku poznate nam istorije, u starom veku, *delo* (koje mi *danas* vidimo i kao *umetničko delo*) imalo je ritualni karakter i zajedno sa svojom tajnom učestvovalo je u obredu kojim su se obnavljali i održavali vlast i društveni poredak. Delo nije bilo viđeno kao umetničko delo niti se u njemu estetski uživalo. Ono je imalo svoje sakralne moći i oni koji bi se našli pred njim nisu videli njegovu lepotu budući da su pred sobom imali predmet otelotvorenja viših moći i viših bića. Pred tim delima se čutalo i strepelo. Ljudi su bili ispunjeni strahom i pobožnošću.

Ovo je potpuno razumljivo, ako znamo da ljudi u srednjem veku, nalazeći se pred slikom ili skulpturom Raspeća, nisu u prikazu Hristovog stradanja obraćali pažnju na lepotu prikaza, već su pred sobom videli otelotvorene Boga i njegove patnje na krstu.

Umetnička dela do vremena Renesanse zapravo nisu postojala; takvima ih mi vidimo jer su u međuvremenu ona promenila svoje značenje i funkciju gubeći svoju sakralnu prirodu i poprimajući svetovnu, te su tako prešla iz jedne u drugu ontološku ravan.

Kao što je u ranijim vremenima pristup delima bio krajnje ograničen te su se često nalazila na nepristupačnim mestima, često u oltarskom delu crkve, zatvorenom za obični svet (kao nekad obredni crteži u teže dostupnim i malo

preglednim delovima pećina), stvari se nisu potpuno promenile ni u vreme kraja Renesanse i doba baroka jer je pristup delima (sada umetničkim) i dalje bio ograničen time što su se nalazila ili na dvorovima, ili u privatnim zbirkama vladara, uglednih slikara, bankara ili novih bogataša.

Dela su postepeno postajala umetnička dela, ali krajnje ograničenog uticaja. Slava njihovih tvoraca, koji od vremena Renesanse vide sebe kao stvaraoce, još neko vreme bila je i odraz slave njihovih pokrovitelja.

U to prvo vreme (rekao bih, tokom čitave epohe Renesanse) umetnička dela bila su rađena po narudžbini, za poznatog naručioca i većinom na osnovu prethodno sačinjenog ugovora kojim je određivan siže ali i količina, vrsta i kvalitet boja za odoru određenih ličnosti i predela na slici. Tu i nije bilo reči o nekoj „umetničkoj slobodi“. Do svoje pune slobode umetnici dolaze tek u XVII veku kad počinju da stvaraju radove za tržište, za nepoznate kupce čiji ukus im je relativno nepoznat, i tada umetnost po prvi put dospeva u krizu.

Dolazi do hiperprodukcije, posebno kad je reč o slikarstvu, a ne zaboravimo da tad postaju sve popularniji grafika i drvorez, a onda i linorez, koje kupuju siromašniji društveni slojevi budući da su im nedostupne skupe originalne slike poznatih autora. Veliki pokrovitelji i naručioci sve su ređi i sve više pripadaju prošlosti. Umetnici počinju po prvi put da razmišljaju o tome kako preživeti kao tvorci umetničkih dela. U doba Velaskeza bilo je preko 6000 slikara a mi znamo danas za Velaskeza (i nekoliko njegovih kičera<sup>32</sup>) i pritom najviše govorimo o njemu.

---

<sup>32</sup> Izraz „Zurbaran i njegovi kičeri“ čuo sam jednom na predavanju iz *Istorije umetnosti* kod mog velikog profesora Lazara Trifunovića. Kada sam bio u prilici da vidim dela

Do najveće promene u umetnosti i do najveće revolucije u njenoj istoriji dolazi u vreme nakon navodno velike Francuske revolucije, krajem XVIII stoljeća, s prevlašću trećeg društvenog staleža bogatog novcem no ne i duhom. Tada se, s rušenjem dominacije ukusa malobrojnog plemstva a i visokog sveštenstva, širokoj publici i građanstvu (krajinje oskudnog obrazovanja) otvaraju vrata pariskog Luvra i postaje dostupan uvid zbirkama slika u njemu; u isto vreme, otvaraju se prve javne škole slikanja i slikanje se više ne uči samo u radionicama velikih majstora.<sup>33</sup>

Kada je o stvaranju muzičkih dela reč, u oblasti muzike će do pada znanja i obrazovanosti doći tek kasnije, posebno sredinom XX veka (kada su na kolenima u vozu, tokom putovanja na letnju školu muzike u Darmštatu i Donaušingenu počeli da pišu svoja prva „dela“ učenici Buleza i Štokhauzena), mada se tendencija u tom smeru mogla uočiti nekoliko decenija ranije (setite se Varezea, i uporedite ga s velikim Rahmanjinovim<sup>34</sup>, o čemu sam negde već pisao).

Opšta dostupnost dela velike umetnosti, kao i lak pristup njima od strane sve većeg broja ljudi, imao je pogubne

---

španskog slikara, predstavnika seviljske škole, Franciska Zurbarana (1598-1664), dobro sam se zamislio, jer današnji slikari daleko su ispod njegovog nivoa, posebno kad je reč o tehničkoj obrazovanosti koja Zurbaranovim učenicima nije nedostajala.

<sup>33</sup> Negativne posledice su se ubrzo mogle uočiti jer su novi slikari imali sve manje znanja o tehnologiji slikanja. Novi učenici sad su komadima hleba gadali Vatoove slike u muzeju verujući da na taj način društvena revolucija prerasta u umetničku revoluciju. Sa opadanjem tehnike, opadao je i nivo obrazovanosti, jer je dotad slava slikara bila u senci slave njegovog učitelja (a slava ovog u senci njegovog pokrovitelja). Učitelje je zamenila samoukost ukorenjena u neukosti.

<sup>34</sup> Da bi moglo nastati delo Всенощное бдение, ili Литургия Св. Иоанна Златоуста morao je postojati umetnik s velikom verom i celim bićem pripadajući zemlji i tradiciji na koju se njegovo delo nadovezuje; delo koje ovde pominjem uvek će ostati duhovna svojina i tajna neznatne manjine i nikad neće biti profanizovano. Možda je ovo dobar primer tome da bi umetnost (koju vidimo kao pravu umetnost) i u naše vreme možda mogla postojati.

posledice po umetnost, što je produbljivalo već prisutnu krizu u slikarstvu koju nije izazvala toliko pojava tehnike fotografije koliko zahtev samih umetnika da se njihova dela obraćaju što široj publici, da budu što popularnija, a što je vodilo daljem razvoju tehnika reprodukovanja umetničkih dela koja više neće biti neponovljiva pa će u prvi plan doći oni koji ih reprodukuju (i na tome se sve češće bogate) a ne sami stvaraoci.

Galeristi i preprodavci slikarskih dela se umnožava-ju i bogate na radu umetnika i neznanju publike. Ovo nije neki nov fenomen. Možda su ga poslednjih nekoliko decenija na najžešći način osetili muzičari (izvođači i kompozitori), ali ta pojava ima dužu istoriju i možemo joj duboke tragove videti još na početku prošlog veka s pojavom galerista koji počinju da diktiraju i mogu i ukus, ali i cene dela.

Sve ovo još nije i puna slika onog što vodi situaciji u koju smo dospeli. Kriza u kojoj se nalazi današnja umetnost možda je najuočljivija na primerima savremenih muzičara.

U prvo vreme, muzičari su delili sudbinu s drugim umetnicima. Imali su svoje pokrovitelje koji su im i omogućavali da stvaraju svoja dela. Neki s više sreće kao Hajdn, neki s manje sreće, kao Mocart. Ali još i Betovena plaćale su carske riznice i to ne treba zaboravljati. Na neudoban život ne mogu se požaliti ni Stravinski, ni Rahmanjinov, ni Horovic ili Rubinštajn, ali, uostalom, ni mnogi drugi, čak i oni koji su u naše vreme neopravdano jadikovali nad uslovima u kojima žive, mada su svirali na violinama Stradivarijusa (da ne navodimo njihova imena, jer ima tu primera koji samim umetnicima i ne služe na čast), ili relativno dobro plaćani, čak i u drugoj XX stoljeća, ako znamo

da su vrhunski violinisti između dva svetska rata dobijali honorar koji je bio samo duplo veći od onog koji je primao prvi violinista nekog simfonijskog orkeстра. Danas su te razlike često višestruko veće i vrhunski violinisti dobijaju honorare veće od godišnjeg budžeta neke od filharmonija s kojom nastupaju.

Ali, nije o tome reč, nije reč ni o zaradama Trojice tenora koji su zapravo bitno doprineli da se klasična muzika nađe u zasad bezizlaznom položaju<sup>35</sup>, a sve je počelo još u vreme kad Gustav Maler angažovan u Berlinu kao vodeći dirigent nije mogao odlučivati o repertoaru ili izboru članova orkestra (ovo poslednje je svojevremeno Karajan mudro prepustio samim članovima orkestra).

Ovde bih ukazao na nešto drugo. Umetnici su, kao što sam rekao, u prvo vreme uživali zaštitu pokrovitelja, da bi potom, u želji da budu slobodni i nezavisni, dospeli u situaciju da se bore sa zakonima slobodnog tržišta.<sup>36</sup>

Doskora su mnoge države u umetnosti videle bitan deo kulture, a ako su u njoj videle i sredstvo propagande ili neku praktičnu korist za učvršćenje uticaja ili vlasti, behu spremne

---

<sup>35</sup> Koga ovo interesuje, mora pročitati bestseler izvanrednog engleskog kritičara i publiciste Norberta Lebrehta: *Ko je ubio klasičnu muziku. Istorija jednog korporativnog zločina* (1996) (Lebrecht, N.: *When the Music stops...*, Managers, Maestros and the Corporate Morder of classical Musik. Copyright Norman Lebrecht 2007. U ovoj knjizi autor razmatra pitanje ko je zapravo uništilo klasičnu muziku: agenti, impresariji, vlasnici krupnih biznis-korporacija čija je politika bila usmerena isključivo na dobijanje profita. Lebreht analizira funkcionisanje muzičke industrije, kao i karijere muzičkih agenata, muzičara (posebno tri tenora) i onih koji ostaju skriveni iza kulisa. Rusko izdanje knjige: Лебрехт, Н. *Кто убил классическую музыку?* История одного корпоративного преступления. – М.: Издательский дом „Классика-XXI“, 2007, - 588 c.

<sup>36</sup> Cena umetničke slobode plaćena je egzistencijalnom neizvesnošću i najbolji primer tome su i dalje sudbine holandskih slikara XVII stoljeća od kojih su čak i oni najbolji među njima morali da imaju (da bi preživeli) dodatna zanimanja i bili gostoničari, zubari ili šta već ne.

da u nju i ulažu novac. U protivnom, umetnost i njeni tvorci nalazili su se na društvenoj periferiji, mada su mogli biti korišćeni u nekim drugim segmentima društva.<sup>37</sup>

Međutim, i dalje se iz vidokruga gubi *publika*, tzv. „potrošači“ kulturnih dobara, oni koji navodno uživaju u umetničkim delima, odnosno, oni za koje navodno, umetnici stvaraju.

Do našeg vremena, umetnici su stvarali za malobrojnu grupu ljudi koja je predstavljala duhovnu elitu. Danas kad se govori o *eliti* obično dolazi do nesporazuma jer se misli na polusvet što parazitira na stranačkim jaslama.

Ovde imam u vidu isključivo elitu duha koja je u najvećoj meri nekonsolidovana i čini je konglomerat atomizovanih pojedinaca. Ona nema dodirnih tačaka sa onim što se danas naziva elitom, posebno političkom, a što se dâ videti na nekakvim državnim skupovima „probranih“ čak i u slučaju pripeđivanja navodnih „kulturnih“ događaja.

Kad govorim o eliti, ja stalno dodajem prefiks *duhovna*. One koji njoj pripadaju nećete videti (mahom iz moralnih, ali često i ekonomskih razloga) na pomenutim raznoraznim „kulturnim događajima“ gde se sreće blazirani poluobrazovani svet umišljen da zna šta je kultura ili eventualno umetnost.

Neprestano ponavljam jedno te isto: umetnost u ranijim epohama nije bila „masovna“ i nije imala masovnu publiku, ali je zato bila tradicionalni nosilac smisla i vrednosti koji su podrazumevali zajednički jezik. Kao najviša forma kulture,

---

<sup>37</sup> Sećam se situacije iz moje mladosti, kada se za nekoliko hiljada pisaca, slikara i muzičara „brinulo“ višestruko više onih koji behu zaposleni po raznoraznim institucijama kulture i lagodno živeli provodeći vreme u raspravama o stanju u umetnosti i kulturi.

umetnost je, kao i filozofija, uvek bila privilegija duhovne aristokratije.

Našem dobu je svojstveno da se vreme ubrzava i sažima i sve ga je manje; ranije generacije imale su više vremena. U isto vreme, količina informacija se enormnom brzinom umnožava, a sve manje smisla nosi u sebi, što dovodi do toga da se stvari ne „osmišljavaju“, odnosno ne razumeju po onom što one zapravo jesu. Ljudi „nemaju vremena“ da se ma na čemu duže zadrže: oni lete s informacije na informaciju, nesposobni da se zaustave, nesposobni da vreme, ma koliko kratko, posvete čitanju makar nekoliko stranica; sve se svodi na čitanja rezimea tekstova koje potom malo ko pročita, a romane ljudi su uveliko prestali da čitaju, posebno one obimne, bez obzira što su ti romani veliki i epohalni<sup>38</sup>, i sasvim je razumljivo da autori i onih najvećih, najslavnijih romana postepeno padaju u zaborav. Tekstovnu kulturu zamenila je audio-vizuelna. Jedinica informacije nije više ni tekst, ni knjiga, ni neko smisaono jedinstvo, već sam *tok* informacija. Nijedna misao se ne može više domisliti do kraja, ona se drobi, kida, jer ljudi više nemaju vremena da zastanu i prekinu reku informacija u koju su potopljeni.

Opšta posledica je da mišljenje u digitalnoj epohi karakteriše deficit pažnje i potpuna zavisnost od iscepkih, kratkih informacija, međusobno nepovezanih što može voditi rastrojstvu svesti u istoj meri kao i njeno potpuno odsustvo nakon što se čovek na njih privikao i postao zavisnik od sredstava komunikacija i njihovog sadržaja.

\*\*

---

<sup>38</sup> Psiholozi su utvrdili da ako dete od prve do treće godine vreme provodi pred televizorom, sa sedam godina ne može se ni na šta skoncentrisati više od 3-5 minuta.

Do promene u smeru ka onom što imamo danas, došlo je tokom prošlog veka, kada se, posebno u muzičkoj umetnosti, pojavio poseban sloj posrednika između muzičara i slušalaca muzike formirajući monopolističku muzičku industriju.<sup>39</sup>

Desilo se da su muzičari dobili veliki auditorijum, veliku popularnost, ali, u prvom planu više nije bila njihova umetnost, već finansijska dobit korporacija, i sav profit stvaran na delima umetnika prelivao se posrednicima. Umetnici, u ovom slučaju muzičari, ostali su kratkih rukava. Želeli su slavu, dobili su slavu, ali njihovu slavu naplatili su njihovi menadžeri i impresarii.<sup>40</sup>

Kada je reč o drugim umetnostima, situacija je u isto vreme tek relativno drugačija. To je posve normalno. Sve vrste umetnosti ne razvijaju se jednako i paralelno. Avangardna muzika i slikarstvo nastaju u prvim decenijama XX stoljeća, avangardno pozorište, tek sredinom veka. Uvek prednjači i dominira jedna od umetnosti, nikad se ne razvijaju sve jednako i u isto vreme.

Finansijski krah koji su na svojoj koži osetili muzičari, znatno kasnije iskusili su slikari i vajari; mnogi od njih (kod

---

<sup>39</sup> Reč je o nekoliko globalnih korporacija koje su uspele da steknu monopol nad proizvođačima muzike, njihovim delima i njihovom distribucijom. Pre svega, to su Sony i MCA (Japan), Warner (SAD), Polygram (Holandija), BMG (Nemačka), Thorn-EMI (Velika Britanija). Korporacije su se posebno zaštitele od svakog rizika (prenoseći sav rizik na muzičare), enorno se bogativši zahvaljujući monopolu na prodaju u prvo vreme gramofonskih ploča a potom kompakt-diskova, dok autori imali su, zahvaljujući pogubno po njih lošim ugovorima, u svemu tome nezнатну zaradu, da bi krajem veka njihov bunt opravdano počeo da narasta i biva sve masovniji. Autori su počeli da se bune protiv diskografskih kuća i njihove politike, a ove su vršile još veću presiju nanjih usled navodno sve raširenije piraterije s pojавom interneta i tako ih okrećući protiv publike.

<sup>40</sup> U suštini, ti savremeni „slavni“ pop muzičari i ne bi trebalo da se bune (kad za 55 000 preslušavanja neke njihove pesme dobiju 3\$): pa, oni su stvarali za umetnost, a ne za novac, zar ne?

nas) ne mogu se setiti kada su poslednji put prodali neko svoje delo. Krug njihove publike je krajnje neznatan (kao i mojih čitalaca koji su odavno otputovali u daleke krajeve). Ne govorim o vajarima koji rade biste za nadgrobne spomenike, ali i to više nije u modi, jer sve biste bivaju pokradene zbog materijala koji je na ceni (i tako završavaju na otpadima sekundarnih sirovina).

Sad, razume se, treba imati u vidu i činjenicu da je posedovanje dela nekog slikara ili grafičara bitno različito od posedovanja muzičkog snimka nekog muzičara, budući da se tiraži muzičkih albuma broje u stotinama hiljada primeraka.

Osnovno pitanje, koje ovde izbija u prvi plan, ostaje i dalje: šta je umetnost danas, šta je umetničko delo? I, konačno: može li se uopšte govoriti o tome da danas uopšte više nastaju dela koja mogu pretendovati na status *umetničkog*?

Svi teoretičari vole da govore o tome kako je smisao života umetnika u stvaranju umetničkog dela. U kojoj meri je umetnik u mogućnosti da to i dalje čini danas u ovim uslovima koje mu nameće savremeno digitalizovano društvo s atomizovanim interesima – ostaje otvoreno pitanje.

Videli smo da su vremena pokrovitelja prošla, da više nema onih koji bi bili spremni da novac koji poseduju ulože u rad nekog stvaraoca. Ne zato što sumnjaju da neće dobili adekvatno, dobro delo, već stoga što ne vide smisao takvom svom ulaganju. Ne vidi se više razlog razmeni novca i takvog rada. Vreme umetnosti je u tom smislu nepovratno prošlo. Umetnost, kao što sam u više navrata rekao, nije tema dana.

Ako se i nađe neko ko bi se odlučio da podrži nekog umetnika, više je no jasno da je vođen vanumetničkim

namerama: on je ili njegov drug iz mладости, ili prijatelj njegovih prijatelja. Najčešće u osnovi svake podrške, koju neki nazivaju sponzorstvom, jeste sažaljenje.

Nema objektivnih, racionalnih razloga da bilo ko nekog umetnika podržava. Altruizam je prosvjetiteljska bajka dolutala do nas iz XVIII stoleća i na nju se nagazi u veoma retkim slučajevima, u slučaju ako se neko s mnogo suvišnog novca (mada, novca nikad nije dosta) hoće pohvaliti kako se razume u umetnost, a i to zarad svog afirmisanja i u toj njemu usputnoj oblasti.

Ako stvari tako stoje, oni koji još uvek nastoje da se bave umetnošću treba da imaju u vidu reči Hemingveja koji jednom reče: da bi neko uspeo kao umetnik mora biti dobrog zdravlja i materijalno obezbeđen (prepostavlja se da ima obrazovanje i dar). On ne sme zavisiti od publike, slušalaca, gledalaca.

Danas je umetnicima održavanje njihove nezavisnosti sve teže; sve je neizvesnija i nezavisnost umetnosti: kako vreme prolazi, ona je sve sirovija i sve diletantskija; izaziva sve manje pažnje pa neke umetničke pojave iščezavaju još u času njihovog pojavljivanja.

Savremena umetnost je stoga sve više poznata varijacija poznatog, sve više se kreće unutar stare umetnosti opsednuta mitom o tome kako postoji stalni proces obnavljanja umetnosti, čime se isključuje mogućnost njenog kraja, mada, s druge strane, neprestano se ističe kako je sve ono najveće u umetnosti u njenoj prošlosti.

Sve to najbolje se ogleda u bezperspektivnosti elektronske umetnosti koja je, s jedne strane, izraz neukusa, a s druge, neskrivene grafomanije. Bezizlaznost te vrste

muzike uslovjavaju autori njenih programa u kojima tzv. muzičari ostaju zarobljeni i ograničeni propisanim algoritmima čiji su tvorci programeri kojima umetnost nije osnovno opredelenje.

Umetničko delo jeste komunikacija, ali, komunikacija krajnje nezavisnih subjekata, koji se međusobno ne poznaju, a imaju u većini slučajeva različito iskustvo i različite interese. Umetnici stvaraju za publiku koja im je nepoznata, ali prateći svoju intuiciju i svoj ukus (koji često može biti daleko od onog koji odlikuje njihove slušaoce ili gledaoce).

Svi danas žive u neizvesnosti i narastajućoj nesigurnosti. Doskora dominirajuća masovna kultura, koju je odlikovala opštost pogleda na stvari, počinje da se raspada i nazire se suprotan proces: sve je intenzivnija demasovizacija kulture. Ne postoji više masa kao celina, već konglomerat manjih grupa okupljenih oko svojih specijalnih, posebnih interesa.

Prolazi vreme bestselera, vreme kad je publika u svojim zahtevima bila jedinstvena i jedinstvenost ukusa i pogleda nalazila i kod stvaralaca; prolazi vreme velikih tiraža. Publika se raspada usled razvoja digitalne tehnologije i sve ubrzanije specijalizacije interesa.

To mnoštvo različitih društvenih grupa samu umetnost vidi na krajnje različite načine, pošto se tu javlja zapravo niz paralelnih kultura, pa u tako nastaloj situaciji ni umetnost ne može biti više jedna, jer se razbijanjem razbijene publike na male, uže specijalizovane interesne grupe, i sama raspada.

Tako dobijamo mnoštvo smerova u umetnosti kao pokušaj da se odgovori na nova pitanja i nove interese publike. Umetnost koju ja vidim kao elitnu i visoku, sada se

obraća samo jednom uskom krugu, kao što je to i ranije činila, ali bez ambicije za dominacijom, već s jedinom namerom da preživi u nadi da će očuvati biti umetnosti koju vidi kao svoj najviši cilj.

U tome se može nazreti jedan pozitivan momenat: visoka umetnost je u prilici da se oslobodi privremenog pritiska koji je trpela i da publiku s drugim, specifično njenim, interesima prepusti njoj samoj bez namere da se o māčemu spori.

Gledano u celini, kako vreme prolazi, interes za umetnost opada jer se javljaju druge potrebe što ih nudi digitalna kultura; prave, istinske publike koja razume umetnost sve je manje, i to je za umetnost veoma bitno, jer je u tom slučaju umetnik u mogućnosti da može podizati nivo svog izražavanja u onoj meri u kojoj je saborstvnik manje te nema potrebe da, kao u doba omasovljenja kulture, koketuјe sa „širokim narodnim masama“.

Umetnik je oslobođen toga da istrajava njegovim razumevanjem s publikom i ugađanjem njenim mogućnostima razumevanja, pada u populizam, da dozvoljava publici (koja mu nije, i nikad neće biti nizašta zahvalna) da manipuliše njegovim emocijama i da ga raznim, prikrivenim načinima ucenuje, uslovljava i ograničava.

Cena slobode koju su dobili umetnici izborivši nezavisnost od prinude za ispunjavanjem bilo kakvih tuđih naloga ili želja je velika. Umetnost stoga može biti umetnost samo kao apsolutno nezavisna, a umetnici ako hoće biti umetnici, ne mogu se povoditi za tuđim intencijama. Moraju u svojoj nezavisnosti stvarati ono što vide kao najviši interes nezavisnosti i slobode.

## b. Delo i njegova reprodukcija

U više navrata istaknuto je da opšta dostupnost umetničkim delima biva omogućena tek nakon što su ona izgubila svoj ritualni karakter, svoju autohtonost i svoju prvobitnu auru koju im je obezbeđivala dotadašnja tradicija, čije vreme beše jedinstveno i neponovljivo. Zato će se heteroontološki karakter umetničkog dela uskoro pojaviti kao nerazrešiv paradoks u razumevanje prirode umetničkih dela.

U isto vreme, sve veća dostupnost umetničkih dela širokoj publici (kao posledica njihove sve ubrzanije i sve veće tehničke reprodukcije), izmenila je i sam dotad uvrežen odnos spram umetničkih dela, na šta je već tridesetih godina prošlog stoleća u svom eseju *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* ukazao nemački filozof Valter Benjamin.

On izvanredno zapaža kako je po sredi zapravo jedan dugo pripreman proces koji je započeo prvo u likovnim umetnostima (grafici) s pojavom drvoreza, potom bakroreza i gravira da bi se tehnika reprodukcije našla na novom stupnju s pojavom litografije i svoj potpuno novi stupanj dosegla s otkrićem fotografije<sup>41</sup>. Na taj način, tehnička reprodukcija umetničkog dela vodi tome da ono postaje masovno, te dolazi do „likvidacije vrednosti tradicije u kulturnom nasleđu“<sup>42</sup>.

Sama umetnost se izmenila, posebno u času kad se u umetnost počeo ubrajati i film brišući svojim postojanjem razliku između originala i kopije. Ako je doskora original, imao posebnu vrednost, a kopije uvek manju, što je obično zavisilo od njihovog broja i tome posebno su doprineli grafičari razvijajući svoja pravila klasifikovanja grafičkih dela

---

<sup>41</sup> Benjamin, V.: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, str. 116.

<sup>42</sup> Benjamin, *op. cit.*, 119.

(razlikujući original, probne otiske, autorske otiske, preostale otiske, fotografije otisaka...), kad je reč o filmu tu smo se našli u situaciji da se u mnoštvu bioskopskih dvorana u isto vreme prikazuju originali/kopije. To jeste problem, ali samo u slučaju kad se hoće razumeti priroda dela na njegovom ontološkom planu.

Uz sve što je snašlo tradicionalnu umetnost, a ima se pre svega njen socijalni aspekt, ne sme se gubiti iz vida i njeno „poseljačenje“ (mislim pre svega na snižavanje svih kriterijuma) od trenutka kad široke mase počinju da u njoj učestvuju.<sup>43</sup>

Vredno je Benjaminovo ukazivanje na zapažanje francuskog pisca i pesnika G. Duhamela (1884-1966) koji film naziva „dokolicom za podjarmljene, zabavom za neobrazovane, jadnim radom satrte kreature, koje more brige..., prizorom koji ne zahteva nikakvu koncentraciju, ne prepostavlja nikakvu sposobnost za razmišljanje..., ne pali u srcu nikakvu svetlost i ne budi nikakvu drugu nadu sem one smešne da se jednog dana može postati zvezda u Los Andelesu“.<sup>44</sup>

U međuvremenu, ništa se nije izmenilo, samo se stanje stvari pogoršalo. Svi koji gledaju, misle i da vide, svi koji čuju, smatraju da imaju i sluh. Nastupilo je vreme kad su svi poverovali kako mogu biti umetnici (neki su svojevremeno u pijanom zanosu nedotupavno lupetali o tome kako će poeziju svi pisati), mada je malo ko obraćao pažnju na to da sama

---

<sup>43</sup> Valter Benjamin u svojoj upravo pomenutoj studiji, pisanoj pre više decenija, kao najviši primer desakralizacije umetnosti vidi film (jer u njegovo vreme nema još televizije i rialiti-programa, a posebno ne interneta sa svojim posebnim zakonima i borbama oko kopirajta i prava na besplatni pristup muzičkim delima).

<sup>44</sup> Benjamin, *op. cit.*, str. 145.

želja nije dovoljna za to da neko bude i dobar pisac ili slikar, kao što želja nije dovoljna da neko bude hirurg ili oftalmolog; plodove tada posejanjih iluzija ubiramo danas.

Današnja umetnost nije ona o kojoj nam govori njena istorija i koja dospeva do nas kao deo tradicije; ako to ne shvatimo ostajemo s njom u nesporazumu. Pojam je ostao, sadržaj je posve drugi. Ne znam po koji put već ponavljam, a čini mi se da nikad to nije dovoljno jasno: *ono što većina danas naziva umetnošću, jednostavno nije umetnost. To što nam neki pokazuju kao umetnička dela, jesu dela, ali ne i umetnička dela.*

Zadržao se stari pojam i primenjen je za nešto novo što njim se ne može pokriti a što samo nema nikakvog imena. Nešto neimenljivo, danas pod nazivom umetnosti počinje da zbunjuje i falsifikovanjem nastoji da pridobije one koji još nisu dovoljno postiđeni podmuklim strategijama koje se protiv njih primenjuju.

Ne mogu pri svem tom ne reći da i danas umetnost ima u sebi nečeg zavodljivog, te joj se teško može odoleti čak i kad se javi u krajnje surogatnim formama.

Možda je to, na kraju krajeva, i stoga što su na nju ljudi navikli, ali i zato što se teško privikavaju da u novom vremenu treba da žive bez umetnosti. Verovatno se u tome i krije deo razloga što još uvek postoji spremnost da se aktivnosti koje kritičari navode kao stvaranje, mnogi spremno i prihvataju, jer to im daje nadu da umetnosti ipak ima. A stvaranje je nešto posve drugo.

### c. Delo i praznina

Pitanje percepcije dela otvara još jedno pitanje koje ne može biti zaobiđeno. Reč je odsnosu dela i njegovog neposrednog oničkog konteksta. Ovde imam u vidu odnos muzičkog dela i tištine i odnos likovnog dela i praznine u kojoj se nalazi.

Tamo gde nema mogućnosti da se čuje tiština, ne može se čuti ni muzika, a i ono što se čuje, ne može se čuti na pravi način. Sposobnost postojanja u tištini je posebna sposobnost, odlika danas sve manjeg broja ljudi, koji nisu potopljeni u muzički fon što ga stvara okolina, ili muzički uređaji bez kojih neki već ne mogu da žive, pa uz muziku gluvare po ceo dan i potom spavaju uz nju (mada psihofiziolozi govore da se mozak bez tištine, uz ma kako tihu muziku, u snu ne može potpuno odmoriti).

Moći biti u tištini je posebna sposobnost i posebna privilegija; da to nije jednostavno, kazuje i činjenica da su čak i u ranijim epohama molitva ili meditacija (kakvu su upražnjavalii isihasti) bili način bekstva od tištine.

Tiština je isto što i praznina. Ona je način „manifestovanja“ ne-bića. Nju treba iskusiti, izdržati i onda iz nje ući u svet zvukova, u svet muzike, jer i ona, samo je odraz večne muzike kosmosa koja bi trebalo da nam potvrdi kako na kosmičkom planu tiština ne postoji i da prava tiština kože biti samo sa one strane sveta.

Kao smrtna bića koja ne mogu čuti muziku sfera, mi živimo u našoj tištini iz koje bežimo na različite načine. Stvarajući ambientalnu muziku ekscentrični francuski muzičar i pijanist Erik Sati (1866-1925), koji sebe nije nazivao kompozitorom, već fonometrografom, upravo je to i

hteo: da pomogne ljudima u njihovom begu od tišine; njegovi sledbenici, poput Darijusa Mijoja (1892-1974) uspeli su daleko više u tome, i sad, ne možete se naći u nekom većem trgovinskom centru, a da niste preplavljeni muzikom<sup>45</sup>; ta vrsta muzike sačekaće vas u nekom liftu hotela, restoranu, na železničkoj stanici ili aerodromu... Muzika za opuštanje, meditaciju, rekreativne vežbe – sve to je muzika koju ne možete ponoviti i nije tome namenjena.

Tišina je tako postala ne samo teorijski, već i praktični problem. Prevedena u likovne umetnosti, ona je praznina – beskrajni prostor u kojem se može obresti skulptura, ako se vajar odvaži da je sa punom svešću o ništa tu postavi, ili, kad je o slikarstvu reč, ona je prazno platno bez granica, jedini egzistentni svet pre no što slikar nanese na njega prvu boju, ako se na tako nešto usudi.

## *2. Nemoć umetnosti pred novim izazovima nauke*

Za razliku od umetnosti, neke oblasti kulture i duha ostale su zaštićene pred agresijom neukosti i neznanja. Nauke koje su poreklo imale u filozofskoj refleksiji, pre svega, reč je o fundamentalnim disciplinama koje su nastavile da počivaju na visokom nivou uopštavanja, a to su, pre svih, matematika i fizika, uspešno i dalje brane svoju teorijsku autonomiju prepostavljajući kao nešto obavezno nivo obrazovanosti i visoka tehnička znanja a što sve ne dozvoljava šarlatanstvo i improvizaciju.

U takvoj situaciji suočavamo se s činjenicom da je ljudski život kratak, kao što je kratka i sama istorija kulture

---

<sup>45</sup> Istina, dešava da u nekim marketima muzika bude preglasna i time nagoni potrošače da se manje zadržavaju i manje kupuju, umesto da ih nagoni na kupovinu delujući na podsvest, ali to je posledica neznanja i nestručnosti organizatora prodaje.

koja nam dolazi iz prošlosti i čini nam bitno i jedino istinsko nasleđe. Sve češće se uviđalo kako je mnogo zvanih, no malo odabranih. Vreme je prolazilo, a umetnika je bilo sve manje i manje. U prazan prostor počele su da se naseljavaju sumnjive neznalice i vešti manipulatori. Umetnost je postala vlasništvo prodavaca magle.

Malo ko je i danas spreman da prizna kako nam je na raspolaganju relativno kratko vreme: živimo na sceni koja jeste svet, ali tu smo kako bi stvari videli i potom otud otišli. Svet kao takav nije nešto što je stvoreno za nas; on jeste sam po sebi i u sebi zatvoren prostor kojim ne vladaju vreme i nagomilane energije u njemu .

Sve je zamrlo već na samom početku, čim su se ljudi osili i poverovali kako neodgovorno mogu sve. Malo ko shvata da svet je početak pre samog početka, kraj pre samog kraja, prostor u kom smo se slučajno zatekli berući samo na trenutak plodove svoga, često datog nam nejasno odakle, nezasluženog vremena.

Živimo između znanja i naučavanja, između podučavanja i vaspitavanja, između sagledanja suština i stavljanja njihove osnove u zgrade, između naših izgubljenih želja i strahova da sve što vidimo može se preobratiti iz svog neutralnog lika u zjapeći užas uperen protiv nas i naše krhke egzistencije.

Živimo prožeti nevericom, u senci egzistencijalnih izazova i iščekivanja onog što je po nas kao jedinke na prvi pogled najgore, a zapravo, kao smrtnicima svojom dalekožnošću jedino istinski spasonosno.

Smatram da pobornici nove nauke uprkos sve većem raskoraku koji njihove teorije sveta udaljuje od realnosti, i sve

teže razumljivim modelima koje oni koriste u svojim hipotetičkim tumačenjima, nastojeći da budu što jednoznačniji, nedvosmisleniji i jasniji, u velikoj meri uspevaju da otvore neke nove puteve mišljenju temelja na kojima počiva ova, zasad jedino nam poznata struktura kosmosa (ako se tu o strukturi u njenom izvornom značenju, kad je dinamičko stanje sveta determinirajuće, uopšte može govoriti).

Ovde nije reč o nauci u njenom tradicionalnom smislu, niti o rešenjima koja nam donosi tradicija, a na koja ćemo se morati osloniti ako ostajemo pri onom što vidimo kao racionalno i logički jednoznačno, što čvrsto počiva na matematičkim izvodima.

Reč je o *novoj* nauci (ukoliko ona uopšte još uvek jeste nauka, mada sve više svesna svoje novine), o istraživa-njima daleko više misaonim i daleko manje eksperimentalnim, reč je o izgrađivanju novih sve smelijih hipoteza, često sve protivrečnijih zdravom razumu i našem ograni-čenom neposrednom iskustvu, jednom rečju, radi se o nečem gde više ništa nije nedvosmisleno jasno ni rešivo na jednoznačan način, gde višesmislena i više moguća rešenja otvaraju prostore kojima u prvom redu vlada intuicija, a daleko manje logika funkcionisanja dosad poznatih stvari, kao i sve ono što je racionalno, ali racionalno na jedan ne više tradicionalan način.

Obreli smo se u situaciji da se još jedva usuđujemo da govorimo o novom viđenju nečeg što je po opštem nekom uverenju odavno znano i u isti mah beskrajno tajnovito i nepoznato, a sa znatnom dozom strepnje, kakva se javlja pred

svakim vrsnim pesnikom koji treba da kroči na livadu kojom je pre njega Homer prošao.

Umetnost postoji pre svake nauke. Mi se trudimo da to razumemo, ali ne uspevamo da do kraja domislimo i sve što bi iz toga moglo da sledi; postoji nešto neizvesno, maglom odenuto, daleko od realnosti, a u nestvarnost zadenuto, pre samog mišljenja, na tlu neposredne percepcije i prvih doživljaja za što nije u početku bilo ni reči, a ljudi su to prihvatali kao nešto što nedvosmisleno jeste i što je u prvo vreme naše prošlosti ugrađivano u tkanje maglovitog nam duhovnog bića kojim smo i danas određeni, a van čijih okvira ne možemo iskoračiti.

Sve ono prvo što bejaše za budućnost sačuvano, beše selektivno probzano u borbi za neposredni opstanak. Čovek je nastao kroz prilagođavanje spoljašnjem svetu; njegov spoznajni aparat posledica je susreta sa istim tim svetom; život je, kako je to uočio Konrad Lorenc, saznajni proces i njegov nastanak označava nastanak strukture sposobne da primi i čuva informaciju koju zahvata iz svetske energije, a što će kasnije Vernadski i de Šarden označiti kao noosferu.

Dobijanje, stvaranje i čuvanje informacije<sup>46</sup> – to je zapravo odlučujući skok u čovekovoj evoluciji i zato je duhovni život jedan novi vid života koji karakterišu urođeni kognitivni mehanizmi; reč je o strukturama mišljenja koje određuju logiku mišljenja jer je struktura logičkog mišljenja postojala pre sintaksičkog jezika, buduće da je sama struktura prilagođenost u gotovom obliku (Konrad Lorenc).

Sve ono manje važno za opstanak nestajalo je iz vidnog i mentalnog polja prvih ljudi, i kao nešto za neposredni život

---

<sup>46</sup> Ovde se reč informacija koristi u jednom drugačijem, njenom izvornom smislu.

nekorisno potisnuto na periferiju svesti, prevedeno u nesvesno koje se počinjalo formirati tek pod okriljem straha i neizvesne sudbine.

Ono što danas vidimo kao umetnost, a što to u početku nije bilo, nastajalo je u odnosu čoveka sa svetom kakav je bio dostupan njegovim čulima, u susretu sa nečim što je od samog početka tvorilo njegovo neizvesno i u isto vreme tajnovito okruženje; odatle beše dug put do naučne egzaktnosti kakva će postati mera neke daleke budućnosti, do onog što jeste danas, a nije takvo kakvim bi se moglo neposredno videti da jeste, te se može dosegnuti naknadno izgrađenom aparaturom koju strogo uslovjava moć apstrakcije.

Istina, mi danas o tome govorimo s nekom opuštenošću, sa uverenošću da smo na putu istine i onih uvida koji omogućuju da sagledamo više od onog što nam može dati svakodnevље dostupno u svojoj neposrednosti.

Ako je i tako, mi smo još uvek u dubokoj zabludi. Poučeni smo, da kad je reč o stvari filozofije, sve nimalo nije kao što nam u prvi mah izgleda; često nije ni takvo kakvим su nas učili naši prethodnici. To što jeste, bitno je drugačije od onog što *jeste*, od onog iz čega ono po meri sebe neprestano navire.

*Izvor i uvir* dva su različita mesta na kružnom putu sa kojeg na sve strane vode zavodljive himerične stranpu-tice. Što više je mogućih puteva, sve više je mogućih načina da se raskriju ili zakriju nesporazumi što ih nameće vreme koje na svoj način jeste pre vremena sveta.

Odomaćilo se shvatanje, a s vremenom postalo neko opšte mesto, da se današnja umetnost određuje kao segment moderne kulture. Ja odista ne znam zašto je to tako, a

najmanje mi je jasno šta je u tome to *moderno* što nam u odnosu na tradiciju donosi tzv. *nova umetnost*.

Još manje mi je jasno šta je to uopšte *umetnost* danas, a ni dokle ćemo govoriti o tom *danas*, kad ćemo već jednom prestati da vidimo sebe u ovom *ovde* i, konačno, pokušati da stvari sagledamo šire, da se u susretu sa onim *prošlim* i tradicijom, koju nam prošlost čuva u svom očvrsлом trezoru vremena (a još uvek živom), osvestimo i probudimo iz ove svoje omadijanosti simuliranim svetovima (koji svojom sposobnošću ponovljivosti ugrožavaju smisao našeg života založenog u neponovljivosti).

Moderna umetnost, o kojoj se danas još uvek ponegde vode zakasneli razgovori, daleko je od toga da nam može dati ključ za razumevanje intencija i namera mišljenja o drugosti koje bi htelo da svet vidi „iznutra“, iz njega samog, bez pretpostavki, ali u isto vreme sa odlučnom spremnošću na sve obavezujuće ishode koji se logički iz problema dela stvari mogu domisliti.

Umetnost se nalazi zagubljena na nekoj neizvesnoj stranputici o kojoj premalo znamo da bismo mogli ustvrditi kao imamo ključ u rukama koji nije čarobni, ali jeste prepun duhovnih iskara verovatnoće. Biti na stranputici sloboda je svekolike prave umetnosti, ali i njena, njoj samoj, skrivena priroda.

Upravo stoga, tumačenja moderne umetnosti koja nam se danas nude, daleko su od onog što bi moglo zadovoljiti našu znatiželju podržanu mišljenjem drugog početka ne samo filozofije nego i umetnosti. Nalazimo se ovde, ali i nigde. Na mestu smo bez mesta. Na nas se sa svih strana vrši neviđen pritisak: traži se da prihvatimo za umetnost ono što nikad

nije bilo umetnost, ali da na osnovu toga potom prihvatimo da je umetnost ono što ona nikad neće biti i da tako prihvatimo nametnutu nam krivicu.

Agresivno podivljali marginalci dočekali su svoj trenutak: umetnost im je samo povod; osnovno je: nekaž-njeno ispoljiti svoj bes i paranoju na sve oko sebe koji misle drugačije. U tom znaku je sva današnja umetnička kritika, posebno likovna; doduše i slikarstvo je bolesno, ali mu njegovi kritičari ne daju da makar malo se zaleči.

Iako znamo da kad je bolest u pitanju, ozdravljenja nema, i da postoji samo privremeno zalečenje, jer posao lekara je, kako kaže Aristotel na početku *Retorike*, ne da izleći, već da leči, savremena umetnička kritika ne polazi od znanja, što je bilo svojstveno kritičarima još pre nekoliko decenija, već od toga da bude ubedljiva publici kojoj se udvara; kritika je tako, više retorička no kritička, i danas imamo na sceni nove ljude koji hoće da na nov način pišu o novoj umetnosti za neke nove njene gledaoce ili slušaoce.

Namerno ne pominjem čitaoce, jer knjige danas više niko ne čita, budući da je prošlo vreme knjige. Ljudi su sposobni još samo za gledanje, bez da se udubljuju u ono što vide, i slušaju, ali i u tom slučaju, dokuuju samo kratke fragmente, često nesposobni da ih konstituišu u svesti kao složene celine. Poslednji koji su mogli čitati knjige i koji to i danas mogu, jesu oni koji nisu od rođenja imali pred sobom tv-ekrane i trominutne tv-reklame na kojima je formirana percepcija novijih generacija koje više ne znaju da pišu, čitaju i razumeju napisano. Na sreće su debili, ili kako moj prijatelj Blagoje Paroški, profesor istorije, kaže, teletabisi. A on kao tragična ličnost treba da im govori o vremenima Perikla,

Aleksandra, Cezara, o vremenu Dantea, Makijavelija i Kromvela, o Dantonu i Robespjeru. Kako objasniti čutanje Sen-Žista pred pogubljenje, kako objasniti logiku i dijalektiku života i politike onima koji su sposobni samo da tipkaju kretenske, besmislene poruke, a i to ne mogu bez skraćenica i smajlika? Kako objasniti da danas ničeg novog nema ni u politici ni u životu što svoje modele nema u postupcima antičkih i renesansnih mislilaca i umetnika? Sve što živimo danas napisano je kod Tukidida, Apijana i Livija. Naše vreme je dobro, ne neadekvatno za razumevanje onog što nam je neposredno pred očima a što većina nije sposobna da vidi, jer nema ključ za čitanje i viđenje položen u trezorima duhovne kulture Zapada.

\*

Neprestano nam govore o umetnosti kao umetnosti, a u ovo naše, duboko oskudno, vreme, taj govor je daleko od svake ideje umetnosti: jer, osnovni problem koji se tu uvek javlja leži u obzoru pitanja *šta je umetnost, da li ona jeste takvom kakvom nam se pokazuje i u kojoj meri je to pokazi-vanje uslovljeno onima koji su nam se nametnuli kao njeni tumači?*

Stavimo li u zgrade bolesnike koji sebe smatraju likovnim kritičarima a da nisu pročitali nijednu ozbiljnu studiju o umetnosti, već samo eventualno gledali neka umetnička dela (a da ih pritom nisu i *videli*), ili čitali površne prikazi nekih nebitnih događanja, izvršimo li to nužno fenomenološko *epoché*, pred nama još uvek ostaje daleko važniji zadatak koji se tiče same ontološke strane umetničkog dela.

Upravo stoga, danas bi mogla biti krajnje aktuelna parafraza jednog poznatog Lukačevog stava s početka prošlog

veka, a koja bi sad glasila: *umetnost jeste; kako je ona moguća?*<sup>47</sup> Čini se bitnim, možda i spornijim prvi deo ove rečenice: *umetnost jeste*. Sada se sve više, a s punim opravdanjem pitamo: da li umetnost danas uopšte *jeste*, a ako *jeste*, kako uopšte *jeste* da bi mogla biti moguća? Na pitanje se, kad je njegova teorijska strana u pitanju, da odgovoriti, ali odgovor nije i ono što nas može u ovom slučaju zadovoljiti.

Ne mogu reći da je na Lukačevu pitanje bilo malo odgovora u poslednjih stotinak godina, posebno u vreme, kad je umetnička praksa počela zapadati u sve dublju krizu, kad je počela narastati svest o tome da svako stvaranje nije u isto vreme i umetničko stvaranje, pa su se počela umnožavati dela s pretenzijom na to da budu umetnička čak i u slučajevima kad tako nešto već po definiciji nije bilo moguće.

Činjenica je da su svi ti pozitivni odgovori definitivno smorili i u znatnoj meri imali za posledicu da izgubimo osnovnu nit vodilju koja je još uvek mogla ukazati na put u središte pitanja o biti umetnosti. Za razliku od Tezeja koji je doneo spas Atinjanima a pritom zadobio i Arijadnu, mi ostajemo prepušteni sebi, u pustoši, praznih ruku, i bez lepe Minosove kćeri koja je u presudnom času osetila ljubav što se dala poravnati sa smisлом najvišeg opstanka.

Danas se umetnošću proglašava sve ono što ranije generacije nikad nisu videle kao izraz umetničkog stvaranja, kao proizvod prakse znalaca prirode stvari, i koji su s pravom pretendovali na to da se ravnaju s onima koji su mišljenjem

---

<sup>47</sup>Parafraziram poznati početak *Hajdelberške estetike* Đerđa Lukača. On zapravo kaže: *Umetnička dela postoje - kako su ona moguća?* u knjizi: Đerđ Lukač: *Hajdelberška estetika I*, NIP Mladost, Beograd 1977, str. 3.

prodirali u bit prirode samoga sveta; današnja „umetnost“ sve je ono što nije moglo biti umetnost u bitnom značenju te reći ni u jednoj od velikih epoha umetnosti. Zato, današnja „umetnost“ – nije umetnost.

Neko će reći: dobro, to što mi danas činimo jeste umetnost za nas, mi je za takvu proglašavamo, i, ako ona nije u saglasju s onim što joj je prethodilo, ona je saglasna sa nama, sa našim vremenom i na taj način ona je sa-vremena.

To nije ni u kom slučaju nešto što bi nas moglo makar malo zadovoljiti i što bismo mogli bezpogovorno prihvati; tu se kriju dva problema koje odmah treba istaknuti i jasno razdvojiti: po ko zna koji već put neophodno je definisati šta je to *savremeno* i zašto se sve to dešava upravo *danas*.

Savremenost kao takva sama po sebi i nije ništa posebno čime bi se odlikovala i izdvojila kao *sa-vremenost*. Savremenost podrazumeva da se bude u koraku sa vremenom, da se bude danas, sada i ovde na način kako to u najvišem stepenu odgovara trenutku u kojem se ona manifestuje. A što se tiče onog *danas*, to je već daleko teže odrediti ukazivanjem na ono što neposredno jeste.

*Umetnost danas* - to je fraza koja ne govori i ne znači ništa. Vremensko određenje umetnosti nije i znak njenog kvalitativnog određenja, i to što ona nastaje baš danas, ništa ne govori o njenoj sa-vremenosti, već samo o sa-vremenosti koja svojom prirodom može pripadati dalekoj prošlosti. Upravo zato u naše vreme ima toliko slikara ali i umetnika svih vrsta, koji jesu sa-vremeni vremenu našem, a pripadaju davno prošlim i dovršenim epohama, ili ponajčešće nigde, jer su u umetnosti ništa.

Pokazuje se da je *današnjica* kao operativno svojstvo upravo pomenutog *sada* još uvek nedokučiv problem mišljenja kad se hoće misliti iznutra, iz nje same, a van konteksta njoj svojstvenih intencionalnih akata. Svi nastoje da na krajnje spekulativan način zahvate nove probleme nauke oprobanim sredstvima filozofije (ne znajući ni svu problematičnu, iako krajnje utemeljujuću problematiku ove poslednje), još manje znajući šta to se misli pod rečju *spekulativno*, te ostaje krajnje nejasno u čemu je tu uopšte problem iskrnsnuo pred mišljenje, zašto ostaje sve nama egzistencijalno bitno nerešivo u prirodnom stavu.

Šta je to što bi bilo od tolikog interesa da treba da bude obespokojavaće u granicama savremene nauke i filozofije za koju bi se očekivalo da se u njoj istina i dalje ogleda još od vremena Dekarta? Nije li možda i danas, istinska umetnost (daleko od očiju javnosti i njenih jevtinih profanizujućih strategija), ostala u senci geometrije i nebeske harmonije, gde traži utočište ne bi li se spasla i sačuvala pred naletima bezdarja što vlada našim vremenom? Kako da se umetnost sačuva i preživi u doba kad su i nauke iz svog temelja ugrožene? Kako da izbegne njihovu sudbinu pošto ima već dovoljno i svojih problema?

### *3. Savremena nauka i njeno određenje*

Da se savremene nauke, uprkos impresivnih rezultata koje postižu još od početka novog doba, nalaze u stalnoj krizi, manje ili više izraženoj, o tome ne treba posebno govoriti; tako nešto istraživati bilo bi vraćanje pitanjima tematizovanim još pre jednog stoljeća, budući da se o krizi nauka sve glasnije počinje govoriti krajem XIX stoljeća. Naučnost nauke je

postala problematična. Došao je u pitanje način na koji je nauka postavila svoje osnovne zadatke, ali, isto tako dovedena je u pitanje i sama metoda koja bi vodima njihovom rešavanju. Po rečima Huserla došlo se u situaciju da se kriza savremenih nauka ogleda u krizi same naučnosti, odnosno, u krizi uloge koja im je bila pripisivana, te je zapravo sama naučnost nauka dovedena u pitanje.

Do toga je došlo ponajpre stoga što se postavilo pitanje značenja samih nauka za ljudski život. Činjenične nauke vodile su, kako Huserl kaže, činjeničnom čoveku. Postavilo se pitanje da li ljudski opstanak ima smisao ako nauke dozvoljavaju da bude istinito samo ono što se objektivno može utvrditi. Na taj način postavilo se pitanje smisla života u svetu čije događanje vodi ili iluzornim zanosima ili gorkim razočaranjima.<sup>48</sup>

Nauke druge polovine XIX stoljeća, nazvane pozitivnim naukama, nesporno su dale velike praktične rezultate u tehničkom smislu i ljudski život učinile podobnijim i podnošljivijim. No, one su istovremeno ograničile ideju nauke svojim ostajanjem na izučavanju makro-sveta ; po rečima Huserla, pozitivistički pojам nauke je, kako on kaže, i pojам ostatka. Napušten je niz pitanja koja su spadala u oblast

---

<sup>48</sup> Husserl, E.: *Kriza evropskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*. Prevod i pogovor Ante Pažanin. Globus, Zagreb 1980, str. 14. Ovde i dalje citiraću upravo ovaj prevod. Mogu citirati i originalno izdanje koje mi se sve vreme nalazi na stolu, no, na ovaj način, želim se odužiti profesoru Pažaninu koji je odista bio veliki posvećenik filozofije i veliki moj prijatelj. Što se tiče knjige koju imam na stolu, uvek se setim mog prvog razgovora s početka osamdesetih godina prošlog veka sa Zagorkom Mičić koja je filozofiju studirala kod Huserla u Frajburgu i družila se s Hajdegerom, Finkom, Landgrebeom i svima iz tog kruga. Rekla mi je: *zname: ovde na mom stolu su samo dve knjige* [njena ogromna biblioteka je propala u zemljotresu u Skoplju 1976, a posedovala je sve što beše iz oblasti fenomenologije do tad objavljeno]: *Kriza evropskih nauka i Sein und Zeit*. Zname, govorila je, *to je toliko veliko i složeno...* Ja sam samo čutao, pamtio... zadržavši u sećanju i ono što nije za objavljinjanje.

metafizike, a među njima „najviša i poslednja pitanja“ (str. 16). Napuštena su sva pitanja koja su se ticala problema uma: napuštena su pitanja o istinitom i pravom vrednovanju, o etičkom delovanju, potom pitanja koja se tiču apsolutnih, nadvremenskih, neuslovljenih ideja i idealja (str. 16). Napuštaju se sva metafizička pitanja, što će reći, sva filozofska pitanja koja nadmašuju svet shvaćen kao univerzum činjenica. Pozitivizam, kaže Huserl, obezglavljuje filozofiju.

Ako se ima u vidu da je od ovih reči do danas prošlo nešto manje od stopeća, postavlja se pitanje da li se išta promenilo? Ne, stvari su se samo pogoršale<sup>49</sup>. Sve vreme raste jaz između metafizike kao univerzalne filozofije i novih nauka u kojima se nagomilavaju teorijski a onda i praktični uspesi koji ih potvrđuju. To ima za posledicu da nauke u isto vreme, što može nekom biti paradoksalno, sve više žive na lovorkama samozavaravanja.

Kriza nauka je mnogo dublja no što se to površno prikazuje; ona je danas kao i pre više decenija zapravo kriza ljudstva u celokupnoj smisaonosti njegovog kulturnog života, u njegovoj celokupnoj „egzistenciji“ (str. 19).

Skeptičan odnos spram metafizike koji se javlja danas u sve izoštrenijem obliku, mada se može videti i u prošlim decenijama, jeste posledica gubitka vere u um koji svetu daje

---

<sup>49</sup> Ja sam prestao da idem na filozofske skupove u Srbiji kada je jedan od naših nadobudnih filozofa rekao kako bi ubio svakog ko pomene reč *metafizika*. Tako je pogubno delovanje lažnih beogradskih marksista a zapravo saradnika stranih analitičkih službi i pobornika analitičke filozofije (u njenom primitivnom obliku), stiglo do svoga kraja i dobilo svoj nakazni oblik. To je bio trijumf anti-filozofije u čijem znaku je filozofska misao u Srbiji poslednjih pola veka, a nema naznaka da će se otud iskobeljati. U suštini, to za samu filozofiju i nije bitno. Poznavala je ona i gora vremena.

smisao; reč je o gubitku vere u smisao istorije, u smisao čovečanstva, njegovu slobodu, njegovu sposobnost da svom, i opštelijudskom opstanku pribavi umni smisao (str. 19), a veza uma i onog što jeste zagonetka svih zagonetki.

Rešiti zagonetku sveta, onu zagonetku koja je iskrsla pred Tezejem, podrazumeva prethodno njeno otkrivanje, prepoznavanje, a potom i rešavanje koje onog ko ide putem ka njoj ide putem odluke. Sve suprotno tome, jeste put napuštanja svoje vlastite suštine.

Može li se od svih zahtevati takav odnos prema onom što filozofija vidi kao bitno i odlučujuće? Istinski filozofi, kojih je beskrajno malo (a tako i treba da bude, kako se filozofija ne bi profanizovala i dospela u ruke manipulatorskog i neukog puka), žive za istinu i samo na taj način oni bivaju u svojoj sopstvenoj istini.

Stoga, hteli to ili ne, oni snose i nose odgovornost za istinski opstanak čovečanstva; ovo može zvučati možda patetično, no i isto vreme reč je o svrsi koja se mora ostvariti ako se hoće ostati na putu kojim filozofija vodi onom što je opšte i stvarno.

Ne mogu, a da ovde ne ponovim završne reči iz § 7 Huserlovog *Uvoda* u nedovršen spis *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*. To je mesto koje stalno čitam, sebi i drugima, i ono jeste uvek opomena, sebi i drugima, znak visoke savesti ali i duboke smernosti:

*Pokušavam usmeriti, a ne poučavati, samo pokazati, opisati što vidim. Ne postavljam nikakav drugi zahtev nego da u prvom redu prema sebi samome i primereno tome i pred drugima prema najboljem znanju i savesti*

*smem govoriti samo kao neko ko je sudbinu filozofskog opstanka proživeo u njegovoј punoj ozbiljnosti.*<sup>50</sup>

Živimo li mi danas u tako različitom svetu od onog o kojem govori Huserl, da ga ne možemo više ni razumeti? Ne mislim da je tako. Isti je to svet, no mi smo drugi. Mi sebi dozvoljavamo ono što prethodne generacije filozofa nisu činile. Naše vreme je vreme bez savesti i bez odgovornosti. Ako je novovekovna filozofija počela u znaku ideje racionalnosti, u uverenju da svet mora biti racionalan, a u smislu racionalnosti koji je počivao na matematici<sup>51</sup>, odnosno matematizujućoj prirodi, budući da svet mora biti racionalan, i u kojem bi sve pojedinosti morale biti racionalno determinisane, znamo da takav pogled na stvari nije dugo trajao.

Čovekovo zahvatanje njemu okolnog sveta nije se moglo realizovati bez pobočnih posledica koje su uskoro počele da se šire u suprotnom smeru. Ideja o beskonačnom progresu nakon kratkog vremena morala je biti napuštena kao i sav optimizam koji je ona u sebi sadržala.

Prelaskom sa konačnih zadataka za koje je znala antika, na beskonačne zadatke, tematizovanjem beskonačnosti - počinje novo doba. Za to je zaslужan Galilej, ali možda jednako i kriv za otkrivanje beskonačnih matematičkih horizonata. Neposredna naslednica njegovih novih uvida je savremena fizika, no teško je reći da se i ona po-sebno „proslavila“, naročito u naše vreme, kad se sve češće čuju glasovi o tome kako je veći deo fundamentalnih nauka došao do svoga kraja i

---

<sup>50</sup> Husserl, E.: *Kriza evropskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*. Prevod i pogovor Ante Pažanin. Globus, Zagreb 1980, str. 24-25.

<sup>51</sup> *Op. cit.*, str. 64.

da se mnoge od njih danas pokazuju dovršenim, čineći zatvorenu celinu znanja.

Daleko od svake euforije koja povremeno prati na nova „naučna otkrića“, podsetio bih na jedno mesto iz drugog dela znamenitog Huserlovog predavanja održanog u Beču 1935. godine *Die Philosophie in der Krisis der europäischen Menscheit*<sup>52</sup> gde je on sa velikom moći anticipacije tada rekao:

„Ajnštanjove transformacije tiču se formula u kojima se obrađuje idealizovan i naivno objektivizovan *physis*. Ali, na koji način formule uopšte, kao i matematičko objektivizovanje uopšte, dobijaju smisao na temelju života i čulno opažajnog spoljašnjeg sveta, o tome mi ne doznajemo ništa, te stoga Ajnštajn ne reformiše prostor i vreme u kojima se odvija naš život.“<sup>53</sup>

Ovo je navod kojem će se još vraćati jer ga smatram bitnim iz pozicije sveta života; nauka doznaće mnogo i čini mnogo, ali mi živimo u ovom svetu u koji smo bačeni i iz kojeg, nemajući nikakav izbor, nikud ne možemo. Uprkos tome taj svet možemo ali i moramo misliti, osmišljavati ga za praktični život i u njemu koliko je god to moguće opstati očuvavajući pritom sve nasleđeno a za one što će jednog dana doći za nama.

Kada je reč o sudbini same nauke, situacija u kojoj se ona danas zatekla, dala se poodavno predvideti; jedan od

---

<sup>52</sup> Predavanje je pod navedenim naslovom održano 7. i 10. maja 1935. u Beču, a potom pod naslovom *Die Krisis der europäischen menschentums und die Philosophie* objavljeno u: Husserl, E: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Husserliana Bd. VI, M. Nijhoff, Den Haag 1962, S. 314-348.

<sup>53</sup> *Op.cit.*, S. 343.

razloga leži već u njenom novom, novovekovnom određenju - u njenom primarnom zahtevu za egzaktnošću i proverljivošću. Tako je došlo do toga da se neke od najznačajnijih prirodnih nauka<sup>54</sup> danas nalaze u situaciji da pojedine osnovne stavove na kojima njihove hipoteze počivaju (koji bi se morali proveriti egzaktno), nije moguće proveriti i da se većina radnih hipoteza ne može dokazati, da ne mogu dosegnuti nivo teorema već nastavljaju svoj život kao uslovno moguće hipoteze.

Imamo inflaciju svakovrsnih pretpostavki ali i veliki manjak puteva koji vodi njihovom dokazu. Zašto je to tako?

Živimo u vreme kad nauke nastoje da se što više distanciraju od filozofije, od njenog zahteva da se sve mora i dalje ocenjivati s obzirom na celinu znanja i *telos* ugrađen u strukturu sveta. Smatraljući da se tako oslobođaju od nekog dodatnog balasta i njima neke latentne smetnje, nauke su nastavile da svoje puteve traže u parcijalizaciji polja istraživanja, u sve većoj atomizaciji, a u uverenju da će maksimalno vladati na minimalnom prostoru iz kojeg bi navodno mogle dosegnuti celinu svega što jeste<sup>55</sup>. Da li se tu krije rešenje problema i da li tako nauke čine ispravan izbor u uverenju da sebi biraju najadekvatniji put?

Nisam siguran da se u naše vreme mogu donositi adekvatne, najpravilnije odluke s dalekosežnim i dugo

---

<sup>54</sup> Govoriti o nekim od duhovnih (društvenih) nauka koje navodno istražuju današnje društvo i time padati u prizemnu sociološku ravan, isto nije mnogo obećavajuće, budući da smo već odavno smorenim raznim veberovcima ali i sledbenicima Sorokina koji ovog mislioca još uvek nisu dovoljno izučili. Daleko ćemo se lakše, stoga, razabratiti na polju prirodnih nauka koje je dugo odlikovala nepristrasnost i obećavajuća naučna neutralnost kao izraz njihovog unutrašnjeg kredibiliteta.

<sup>55</sup> Kako su mnogi primetili, specijalizacija podrazumeva da se zna sve više i više o sve manjem i manjem, pa se to svodi na to da se na kraju zna beskrajno mnogo o ništa.

važećim posledicama; ne samo zato što ovo naše vreme i dalje opstaje u znaku relativizma, te da je daleko više turbulentnije no što su bila ona koja su mu prethodila, već prevashodno stoga što je u igri premnogo prividno sličnih, a zapravo raznorodnih elemenata da bi se na osnovu svih njih mogle doneti ispravne i svrsishodne odluke, a to se dešava upravo u doba kad se sve jasnije naziru granice mogućeg saznavanja sveta, a objašnjenje za ono što vidimo i što konstatujemo zapravo ne postoji.

Zatrpani smo mnoštvom bezvrednih, nepotrebnih za život, i razumevanje njegovog smisla, neophodnih informacija; ako je u ranijim epohama postojao makar primitivan mehanizam njihove selekcije, sada, usled njihove „navodne“ jednakovažnosti, sa svih strana, u ime najtrivijalnijih razloga i obmanljivih motiva, otimaju nam se i poslednji, najmanji delići preostalog slobodnog vremena u kojem bismo mogli da se prepušteni sebi razaberemo s nedaćama koje nas sa svih strana preplavljuju; sve manje smo slobodni u ovom našem totalitarnom sistemu i krajnje je cinična ironija sudbine da ćemo početi „žaliti“ za onim diktatorskim sistemima koji su mu prethodili u prvoj polovini prošlog stoleća.

Internet i sve mreže, namenjene porobljavanju svesti, utkane neraskidivo u njega, postao je efikasno sredstvo porobljavanja prostora duha i nama više nisu potrebni nikakvi neprijatelji – u destrukciji ma kakvog opstanka neke oaze slobode, postasmo sa svom svojom depresivnom apatičnošću dovoljni sami sebi.

U mnoštvu informacija čovek nije više u mogućnosti da se orijentiše; zahvaćen iluzijom o „obaveštenosti“, iluzijom da poznaće svet u kojem živi i da je njegov stvarni saučesnik,

čovek postaje potpuno dezorientisan; spreman je da journe u svakom od smerova koji bi mu se kao prvi ukazao, a njih je sve više i više; današnji čovek živi u nadi da će dospeti do izlaza iz lepljive svetske paučine u koju ga spletoše nove tehnologije.

Izlaza nema. Zidovi su svud oko nas; nema ni prozora na njima, a kamo li vrata. Zatvoreni smo u naše Sistemom redukovane fantazmagorične snove čija je jedina izvesnost u bezizvesnosti i beznađu koje se oseća, svakog jutra nakon izlaska iz košmarnog sna koji nam je uslovio prethodni dan.

S punim pravom moglo bi se konstatovati nešto što u prvi mah može izgledati paradoksalno, nešto sa čim će se malo ljudi složiti: nije nastupila nikakva nova „informaciona era“ projektovana s navodno proklamovanim ciljem da ljude uzdigne na viši nivo svesnih aktivnosti, već, naprotiv, nastupilo je doba planetarnog porobljavanja, potčinjavanja svesti putem univerzalnih, efikasnih načina brisanja starih kulturnih kodova na čije mesto postavljaju se prazne slike informaciono neutralnih modela.

Društvo i priroda kao njegov prvobitni kontekst, izgubili su se na polju temeljnih formi tumačenja sveta života na intersubjektivnom planu. Stavljanjem naglaska na neutralnostima svake vrste (pre svega ideološke), nauke su se svesno odrekle potrage za smisлом života, ali i utemeljenjem sebe u poslednjem smislu, jer sve što smatra se neposrednim pokretačkim motivima proglašava se istog časa za nepotrebni balast kojeg se treba što pre otarasiti žigošući ga kao još jednu od izandalih strategija prošlosti.

Tako nešto nije bilo i krajnje neočekivano, još manje nemoguće i predvideti, budući da je upravo u naše vreme,

usled nemogućnosti apodiktičke proverljivosti niza temeljnih stavova u većini fundamentalnih nauka, sam princip naučnosti bio iscrpljen i došao do svoga „kraja“, pre svega, usled ograničenosti prvobitnih dogmatskih pretpostavki.

Na sadašnjem nivou razvoja nauke i tehnike, sve hipoteze i retke teoreme, usled nedokazivosti i neprimenjivosti, počinju sve više poprimati funkcionalnu formu i nalik su umetničkim delima, te se s njima nalaze u istoj ravni; stoga sam još pre desetak godina i konstatovao da neke od savremenih nauka sve više nalikuju estetičkim teorijama a njihove tvorevine umetničkim delima.<sup>56</sup>

Kao primer, naveo sam tada aktuelnu teoriju superstruna; mnogo šta se tu dâ računati u senci svevladajuće simetrije prihvaćene od svih kao najvišeg principa pred kojim većina matematičari i fizičari i danas stoje kao omadijani; dobro oni raspoznaju i „šarm“ i „eleganciju“, ali, sve do čega dolaze uz pomoć sve svoje moći apstrakcije, ostaje strogo nedokazivo u klasičnom naučnom smislu, iako to samo po sebi nije i protivrečno očekivanjima, već se s velikom moći predskazivosti i saglasja slaže sa od ranije dokazanim drugim teorijama.

Zahtev za neophodnošću dokazivosti postavili su sami naučnici u vreme svog poletnog optimizma; nisu li u međuvremenu svi oni postali žrtve Dekartovih ambicija, deleći s njim i Galilejem uverenje da novovekovna nauka dobija čvršće temelje no ona kakvu su znali i tvorili Aristotel i Ptolomej?

Šta činiti kad se nađemo pred opštom, sveobuhvatnom teorijom prirode koja, ne da nije dokazana eksperimentalno,

---

<sup>56</sup> Uzelac, M.: *Inflaciona estetika*, Studio Veris, Novi Sad 2009.

već se pri sadašnjem stanju nauke i tehnike, a u većini slučajevi ni u budućnosti, neće moći ni dokazati?<sup>57</sup> Ostaje nam kao posredni metodski put pozivanje na eleganciju dokaza, na matematičku lepotu koja se dâ sagledati u hipotezi i na veru<sup>58</sup>.

Čini se sve neophodnijim da se kao bitni problem našeg vremena, iznova, na jedan drugi način, postavi pitanje promišljanja temelja fundamentalnih nauka (pre svega fizike i matematike, posebno nove geometrije), ali u njihovom dubljem, obuhvatnijem smislu, koji bi podrazumevao jedno novo mišljenje *physisa*, jedno novo promišljanje ne samo osnova modernih nauka<sup>59</sup>, nego i (što može u prvi mah delovati paradoksalno) novo čitanje Demokrita (rasterećeno prethodnim apriornim predubedjenjima), oslobođeno samouverenosti i opijenosti rezultatima tek nastajuće kvantne geometrije, i nove matematike što svoj smisao nalazi u teorijama superstruna.

Geometrija u onom obliku u kojem je došla do nas, iscrpla je sebe i čini se neophodnim da bude zamenjena nečim

---

<sup>57</sup> Ko će izgraditi kolajder poput onog u Cernu, veličine sunčevog sistema kako bi mogao eksperimentalno dokazati teoriju superstruna? Drugi razlog zašto je tako nešto nemoguće uraditi, jeste nedostatak energije koja bi bila za takav eksperiment potrebna. Svestan sam toga da će se mnogi koji se bave tom vrstom nauke ovome usprotiviti, ali oni žive od iluzija i njihovom ugroženošću bila bi u prvom redu ugrožena njihova životna egzistencija. Neophodno je graditi novu naučnu religiju i opravdavati je svim sredstvima: <https://www.youtube.com/watch?v=whexNEHgsvM>

<sup>58</sup> Sećam se reči profesorke logike Svetlane Knjazeve, posle dva semestra, a na poslednjem času: *preostaje nam samo da verujemo*.

<sup>59</sup> Ovo ni u kom slučaju ne znači apriorno osporavanje značaja stanja u kojem se nalaze današnje nauke. H.-G. Gadamer s pravom piše da moderne nauke „u potpunosti žive od simboličkog jezika matematike i njegovog formalizma koji omogućuje univerzalnu primenjivost u ovladavanju prirode i ovladavanju njome – a možda i u ovladavanju društвom.“ (Gadamer, H.-G.: *Europa i ekumena* (1993), u knjizi: Gadamer, H.-G.: *Um u doba nauke*. (Izbor tekstova I. Marić), ПЛАТΩ, Beograd 2000, str. 248). Tako je i danas, no u slučaju nauka koje istražuju naš ograničeni makro svet.

moćnijim; tako nešto je neophodno, jer sve drugo u nauci znači njemu smrt. Ali, i sam Šintin Jau (Shing-Tung Yau)<sup>60</sup> jedan od tvoraca pojma *kvantna geometrija*, i jedan od njenih vatrenih zagovornika, u svojoj knjizi *Teorija struna i skrivenе dimenzije vasionе* piše da je za istraživanje vasionе na nivou skrivenih dimenzija ili onog što nam govori još uvek nedokazana teorija struna neophodna nova vrsta geometrije sposobna da funkcioniše kako kad je slučaj s najvećim tako i s najmanjim dimenzijama koje se uopšte mogu zamisliti.

Geometrija te vrste morala bi biti kompatibilna s opštom teorijom relativnosti u velikim razmerama i s kvantnom mehanikom na malim rastojanjima, a da pritom funkcioniše tamo gde se obe te teorije presecaju.

U najvećem stepenu, kaže Jau, kvantna geometrija na postoji. Ona je hipotetična ali i važna, pre nada, no realnost za naziv koji se traži za takvu matematičku teoriju.<sup>61</sup> Neki drugi teoretičari, poput Vafe, u jednom njegovom intervjuu iz 2007, nisu sigurni ni da će se takva disciplina zvati geometrija.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup>

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D1%83\\_%D0%A8%D0%B8%D0%BD%D1%82%D1%83%D0%BD](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D1%83_%D0%A8%D0%B8%D0%BD%D1%82%D1%83%D0%BD)

<sup>61</sup>Yau, Shing-Tung: Shape in Inner Space. String Theory and the Geometry of the Universe's Hidden Dimensions (BasicBooks).

<sup>62</sup>Ne bih da me neko razume pogrešno. Gore pomenutu knjigu Yau-a smatram pristrasnom, jer on navodi samo rezultate nekolicine svojih prijatelja i istomišljenika, post-doktoranata (poput Brajana Grina (Brian Greene)) i nije vidna cela slika današnjih istraživanja u oblasti kosmologije, posebno kad je reč o izučavanju višedimenzionalnih prostora. Ne treba podsećati da je Yau veoma podmuklo pokušao da Grigoriju Perelmanu preotme njegov dokaz Poenckareove teoreme (pripisujući je svojim učenicima), što je dovelo do dugih sporova da bi potom njegovo zalaganje bilo opovrgnuto, no, Perelmanu se s razlogom sve to smučilo već na početku čitave te „istorije“ nakon publikovanja njegovog rada (osporenog i time što je objavljen u internetu a ne u stručnom časopisu, gde bi ga recenzenti unapred već izmrcvarili, a rezultate ukrali ili prosledili nekom svom favoritu) i kao što dolikuje velikom čoveku i velikom Rusu nastavio da ide „за грыбами“ ne primivši ni Fildsovnu medalju, ni

Nauke su konačno progovorile sa najvišeg pijedastala o svetu, potvrđile su se svojom efikasnošću i primenjivošću svojih rezultata počele su da formiraju sliku o sebi kao vrhunskom sredstvu presuđivanja o svim stvarima, i to sa autoritetom koji je, oslanjajući se na izvesnost, stvarao uverenje da se na nauku i njene metodske postupke možemo osloniti u momentima nastupajućih kriza u mišljenju.

Takva situacija nije bila dugog veka. Održivost neprikosnovenosti nauke dovedena je u pitanje. Verujući da razvijaju nauku, naučnici dugo nisu ni shvatili da se sve više gube u dokazivanju hipoteza koje su se brže umnožavale no što su se javljali na njima izgrađeni apodiktički odgovori, pri čemu je svaka od tih novih hipoteza dopuštala više mogućih alternativnih rešenja. U nauke se uselila mogućnost osporavanja neprotivrečnosti koja je za sobom povukla stanje relativnosti a time i nesigurnosti.

Naučnici su se trudili da tome ne pridaju značaj, i to tako što su sve više sužavali polje svojih istraživanja u kojem su nastojali da očuvaju izvesnost i princip neprotivrečnosti koji bi omogućili dalje napredovanje. Ovaj problem se najbolje manifestuje u matematičkim naukama: može se imati mnoštvo dokaza da je neka hipoteza ispravna, a onda,

---

nagradu za rešenje Poenkareove hipoteze za čiju izradu dokaza mu je trebalo sedam godina, a oponentima potom devet, da bi rekli da je u pravu. ([https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0%D0%BD,%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9\\_%D0%A%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0%D0%BD,_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%A%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) ).

Savremenom naukom vlada pristrasnost, pokadkad i podmuklost, jednaka kao i u drugim oblastima poput književnosti ili umetnosti. Videti poučne primere u knjizi Uspenskog: Успенский В.А.: Апология математики, или О математике как части духовной культуры, стр. 75-6 (Glava: 9). <https://www.e-reading.club/book.php?book=139433>

dovoljno je da se pojavi jedan protivrečan slučaj i on tada relativizuje značaj svih ostalih koji behu potvrđni. Da bi hipoteza mogla postati teorema, neophodno je da ona bude dokazana u potpunosti pomoću čiste logike - sve dotle ona ostaje samo hipoteza. S druge strane, u fizici se kao krajnji dokaz prihvata eksperimentalni dokaz. Zato u njoj kao i u drugim prirodnim naukama, za razliku od matematike, istinitost svake tvrdnje biva nakon nekog vremena podvrgнутa reviziji.

Njutnova teorija gravitacije je važila preko dva stoljeća i bila neobično praktična jer je omogućavala da se jednostavno izračuna sila teže koja deluje na bilo koji objekat unutar zadatog sistema; ona je važila sasvim dobro dok se predmeti nisu kretali velikom brzinom i kada sila gravitacije nije bila jako velika.

Usled ograničenja koja su se s njom pojavila, bila je zamenjena novom teorijom (čiji je autor bio Ajnštajn) u kojoj se gravitacija posmatra kao posledica iskrivljavanja prostora-vremena, a ne više kao sila koja deluje između dva objekta.

Tada se shvatilo da je Njutnova teorija bila fragment jedne daleko opštije slike i da funkcioniše u graničnim uslovima kada se objekti kreću polako dok je gravitacija slaba. No, kao što Ajnštajnova opšta teorija relativnosti obuhvata i proširuje Njutnovu teoriju, ni ona, usled njenih ograničenja neće verovatno potrajati ni toliko dugo kao Njutnova i biće zamenjena nekom još opštijom teorijom, možda teorijom kvantne geometrije saglasnoj danas sa sve popularnijom teorijom struna o kojoj poslednji sud još nije donet, budući da je još uvek nedokazana i neproverena.

Izgleda da je takva sudsudbina fizike (koja se u Njutnovovo vreme još uvek nazivala filozofijom); za razliku od nje, matematika na kojoj se zasnivaju sve tri potonje teorije prirode ne podleže reviziji. Poslednjim kriterijumom ostaje matematička neprotivrečnost.

#### *4. Pitanje naučnosti nauke*

U ovom poslednjem slučaju koji smo pomenuli, sve se svodi na računanje i račune koji uveliko imaju estetsku dimenziju pošto se ona u naše vreme rađa iz opijenosti principima simetrije i harmonije (što je u osnovi isto) i veoma malo toga mogu da nam kažu (rekao bih ništa) o svetu u kojem živimo a što već po svojoj prirodi nije izračunljivo.

Postavlja se stoga razložno pitanje: kako sa stanovišta zdravog razuma iz iskustva trodimenzionalnog prostora, kojem se dodaje vreme kao četvrta dimenzija, možemo razumeti novu teoriju o desetodimenzionalnom prostoru-vremenu, kojem se dodaje supergravitacija kao jedanaesta dimenzija a u sklopu velike M-teorije koju je predložio Edvard Witten?

U kojoj meri je naše svakodnevno iskustvo daleko od ishodâ koji slede iz proračuna što ih navodno „omogućuje“ kvantna geometrija koja ni sama nije do kraja još uvek određena jer se i sama nalazi u stadijumu radne hipoteze. Kako iz ovog problemskog lavitinta izaći?

Šta nam sve te navodne hipoteze i teorije, što se iz dana u dan sve više umnožavaju, uopšte znače? Ima li ikakvog smisla oslanjati se na njih ako znamo da u svako-dnevnom životu čiju spoznaju određuju naša čula imamo posve

drugačiju sliku sveta, daleku od svake matematike i njenih proračuna?

Nauke su se rodile na tlu neposrednog iskustva, kao što je to pokazao Edmund Huserl u svom spisu prilogu za *Krizu* a danas svima poznatom pod naslovom *Izvor geometrije*.<sup>63</sup> Činjenica je da i danas nam ostaje do kraja nejasno kako je jedna apstraktna disciplina u jednom, sudeći po posledicama, velikom trenutku ljudske istorije, nastala na tlu praktičnog razmeravanja. Upravo to je tema Huserlovih razmišljanja. Koji to put vodi od neposrednih čulnih datosti do najviših apstrakcija?

No čega „naučnog“ ima u svemu tome? Nauke su morale prevaliti dugi put da bi dosegle određenu „pozitivnost“, absolutnu primenjivost u ovladavanju našim realnim svetom, da bi mogle ispuniti pretpostavke egzaktnosti, da bi im svi iskazi mogli biti proverljivi bivajući zasnovani na jasnosti i razgovetnosti. U novovekovne nauke uselilo se merenje, i po rečima Gadamera, „novovekovna nauka je postala znanje vladanja, kalkulatorno mišljenje (Hajdeger)“. Dogodilo se, nastavlja Gadamer, da nam je ostalo merenje, a da se izgubio smisao za meru i harmoniju.<sup>64</sup>

Možda se u naše vreme savremene nauke (oslobodjene svake utilitarnosti i zahteva za ocenu njihovih rezultata sa stanovišta neposredne primenjivosti), približavaju nekim oblicima koje su imale u doba svog nastajanja? One se (možda) sve ubrzanije vraćaju svom izvoru u *techne*, odakle su

---

<sup>63</sup> Husserl, E.: *Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie, als intentionalhistorisches Problem*, in: Husserl, E: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Husserliana Bd. VI, M. Nijhoff, Den Haag 1962, S. 364-386.

<sup>64</sup> Gadamer, *Op. cit.*, str. 251.

i potekle, a u jednom času se osamostalile u uverenju da će van merila umetnosti i života doći do pravih, istinitih, konačnih uvida.

Svojom bezinteresnošću, uronjene u ono što intuitivno a ne samo racionalno smatraju za nešto što na svaki način i nužno jeste, nove nauke grade slike novih svetova kojima je ovaj naš samo jedna od mogućih alternativa i čija je jedina prednost u tome što funkcioniše, ali i to samo za nas, sa ovim i ovakvim čulima, jer da su nam ona drugačija, mi bi i svet videli drugačije živeći po sasvim drugim logičkim i fizičkim zakonima. U tome je koren i osnovni motiv priča o alternativnim, virtualnim svetovima inspirisanim protokolom *matrix* koji se zasad koristi za trenutnu razmenu informacija.

### *5. Problem ograničenosti percepције*

Ostaje nam jednak nejasna, kako *priroda neposrednog viđenja* (sama percepција stvari i predmeta našeg okolnog sveta), tako i sam *put apstrahovanja*, te i njegov ishod koji ima svoj idejni, nadčulni karakter.

Kada se učinilo da su savladane početne teškoće, da smo prevladali Ptolomejevsku sliku sveta, kakvu nalazimo u prvoj knjizi njegovog *Almagesta*, kad se učinilo da nam je Kepler u delu *Harmonica mundi* dao jedno ispravnije tumačenje teorije što je do njega neprikosnovenno vladala više od hiljadu godina, i kad se stabilizovala Njutnova slika sveta, sve je iznova došlo u pitanje s najnovijim prodorima u oblasti još uvek rađajuće kvantne geometrije i njenim tumačenjem višedimenzionalnog prostora, koja se oslanja na teoriju superstruna, a što prevazilazi granice ne samo naših mogućnosti viđenja, već i poimanja, te nam preostaje samo slikovno mišljenje s

pozivanjem na ne uvek najadekvatnije modele što bi trebalo biti zamena i makar skromna nadoknada za naše deficijentno iskustvo.

Teorija superstruna koja ni na koji način nije dokazana, nastala je kao posledica intelektualne vežbe. Njom se sve može dokazati, ali ne i ona sama. Time ulazi u red estetičkih teorija i njeni modeli (dvodimenzionalni ili trodimenzionalni) više su no uspela kompjuterska likovna dela. Njena veza s naukom i dalje se održava u pokušajima da se izgradi jedinstvena teorija koja bi obuhvatala sve četiri sile poznate u prirodi (gravitacija, elektromagnetna sila, jaka i slaba interakcija).<sup>65</sup>

## *6. Umetnost i neposrednost*

Međutim, postoji tu još jedan momenat koji se ne bi smeо prevideti, a počiva na dugom neposrednom iskustvu - to je umetnost. Ona se sada našla u situaciji da bude u potpunosti distancirana od rezultata s kojima nastupa savremena nauka koja najveći deo vremena i pažnje posvećuje bezmerno malim veličinama očekujući da će u njihovim odnosima naći modele po kojima se ponaša makro-

---

<sup>65</sup>U međuvremenu stidljivo se pomalja teza o petoj sili (protofobna interakcija). Naučnici još nisu uspeli da daju ni jedinstvenu opštu teoriju koja bi obuhvatala osnovne četiri poznate sile, a sad se već nastavlja „igranka“ kojoj se ne vidi kraj dodavanjem (moguće) pete sile, koja je do danas još uvek samo na nivou anomalije (Jonathan L. Feng, Bartosz Fornal, Iftah Galon, Susan Gardner, Jordan Smolinsky, Tim M. P. Tait, and Philip Tanedo.: Protophobic Fifth-Force Interpretation of the Observed Anomaly in  ${}^8\text{Be}$  Nuclear Transitions. Phys. Rev. Lett. 117, 071803 – Published 11 August 2016).

U svakom slučaju, ovde vidim još jedno uporište i opravdan razlog za gradnju *nove univerzalne estetike*. Univerzalne, ne samo stoga što je opšta, već stoga što se spekulativno obraća univerzumu ali s modelima prihvatljivim tradicionalnom viđenju stvari.

svet, a pre svega naći odgovor i na pitanje kako je svet zapravo nastao pre početka inflacije.

Taj novi, nepoznati svet kvantnih veličina izgleda na prvi pogled fantastično, u njemu se sve dâ računati i čini se da je reč o velikom pomaku u tumačenju kosmosa. Možda svet upravo i jeste takav kakvim ga nauka opisuje, no ni u kom slučaju nije to i naš svet, premda je opisan pojmovima i modelima našeg sveta. I tu se već krije krajnje ozbiljan problem: mikro-svet na kvantnom nivou nema svoje modele ni svoje pojmove; on se opisuje i misli pojmovnom aparatu-rom dostupnom iz makro-sveta. Pojmovi Aristotela i slike Ptolomeja i Keplera stalno iznova izranjaju pred naše nove naučnike kao tragovi njihove loše savesti.

Ima li iz toga izlaza? Pretpostavljam da ima i on bi bio u prelazu na jezik i modele nove umetnosti kakve doduše još nema, no ne znači da je u principu nemoguća i da je uskoro neće biti.

Naše mogućnosti stvaranja u svetu umetnosti, pa i svake buduće umetnosti, ostaju određene, kao što sam već rekao, mogućnostima naš percepcije i granicama našeg iskustva determinisanog čulima, u svetu u kojem živimo, a iz kojeg ne možemo izaći. Forma našeg saznajnog aparata posledica je evolutivnog susreta čoveka sa spoljnim svetom. Mi stvari vidimo kako ih vidimo, ili, što bi Kant rekao, kakvima nam se one pojavljuju. Stvar po sebi ne možemo spoznati, budući da ona, sasvim je sigurno, ima i druga svojstva, no kako Lorenc s pravom ukazuje, mi za ta svojstva nemamo organe percepcije, jer nam tokom evolucije nisu bili potrebni pa se nisu ni razvili. Evolucija je živim organizmima omogućila razvoj onog što im je bilo neophodno za opstanak u

svetu: životinjama uslovne reakcije, čoveku spoznaju uzročno-posledičnih odnosa u neposrednom okruženju. Naša ograničenost u tom smislu je više no evidentna.

Istovremeno, tvrdokorno nas uče tome da je sve drugačije. Savremena nauka nastoji da dominira i da nametne za apsolutni misaoni ishod njene metode i njene rezultate. U isto vreme, to što stvarno jeste, ako je stvoreno s nekim razlogom, koji mi ne možemo dokučiti, jer za tako nešto nismo sposobni, nije stvoreno samo i isključivo za nas.

Znamo za muziku sfera pitagorejaca i znamo muziku savremenih kompozitora poput Ksenakisa ili Štokhauzena (koji je podražavaju, ili je vide kao mogući uzor i izvor idealnih odnosa), ali ni muzika nebeskog svoda ni muzika dva pomenuta kompozitora nije za naše uši koje su, prilagođavajući se uslovima opstajanja u kojima čovek živi, evolucijom, došle do ovog oblika i stanja u kom se danas nalaze.

To nije neka posebna novost: ni muzika sveta u antici i u srednjem veku nije bila namenjena slušanju, već mišljenju i ona se mogla dosegnuti samo računanjem, no, ipak, činilo se da se računom ona može do kraja domašiti i razumeti, da na taj način pripadamo višem, istinskom svetu koji je ogledalo božanske prirode.

Zato mislim da samo umetnost, nalazeći se s one strane racionalnosti i svih metodskih ograničenja koje nameću nauke, ima izglede i otvorene puteve izgradnje novih misaonih modela koji bi mogli potom funkcionišati u mnoštvu virtuelnih realnosti i tu nakon verifikacije, mogli potom da budu ključ razumevanja onog što savremeni naučnici osećaju intuitivno, ali nemaju ni moć, ni jezik, ni pojmove da izraze to

viđenje sveta koje će možda u jednom drugom vremenu, nekim drugim ljudima značiti ono što mi danas ni ne naziremo, niti slutimo.

O bliskoj vezi umetnosti i nauke, da bi se ova poslednja mogla uopšte izraziti, govori i to da su, nimalo slučajno, svi muzičari do vremena baroka bili me i vrsni matematičari i ova naša „estetska“ muzika, nastala u novo doba nije mogla biti apsolutno nova i drugačija već je i ona, u većoj ili manjoj meri, plaćala danak svom matematičkom poreklu. Muzika ne poznaje haos.

Sada je došlo vreme da nauka uzvrati umetnosti podršku, a da umetnost pruži joj nove varijante mogućih ishoda i tako je spase da ne dospe na stranputice kakvih je puna prošlost.

\*

Uprkos svim dostignućima nauke, naša svakodnevica ostaje najbliža euklidovskoj geometriji i Ptolomejevoj slici kosmosa, u samorazumljivoj povezanosti sa tradicijom ranijeg razumevanja sveta i istinama koje smo prihvatili kao takve. Dirljivo je čitanje prvih paragrafa prve knjige *Almagesta*. Ptolomej se neprestano poziva na uvide o tome da je zemlja sfera i da je u centru sveta. Svaka druga teza protivrečila bi „zdravom razumu“ i neposrednim uvidima i zato dirljivo deluje opovrgavanje teze koju navodi o kretanju zemlje oko svoje ose i kretanju sunca i zemlje oko zajedničke ose... (I. 7).

Ja se svakog jutra tome priklanjam. Ne smeta mi ni kretanje dalekih zvezda ni to da li one stoje ili se kreću po epiciklima. Meni svakog jutra u Vršcu sunce izlazi iznad bašte na istoku i gledam kako tokom dana pravi put i zalazi na zapadu. Kada je lepo vreme, moguće je videti čak i obrise

Fruške gore. I kome to sad smeta kad govorimo o umetnosti i umetničkom izražavanju?

Psiholozi su svojim istraživanjima pokazali kako više od polovine studenata likovnih umetnosti ima poremećaj vida. Neću to komentarisati, ali znam da svi moji prijatelji, slikari nose naočare (povećana dioptrija ili astigmatizam) i povremeno imaju očne operacije. Poznate su i studije o tome da su svi slikari impresionisti imali poremećaj vida i da su stvari videli tako kako su ih slikali. Bio sam u Ruanu, gledao tu ruansku katedralu i ne znam kako su nastale sve njene verzije na platnima Kloda Monea.

Danima gledam kad otvorim moj kompjuter na prvoj strani *Mont Sainte-Victoire*; ako s tim ima veze ono što je Sezan slikao, onda on očigledno nešto nije dobro slikao (odnosno video). Ali, on je slikao ono što *jeste* video. I stvorio je genijalna dela (u više verzija). O tome možemo samo raspravljati. Sezan jeste genijalni slikar jer je ono *neposredno čulno* preveo u svet materijalnog, objektivnog, na platno - i prepustio ga večnosti.

Prirodna stvarnost i dalje za nas ostaje ono što nam je pred očima. Naš okolni svet, ne treba ni to da nas iznenadi, jeste zapravo jedna duhovna tvorevina, nešto što nam je dato u našem istorijskom životu, ali, to istovremeno jeste i posledica rada našeg iskustva. Reč je o nereflektovanom, naivnom životu, na tlu kojeg u predteorijskom stavu, neposredno, nastaju umetnička dela, tvorevine koje se suprotstavljaju viđenju u teorijskom stavu, onom što je čisto racionalno, konstruisano umom, onom planski ograničavajućem.

Umetnička dela nastaju iz susreta s onim što nam je neposredno dato, pre svakog čuđenja, pre svake zapitanosti o prirodi onog što je neposredno tu, pred nama. U umetnosti čovek nije neposredni posmatrač sveta, on je u njemu aktivan učesnik, sa-stvaralac. Zato ponekad nepravedno omalovažavani pred-teorijski stav ima prvenstvo i zato umetnost prethodi svakoj teoriji i od nje je starija u istorijskom smislu, ako ne i u logičkom.

Došli smo do svesti o tome da stvari za nas nisu takve kakve odista jesu, već onakve kakvima ih mi vidimo; već je uostalom Kant rekao da ne možemo spoznati kakva je neka stvar po sebi već samo kakvom nam se ona pokazuje. Svet je određen našim viđenjem, našim sposobnostima percepcije. Da imamo drugačiji slušni aparat, drugačije bismo čuli okružujući nas zvučni svet. Uostalom i mačke drugačije čuju i vide no mi.

Mi spoznajemo samo one momente realnosti koji su dostupni našim čulima, a ona su rezultat evolutivnog procesa u kojem su se naša čula, kao što sam već rekao, prilagodila onom što je tokom dugog istorijskog vremena čoveku bilo bitno i što je uslovilo njegov saznajni aparat.

Mi ne vidimo određene delove spektra, kao što ne čujemo određene zvučne frekvencije, jer smo i tu ograničeni na jedan zvučni segment, a sve to posledica je evolucije jer su se neki od dijapožana svetla ili zvuka pokazali nebitnim za naš opstanak u svetu, a što nije slučaj s nekim drugim živim organizmima.

Sve to znači da je svako naše znanje hipotetično, posledica našeg odnosa sa sredinom koja nas okružuje, a što nam omogućuje da reagujemo na izazove koji dolaze iz okoline

i koji nas se pritom neposredno životno tiču. Zato s evolutivne tačke gledišta, naše spoznajne sposobnosti su prilagođene preživljavanju u okolnom svetu i time su ograničene. Iskorak u umetnost, iskorak je iz nužnog stanja u kojem se nalazimo i samim tim on teži uvek onom višem u odnosu na moguće. To je iskorak iz realnog u virtualno s njegovim pravilima i zakonima.

To znači da se naša znanja ne iscrpljuju onim zna-njima koja nam daje nauka, jer naše saznanje s naukom i ne počinje; znanje je stvar prilagođenosti nekom već gotovom obliku; ono je struktura; prilagođenost a ne prilagođavanje (Lorenc).

Nauka dolazi kasnije, nakon uopštavanja i dugog procesa apstrahovanja. Naučnom znanju prethodi neposredno znanje o okolnom, svetu i ono je mnogo starije od svake nauke. Samim rođenjem čovek već poseduje saznanje strukture koje mu omogućuju da se orijentiše u svetu koji ga okružuje i da se adaptira na uslove postojanja, a o čemu su opširno pisali pre pola veka Noam Čomski i Konrad Lorenc.

Sve što vidimo, sve što neposredno osećamo, i materijalizujemo, prevodeći u konkretne objekte, pretvara se u nekom višem obliku u ono što neke potonje generacije mogu tek naknadno videti kao umetnost, kao novu mogućnost sveta.

Šta je zapravo umetnost? Izraz nekog višeg našeg susreta sa neposrednošću oslobođene od iluzije o nužnosti opstanka neposredenih, a u isto vreme beskonačnih zadataka; ona je otelotvorene večitog *sada* u sadašnjosti. Ako racionalizam sa nekim svojim manifestnim momentima i jeste proglašavan (u nekim vremenima, a možda, delimično i s

razlogom), za zabludu, sa stanovišta umetnosti to nema značaja, jer je on u odnosu na nju vrednosno neutralan. Razume se, Huserl je bio duboko u pravu ističući da racionalnost kao takva nije loša i da u celini ljudske egzistencije nema podređen značaj<sup>66</sup>, ali to ovde nije tema, niti se dovodi u pitanje.

Racionalnost, u čijem se znaku razvija filozofija, drugi je način na koji se može ovladati fizički telesnom prirodom. Prvi i iskonski je onaj kojim ide umetnost i ostaje u konačnosti. Odbijajući da prihvati put apstrakcije, umetnost odbija da na iskonstruisan način tematizuje beskonačnost i tako se poput matematizujućih nauka udalji od prirode kao svog rodnog mesta i trajnog prebivališta.

U svakodnevnom životu krećemo se uvek u određenom segmentu vremena i u određenom prostoru; kao što upravo rekoh: sunce izlazi na istoku i zalazi na zapadu, sva nebeska tela kreću se onako kako ih vidimo i bez obzira na tezu o večnosti i beskonačnosti sveta aristotelovska fizika je i dalje naša fizika, a svet koji opisuje Ptolomej jeste i danas i zauvek naš svet.

## 7. Epilog

Kako god pristupali stvarima mišljenja, složićemo se oko toga da je čuđenje naša sudska; ovaj duboki uvid prvih velikih filozofa dopire iz antike i dolazi do naših dana; uslovjeni smo problematičnim telosom filozofiranja. Ne

---

<sup>66</sup> Husserl, E.: *Die Krisis der europäischen Menschentums und die Philosophie* objevljeno u: Husserl, E: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Husserliana Bd. VI, M. Nijhoff, Den Haag 1962, S. 337.

možemo se osamostaliti od našeg duhovnog nasledja a da se ne obremo na stranputci.

Šta god činili, mi imamo visoku obaveznost pred kulturom koju danas ugrožavaju njena bolest i opasnost propadanja. Samo primitivne kulture poseduju visok stepen stabilnosti. Što je neka kultura viša i razvijenija, time je sve više nestabilna i sklona opasnostima propadanja.

Ne postoji kultura, već kulture koje nastaju nezavisno jedna od druge pri čemu njihov razvoj nije linearan; najmanje odstupanje, a do kog dolazi potpuno slučajno, menja im dalji razvoj u nepredvidljivom smeru. Sam tok istorije nije planski, već ga određuje slučaj; istorijom ne upravlja nužnost, niti je određuju pojedinci. U ovom drugom slučaju, oni su krajnje slučajni. Posledice su potom, takve kakve jesu.

Propali su svi pokušaji da se govori o jedinstvu kulture. Ako bi postojala samo jedna jedina kultura, to bi označavalo i njeno negaciju, njen kraj. Kultura može postojati samo u susretu (sukobu) s drugim kulturama<sup>67</sup> pri čemu razlike nisu i protivrečnosti.

Ono što beše pre nas realizovano, hteli mi to priznati ili ne, itekako nas obavezuje, ali još više nas obavezuje ono što još uvek nije tu a čijeg smo nadolaska svesni. Sve što je bilo i što nam se u nekom momentu čini starim, posle izvesnog vremena u svetlu novih, drugačijih iskustava postaje novo, i kad-kad toliko novo da nam uprkos poznatosti izgleda krajnje nepoznato.

---

<sup>67</sup> Videti: Горелова Т.А. Диалогическая основа межкультурных взаимодействий (Москва, 1998). <https://www.dissercat.com/content/dialogicheskaya-osnova-mezhkulturnykh-vzaimodeistvii>.

Prepoznati staro u nepoznatom to je samo još jedan od načina da se ostane skroman u svetu što su ga stvorili filozofi pre nas kao i ideje koje su nam doneli u nasleđe, ne bismo li se mogli, na bitan način, osloniti na ono što nam sudbinski prethodi.

Zato, filozofija jeste večiti zadatak, ali u istoj meri i sudsudbina, posebno u vreme kad se nalazimo u opasnosti u kojoj se od samih njenih početaka nalazi i filozofija, sve vreme poslednja zaštita našeg života i našeg smisla.

### 7.1.

Vratimo se još jednom našoj od mnogih osporavanoj tezi i pogledajmo kuda nas vodi savremena nauka.

Istina je, mogu se sva zbivanja u prostoru *calabi-yau* lepo matematički misliti, daleko od neophodnosti svakog pokušaja da išta od toga posluži kao model u tumačenju činjenica realnog sveta. Sva kvantna geometrija o kojoj govori Šintin Jau po mom dubokom uverenju, samo je lepa duhovna zabava dokonih matematičara (koji se sukobljava-ju na razmeđi aritmetike i geometrije) i daleko je od svake realnosti koja čini naš svakodnevni život. Jasno nam je da svo zbivanje u jedanaestodimenzionalnom prostoru kao i samo njegovo matematički dokazano postojanje, o kojem govori Edvard Viten, nema nikakvih dodirnih tačaka s našim realnim, životnim iskustvom.

Moglo bi se stoga reći da sve te teorije u čijem formulisanju prednjače danas predstavnici kvantne geometrije posve su izlišne i besmislene<sup>68</sup>. To su drugi svetovi,

---

<sup>68</sup> Moramo biti oprezni, i moralo bi nas poučiti iskustvo: Lorencove transformacije čiji smisao beše u tome da se Galilejeve transformacije usaglase sa specijalnom teorijom

druge dimenzijske, s drugim zakonima i znanje o njima ne donosi nam pouke za rešavanje problema koji pred nas iskrsavaju u ovom svetu.

Upravo to sam imao u vidu rekavši jednom da mnoge oblasti savremenih nauka (svojom „neprimenljivošću“ i bezinteresnošću) postaju na jedan uslovan način mogući predmet estetike, da mnoge od novih hipoteza i retkih dokazanih teorija svojom harmoničnošću i elegancijom, koji svoje poreklo mogu imati samo u mogućem svetu ideja, poprimaju sve odlike kakve smo imali u vidu u opisu umetničkih dela u vremenima kad se naslučivala smelost da se teži lepom i imaginarnom cilju koji u sebi ima „sve veću verovatnoću nedosežnosti“<sup>69</sup>.

Sve ovo samo potvrđuje ono što želim da kažem: pokušaji teoretičara koji se bave pitanjima višedimenzionalnih prostora, svejedno, dolazili oni iz oblasti nove matematike ili geometrije, izgledaju lepim i krajnje uzbudjujućum na spekulativnom planu, ali nedohvatljivi iz naše svakodnevice i našeg realnog sveta.

Njihova namera je u tome da nam približe novu viziju *physisa* koja bi navodno odgovarala našem iskustvu i našem doživljavanju sveta (koje u psihološkom smislu i nije toliko izmenjeno koliko u gnoseološkom), no slike i modeli koje pritom koriste daleko su od neposredne samorazumljivosti, budući da čovek može polaziti samo od svog mesta i svojih saznajnih horizontata i na tom putu razumeti svet. O svemu

---

relativnosti doble su svoj pravi značaj tek kad su počele da se računaju trajektorije kretanja satelita.

<sup>69</sup> Husserl, E: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie*, hrsg. W. Biemel, Husserliana Bd. VI, M. Nijhoff, Den Haag 1962, S. 509.

drugom on može tek da sluti, budući da je njegov pogled na svet samo njegov individualni čin.

Upravo zato, mi koji želimo da obnovimo ideju grčke *paideie*, nismo još uvek spremni da do kraja priznamo sve konsekvene Demokritovog atomizma i u tome se krije, najverovatnije, naša sudbonosna greška.

Demokrit je kao i Protagora mislio svet po meri čoveka. Čini mi se da tu lekciju nismo do kraja dobro savladali.

## **6. Umetnost kao rodno mesto teorija o multivirtuelnim svetovima**

### **Uvod**

Problematika virtualne stvarnosti dospela je pre manje od tri decenije u prvi plan savremenog teorijskog mišljenja i najednom, a što jeste i iznenadujuće, postala pravi spekulativan izazov. Šta je to što u ovom času pitanje virtualnosti tematski do te mere čini atraktivnim da mu mnoštvo savremenih teoretičara nauke i masovne kulture pridaje prvorazredni značaj, te se tekstovi na temu virtuelnosti svakodnevno množe geometrijskom progresijom?

Šta je to postalo toliko privlačno u staroj ideji o mnoštvenosti svetova koja Demokritu, Metrodoru ili Epikuru beše samorazumljiva kao danas Andreju Lindeu? Nije li u pozadini svega toga vešti manevar vladara svesti da ljudi se i njihovo vreme preusmere u bezizlazne lavirinte pseudoživota, ili u beskrajne isprazne dijaloge prethodno opustošene beznađem?

Sve je izvesnije da svetova ima mnogo, različitih od ovog našeg, idealnih, geometrijski savršenih, ili praznih, ili prepunih smisla, i ne zna se koliko je opravdan optimizam Lajbica da upravo naš je onaj najbolji; pre će biti u pravu Volter, dok vodi nas u po nas pogubno sutra njegov premudri Panglos.

Sve smo uvereniji da svetova jeste mnogo, beskonačno mnogo, s beskrajno mnogo različitih zakona i pravila ponašanja u njima; nama je dopao ovaj u kojem se na kratko vreme obresmo i tu smo sad gde jesmo.

Živimo u granicama što nam ih određuju prostor i vreme, kao subjektivne forme naše čulnosti, i realno, van tog sveta ne možemo ništa ni misliti ni pojmiti, budući da smo evolucijom samo njemu prilagođeni.

Naš svet je horizont svega što nam je dato. U njemu smo od početka do kraja svog krhkog života, on nam je poslednje utočište, zaštita od povremenih naleta nevremena i nepogoda svake vrste, poslednje uporište smisla do časa kad ćemo se iz njega vratiti tamo odakle smo ovde i dospeli, svejedno, bilo to neko beskrajno metafizičko ništa, ili oni užasavajući prostori koji su toliko obespokojavali Paskala. U svakom slučaju, tamo, kako je govorio Heraklit, čeka nas ono čemu se ne nadamo, niti to slutimo.

Svet je uvek nešto više od svega što on obuhvata ničim obuhvaćen; ostaje jednak sebi samom i kao takav nema mesta u mestima dok živimo ovo naše *sada* na večnoj razmeđi onog što više nije i onog neizvesnog što će možda biti.

A sad neko će postaviti pitanje: gde u tom svetu mesto je svim svetovima o kojima govoraše Epikur, a kasni-je Bruno, šta je s mnoštvom svetova poput kipućih mehurova u čaši šampanjca, o kojima danas govori moderni fizičar Andrej Linde izlažući svoju inflacionu teoriju o nastajanju naše vaspione?

Teorija o mnoštvu svetova nije nova; stara je koliko i istorija filozofije čija je jedna od disciplina bila i fizika sve do vremena Njutna koji njegov rad što čini temelj moderne prirodne nauke naziva *Matematička načela prirodne filozofije* (*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, 1686/7).

Učenje o mnošvenosti svetova počinje s Leukipom i njegovim učenikom Demokritom. Leukip iz Abdere († 370. pre

n. e), po nekima učenik Zenonov, kome su neki osporava-li čak i postojanje (ne mogavši da se usaglase da li je iz Miletta, Eleje ili Abdere), prvi govori o atomima i tome da su po broju svetovi beskrajni i da nastaju padanjem tela u praznom prostoru (Diels, 67. 1; 33), odnosno, da su u beskrajnoj praznini sastavljeni od beskrajnog mnoštva atoma (67. 21), pri čemu, ti svetovi mogu nastati i u svetu i u međusvetu, u razmaku među svetovima na mestu gde ima mnogo praznine, ali ne i u čistoj praznini (67. 24. 4).

Leukipovo učenje preuzeo je potom njegov sugrađanin Demokrit (470-360), koji jedini, za razliku od svih drugih, po rečima Aristotela, nije bio površan (Dils, 68. 35). Demokrit je smatrao da je svemir neograničen jer ga niko nije stvorio (Diels, 68 A. 39), da u njemu ima neograničeno mnogo svetova različitih po veličini, da u nekima nema sunca ni meseca, da su u nekima svetovima sunce i mesec veći no kod nas, a u nekima da ih ima više (68. A. 40, 2).

Demokrit je učio i da su udaljenosti među svetovima nejednake, pa negde ima više svetova, negde manje, da neki rastu, da neki su na svom vrhuncu, a da neki propadaju, da negde nastaju, a negde nestaju, dok su pak, neki svetovi bez živih bića, bilja i svake vlage (68. A. 40, 3). Atomi su jako sitni pa su stoga nevidljivi, dok neki mogu biti vrlo veliki (68. A. 43). Uostalom ni Brajan Grin ne isključuje mogućnost da neke superstrune mogu biti i makroveličine.<sup>70</sup>

Metrodor s Hija (5/4. stopeće pre naše ere) beše s Protagorom Demokritov učenik i sledio je njegovo učenje, da bi kasnije bio učitelj Epikura; pripisuje mu se da je govorio

---

<sup>70</sup>Brian Greene, *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory.*

kako je nelogično da se u velikom polju pojavi jedan klas i da je isto tako nelogično da se u beskonačnom pojavi jedan svet, a da su svetovi po broju beskonačni, jasno je i po tome što su uzroci beskonačni. Ako je svet ograničen, a svi uzroci [atomi] iz kojih je nastao ovaj svet beskonačni, nužno je da postoji beskonačno mnogo svetova (Diels, 70. A. 6).

Već pomenuti Epikur (341-270), koji je imao sopstvenu školu, te je tako i njegovo učenje bilo rasprostranjeno, uticajnije i poznatije u narednim stoljećima, učio je o beskrajno mnogo svetova na osnovu beskrajnosti prostora i beskrajno mnogo atoma; on kaže da postoji beskrajan broj svetova, od kojih su neki slični našem svetu a drugi nisu slični, a atomi iz kojih bi mogao nastati neki svet nisu svi upotrebljeni za jedan jedini svet, ili na jedan određen broj svetova, bilo da oni liče na ovaj naš svet, ili da mu nisu slični. Iz toga sledi da postoji beskrajno mnogo svetova (*apeiria ton kosmon*) (D. Laert., X, 1, 45).

Epikurovo učenje, preko rimskog pesnika i filozofa Tita Lukrecija Kara (99-55. pre n. ere) i njegovog spisa *O prirodi stvari* napisanog u epikurejskom duhu (*De rer. nat.*, II, 1048), prenelo je Epikurov uticaj i u doba pozne renesanse. Uticalo je na Pjera Gasendija (1592-1655) ali i na Đordana Bruna koji je, odbivši da se odrekne svog učenja o beskrajnoj vasioni i beskonačno svetova u njoj, pogubljen 1600. godine od strane katoličke Inkvizicije. Pogubljen je po tadašnjim crkvenim običajima „bez prolivanja krvi“, spaljivanjem na lomači.

Ako pogledamo sva ova shvatanja antičkih i renesansnih mislilaca (od Leukipa do Epikura i potom do Bruna), videćemo veliku bliskost sa savremenim kosmološkim teorijama: kosmos je beskonačan i u njemu postoji beskonačno

mnogo svetova, različitih, budući da u njima vladaju različiti zakoni; neki su podesni za život, neki nisu, u nekim postoje sunce, mesec i planete, u nekim ne postoje ili ih ima više. Uzrok svemu jesu atomi, beskrajno male veličine koji se nalaze u praznom prostoru. Kosmos je satkan od praznine i punine.

Modeli koje nalazimo kod savremenih kosmologa samo su na prvi pogled drugačiji, sofisticiraniji, izloženi ezopovskim jezikom savremene nauke u kojem je svaka druga reč poštupalica duha, uzeta iz svakodnevnog jezika da bi joj se uvođenjem u naučni diskurs dalo novo, ali u suštini proizvoljno značenje.

Stari Grci pili su vino, razblaženo vodom; nisu znali za šampanjac, jer bi im njegovi mhurići svakako bili mode-li svetova u beskrajnem kosmosu, kao što je tu metaforu upotrebio Linde u svojoj inflacionoj teoriji.

Videvši naš svet samo kao jedan mehurić u mnoštvu svetova a nas kao beznačajne čestice u tom mehuriću, čestice čije trajanje je nemerljivo malo s trajanjem našeg sveta osuđenog na večne promene u onom drugom, pravom sveobuhvatajućem ničim obuhvaćenom svetu, stari Grci bi nastavili svoja razmišljanja o kosmosu, svetu u njemu i čoveku, ne primećujući da tu ima neke razlike u skupu posledica. Istina, pitanje singularnosti nisu postavljali, o raznim vrstama energija nisu znali, ali znali su za vatru i to kako je o njoj govorio Heraklit, a njega teško da i danas domašuju mnogi savremeni naučnici jer нико од njih nema dubinu njegove moći mišljenja.

\*

Gde smo to mi, gde je taj svet u kojem smo, a koji nije naš, a zapravo je ničiji, jer ni bog, da ga ima, teško da se u tom beskonačnom mnoštvu može razabrati (a morao bi, po samom određenju njegove prirode) i crkva je zato s mnogo razloga Bruna poslala u te njegove intermundije sa trga *Campo de' Fiori* u Rimu. Koliko lepo ime trga na kojem se Đordano Bruno pretvorio u plameni cvet sred polja cvetova, u trenutku kad su mu svi sholastički disPUTI dozlogrdili, kad je odlučio da se ne odrekne onog što je video kao sliku poslednjeg smisla! Jer, bez obzira na beskrajno mnoštvo onog što jeste, svetom uvek ostaje da dominira *jedno - jedno* koje je više od svega, a jednakost sebi u svojoj jednini.

Ali, Bruno je svojim mislima već uveliko pripadao ovom našem, tada još uvek malo poznatom, tek nastajućem vremenu. Bolje od svih video je prolaznost i ništavnost, čak i relativnost svega što ga je okružavalo, uprkos tome što je ta prolaznost imala svoju surovu, realnu dimenziju.

Moguće je govoriti o virtualnim svetovima, o beskrajnom mnoštvu svetova čija realnost za nas je virtualna, a da bi nekog smisla ipak u svemu tome bilo, da li je neophodno da se ograničimo na konačan broj virtualnih oblika poslednjeg smisla što ga otvaraju nove kompjuterske tehnologije? Da li su novi svetovi u naše vreme postali isključiva privilegija novih tehnologija, ili je množina svetova kao zahtev, kao izazov prisutna u našoj svesti kao deo naše opšte duhovne istorije, pa njihova novina samo je novina za one neupućene u tajne nebeske geometrije?

Ne možemo se ne zapitati: kakav smisao ima tematizovanje mogućnosti prebivanja u novim svetovima, kao i razloga koji tome vode; šta se time zapravo dobija? Šta se

uopšte postiže uvođenjem drugih svetova u ovaj naš, opterećen svim našim problemima, sumnjama i brigama, nesnosnim raspravama o odnosu pravosti i nepravosti?

Da li je moguće da sve ovo što *jeste* bude drugačije od samog sebe, da li je moguće da to *drugačije* u bilo kom modalitetu, ma na koji način, bude, a da svojim postojanjem ospori sve ono što ga po prirodi stvari omogućuje?

Svaki virtualni svet otvara mogućnost begu iz ovog našeg realnog sveta i ne prestaje da tinja neka latentna nada da bismo se u svakom od tih mogućih svetova osećali bolje i sigurnije no što je to u ovom našem iz kojeg ne znamo kako da se izbavimo, a da odlazak iz njega ne bude korenit završetak svega što je potencijalno još pred nama i početak puta u jednako veliku neizvesnost, u nešto čemu se čovek, kako je već rečeno, „niti nada niti sluti“, u nešto što je sa svim zanim neuporedivo na ma koji način.

Ako sve izloženo i prihvatimo, ne možemo se oteti utisku da nismo dospeli do onog glavnog: do tematizovanja mnoštvenosti svetova u ovom našem svetu, jer samo na taj način, ako to mnoštvo imamo kao model, razumećemo i onu mnoštvenost svetova o kojima govori moderna kosmologija.

Kao prvo što pred nas iskršava, jeste svet umetnosti koji mnogi vide kao jedan od svetova među mogućim svetovima. Neki su čak skloni tome da umetnike porede s neurotičnim osobama i razlika bi bila u tome što umetnik iz ovog sveta može preći u njegov zamišljeni, virtualni svet, ali, pritom, dok stvara umetničko delo, živeći u svetu umetnosti, ostaje sve vreme svestan razlike i postojanja dva sveta te u svakom momentu može da se iz sveta umetnosti vrati u realni svet,

dok neurotična osoba, živeći u svetu svoje neuroze, ne može iz njega svojom volji izaći i vratiti se u „normalni“ svet.

Odmah će neko zapitati šta je tu normalno i u odnosu na šta ono može biti određeno. Reč je odista o prastarom pitanju: ako postoji nekakav zid (realan ili imaginaran) i ne zna se ko je s koje njegove strane – ne zna se ko je i po kojim merilima *lud* a ko navodno *normalan*. Isto tako, postoji pregrada između našeg i virtualnog sveta u koji nas uvodi digitalna tehnologija; i tu sve manje znamo koji je svet virtualni, a koji naš realni svet iz kojeg smo se otisnuli u paralelni svet imaginarnog, koji je svet onaj pravi, a koji je onaj koji simulira pravost, a zapravo nas vodi u moguće ludilo koje nam ne garantuje povratak.

Virtualna realnost se na više načina razlikuje od realnosti u kojoj se nalazimo; ona može da anticipira budućnost, može da predvidi realnost u kojoj ćemo se naći, a može i da je podražava; ono što je bitna njena karakteristika - jeste reverzibilnost; u virtualnom svetu mogući su novi pokušaji, ili povratak prethodnom stanju, dok se realni događaji u realnom svetu ne mogu vratiti, a kako je Toma rekao, ni bog ne može učiniti da nešto nije postojalo, ako je postojalo (premda je to pročitao kod Aristotela koji citira Agatona (Nik. et., 1139b).

Ako se tako posmatraju stvari, onda se može konstatovati kako su zapravo realno i virtualno dva pogleda na jednu istu realnost<sup>71</sup>, ali realnost višeg reda.

---

<sup>71</sup> Родин, А.Б. Понятие виртуальности и модальность // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. – М.: Прогресс-Традиция, 2004, с. 257.

S druge strane, ostanemo li kod primera o umetnosti, koga ona zahvati, „drži“ ga tako da mu ne dozvoljava da se bez posledica, bez ostatka, vrati u realni svet; svako zahvaćen umetnošću biva na određen način „oštećen“ ili, bolje reći - izmenjen; ostaje preformatiran, otvoren jednom drugom načinu viđenja sveta i stvari u njemu. Pred umetnikom, ili pred „sa-učesnikom njegovog stvaranja“ otvara se jedan drugi svet i tim otvaranjem on se već nalazi u njemu.

Umetnost стоји увек наспрам реалности, она је својом чулном димензијом дубоко супротстављена рационалном видјењу ствари; нjoj је допуштено да све ствари приказује како ih вidi svoјim интуитивним погледом, да све ствари вidi без, на njih nabaćene, pojmovne мreže protkane промишљеним smerovima smisla.

### *1. Realnost virtualne realnosti*

Sam termin *virtualna realnost* javlja сe s појавом компјутерног инженеријинга; она је bitno određena svoјом nepotpunom realnošću i neidentifikovanjem sa svetom u kom se nalazimo a iz kojeg, po nužnosti, taj virtuelni svet crpi svoje teorijske modele i pojmove.

Sam termin *virtualna realnost*, потиснувши за relativno kratko vreme ne mnogo ranije formirani termin *mogući svetovi*,<sup>72</sup> nastao je krajem sedamdesetih godina na Masačusetskom tehnološkom institutu (MIT) s namerom da se izrazi prisustvo čoveka u kompjuterom stvorenom prostoru a u sklopu razvoja ideje interaktivnosti, da bi osamdesetih

---

<sup>72</sup> Prvo što bi se moglo konstatovati jeste činjenica da *virtualna realnost* nije istovetna sa *virtualnim svetom* (Welt), jer je realnost (Wirklichkeit) само осмишљени deo sveta (Vitgenštajn); drugim rečima: virtualna realnost има u себи мало од onog što je svojstveno природи (*physis*).

godina počeo da se koristi u Laboratoriji *Atari* u kojoj su radili mnogi mlađi naučnici koji su završili MTI i tada dobio širu primenu u industriji kompjuterskih igara.<sup>73</sup>

Virtualna realnost koju formiraju kompjuteri jeste posebna vrsta realnosti koju u našoj svesti oblikuje kompjuterska tehnologija i ona nema egzistentnu osnovu van čoveka i ne postoji sama po sebi; njen nosilac je sam čovek i ona u tom smislu ima modalni karakter.

Na kulturnom planu virtualna realnost nastaje kao deo subkulture šezdesetih godina, a kao hakerska subkultura javlja se na MTI gde mlađi inženjeri i programeri traže alternativne puteve kako bi pristupili kompjuterskim sistemima i zaobišli monopol nad informacionom mrežom od strane rukovodilaca kompanije; uskoro se taj pokret širi i po drugim istraživačkim centrima s tezom da birokratska ograničenja ne mogu poboljšati sistem i da informacija treba da bude slobodna i svima dostupna.<sup>74</sup>

Granica kojoj teži virtualna realnost jeste potpuni spoj čoveka i maštine - uvlačenje korisnika u mašinu (čime se zamenuje realni svet virtualnim). Prvi instrument prodiranja u realnost, koja je u izvesnom smislu već virtualna, dat nam je već rođenjem – to su mozak i njegovi senzorni receptori. To je u isto vreme naš prvi izlazak u svet i prvo sredstvo opažanja je naš vizuelni sistem. Ostala čula pomažu da naš pogled na svet dobije svoju potpunost.

Mozak integriše sve dobijene signale od receptora naših čula (vid, sluh, dodir, miris, ukus, ravnoteža, orijentacija) i

---

<sup>73</sup> Хэмит, Ф.: *Виртуальная реальность*, u zborniku tekstova: *Возможные миры и виртуальные реальности* (Руднев, В.П.)

[https://www.koob.ru/rudnev\\_v/possible\\_worlds](https://www.koob.ru/rudnev_v/possible_worlds)

<sup>74</sup>Хэмит, Ф., *op cit.*

nove datosti dovodi u vezu s već postojećima koje ima u sebi. Ovo nema drugi značaj do da ukaže na relativnost pretenzija na *novost* i *novinu* fenomena virtualnosti koja može postojati u različitim oblicima, te treba s krajnjom opreznošću koristiti ovaj pojam kojim se ja ovde služim i kao operativnom, u tematskom njegovom smislu.

## *2. Virtualna realnost u mreži klasične metafizike*

Postavlja se pitanje: da li je odista realnost izgubila svoje značenje? Ako je tako, ima razloga da se ospori i metafizika s njenim viševekovnim nastojanjima da nam pojasni osnove *physisa*, osnovna počela i principe na kojima počiva dati nam fizički svet određen prostorom, kretanjem i vremenom koje Parmenid tematizuje u drugom delu (nesačuvanom nam u celosti) njegove poeme, a čiji značaj neki su osporavali u toj meri da bismo se mogli zapitati da kad bi bilo tako, zašto je on taj drugi deo poeme uopšte i pisao; a prvobitna njegova namera leži zapravo u nastojanju da se tematizuju dva pojma, dve spekulativne ravni: biće i svet (tumačen odnosom prostor – vreme –kretanje).

Kad govorimo o svetu koji nas okružuje, on se u ontološkom smislu ne razlikuje mnogo od sveta prvih grčkih mislilaca; potonje tumačenje sveta, načinivši, kako Slobodan Žunjić kaže, „prvo pojmovno nasilje nad živim neterminološkim jezikom“<sup>75</sup>, u velikoj meri odredio je i usmerio već Aristotel u svojim spisima *Fizika* i *Metafizika*. Stagiraninov pojmovni aparat jeste i naš; mi se krećemo u koordinatama koje nam je on zadao. Da bi preciznije odredio odnos fizike i matematike, Aristotelu beše neophodno da

---

<sup>75</sup> Žunjić, S.: *Filozofija i njen jezik I*, Beograd 2012, str. 57.

temelj fizike postavi u metafizici a matematike u logici. Ishod njegovih promišljanja tog „četvorstva“ odredio je celokupno potonje mišljenje sve do naših dana.

Istina, postoji i mnoštvo pokušaja različitih „iskoraka“ ali oni imaju krajnje sporadičan i uslovan značaj. Sve nove kritike Aristotela proističu ili iz nesporazuma s njim i nerazumevanja njegovih spisa,<sup>76</sup> ili počivaju na uslovnim modelima dalekim od neposrednog iskustva a na kojem je ponikla svaka apstrakcija.

Čini se da je Kant, oslonjen na Njutnovu sliku sveta, prerano odbacio metafiziku. Za njim su pošli u zanosu mnogi filozofi, pa i savremenici; smatrali su da će im se otvoriti prostor za neke od njihovih, navodno, novih ideja kojima će, osporavajući čitavu tradiciju, ustoličiti svoju izvornost i „originalnost“. U tom svom pohodu protiv metafizike, većina savremenih filozofa našla se ispod nivoa, koji je već nekoliko stoljeća ranije postavio Francisko Suares (1548-1617) na čijoj su se *Metafizici*<sup>77</sup> učile generacije mislilaca XVII i XVIII stoljeća.

S pojavom sve više savremenih teorija o mnoštvenosti svetova (koje na daleko višem nivou govore o već pozna-tim stvarima), dolazi vreme da se iznova preosmisli olako donet negativni sud o metafizici. Dobar povod može biti upravo u naše vreme iznova aktualizovano teorijsko osmišljavanje

---

<sup>76</sup> O tome koliko i kako možemo razumeti ono što je Aristotel imao u vidu (a ne samo ono što njegovo delo govori nama), videti i još jednom promislići na tragu njegovog odgovora na pismo Aleksandru(Plutarh, Aleksandar, I. 8).

<sup>77</sup>*Disputationes metaphysicae*, 1597.

prirode i mogućnosti odnosa virtualnih svetova i realnog sveta o kojem govori metafizika.<sup>78</sup>

Po svemu sudeći, još uvek je otvoreno pitanje odnosa realnosti i virtualnosti koje svoj koren ima u sholastičkoj logici Dunsa Skota (1266-1308).

### *3. Virtualni svet umetnosti*

Toliko se govorilo o *svetu umetnosti*, da se izgubila ne samo svest o *prirodi* toga sveta, nego i o prirodi onog što su prethodne epohe videle kao *umetnost*. Po nekim, umetnost je već odavno postala stvarnost, po drugima, ona to nikad neće biti, po trećima, ona je samo lepi privid stvarnosti.

No šta je u tom slučaju uopšte još umetnost, šta je stvarnost sa kojom se ona uspešno ili bezuspešno izjednačuje? To su poznata pitanja, postavljena još sedamdesetih godina prošlog stoljeća i na koja se s pomalo utopističkim zanosom odgovaralo zahtevom da umetnost treba biti ostvarena tako što će se umjetnički živeti. Taj san brzo je potom odsanjan. Umetnost se udaljila od života, postala sama sebi dovoljna, povukla se iz realnog sveta i našla u situaciji da joj egzistencija u svakom njenom obliku bude osporena.

U isto vreme otvorio se prostor za nastup virtualnih svetova koje je omogućila kompjuterska tehnologija; potiskivanje umetnosti iz realnog života nije u prvo vreme ocenjeno kao događaj od nekog bitnog značaja. Od ranije je već postojala teza da su neke epohe opstajale bez umetnosti, pa se poverovalo da ni ovoga puta odsustvo umetnosti neće

---

<sup>78</sup> Heim, M.: The Metaphysics of virtual reality // Virtual reality theory, practice and promise / Ed. Sandra K. Heisel and Judith Paris Roth. Meckler, Westport and London (1991), p. 27-33. In: *Возможные миры и виртуальные реальности* (Ed. Руднев, В.П.) [https://www.koob.ru/rudnev\\_v/possible\\_worlds](https://www.koob.ru/rudnev_v/possible_worlds)

ugroziti ljudski život. Sa više strana počele su se nad ljudima nadvijati opasnosti i one su se svojim prisustvom činile daleko više ugrožavajućim, no što bi to bila umetnost svojim odsustvom.

U času kad su kompjuteri i mobilni telefoni postali opšta, nasušna potreba, kad su im važnost i neophodnost dobili globalne dimenzije, izmenili su se parametri koji su određivali dotadašnji način života većine ljudi. Vreme se ubrzalo, količina informacija se počela vratolomno umnožavati i sve su veći prostor počele zauzimati suštinski, za život nepotrebne činjenice proglašene za informacije značajne za opstanak, a imale su zapravo samo jedinu posledicu svog opstruktivnog surogatnog delovanja - dezorientaciju.

Sve su se brže gubile tačke oslonca, a u isto vreme „informacije“ su klizile na drugi plan gde su se gubile, postajući sve više vrednosno neutralne, slivajući se jedna u drugu, prekrivajući jedna drugu, i tako tvorile neprobojnu skramu nad doskora bitnim znanjima koja behu neophodna za očuvanje smisla života.

Počela je da se svakodnevno prepravlja i relativizuje dotad znana nam istorija, stalno su dodavane nove i nove, mahom neproverene, nedokazane činjenice, virtualne slike onog što se nije nikada ni desilo a čiji je jedini cilj bio da obezvredi one vrednosti koje doskora behu verodostojne te da na njihovo mesto postavi one koje će moći biti najefikasnije sredstvo manipulacije korisnicima masovnih medija.

Nove, mahom izmišljene činjenice, proglašavane uvek sve novijim i novijim informacijama, počele su da tvore jedan drugačiji, zapravo novi paralelni svet onom koji je znala

realna istorija, povest onog što se odista jednom dogodilo. Nije bilo potrebno da prođe mnogo vremena pa da se i najstrukturiranija svest nekog pojedinca uzdrma i potom sklizne u predele satkane sumnjama i nevericom; u tome je smisao toliko pominjanog „preumljivanja“ ljudi. Svako potencijalno znanje do kojeg bi se možda i moglo doći, potisnuto je njegovim karikaturalnim formama: neznanje je preuzealo svu vlast nad ljudima i stvarima.

Da bi se njima što efikasnije moglo manipulisati beše neophodno da se svi subjekti uvučeni u interkomunikaciju prevedu u nekoliko paralelnih svetova, međusobno uslovno spojenih verovatnim iskazima i da im se pogledi na stvari, koji su počivali na ubedjenjima i veri da postoje merila istine (a da je sama istina mera stvari), relativizuju do te mere da njima ovlada prazna ravnodušnost.

Kad ljudima sve postaje „sve-jedno“ oni su psihološki pripremljeni za pasivno prihvatanje svega što im se nameće iz nekog od paralelnih svetova s naglaskom na onom što je navodno verovatno, a pritom može biti ma šta.

Virtualni svet je virtualan samo dotle dok se nalazi naspram realnog i ono što je tu od presudne važnosti jeste nužnost očuvanja kontrasta virtualnog i realnog. Ovaj postulat važi kad je reč o paralelnom svetu umetnosti spram realnosti. No, on gubi snagu kada se u igri nađe više virtualnih svetova, kad oni počnu međusobno da komuniciraju, i kad realni svet počne da nestaje među njima gubeći svoja bitna svojstva tako što prelazi u sferu neprepoznatljivosti.

Kako iz ove zavodljive situacije izaći i izbeći relativizovanje koje se uvodi kao najviši princip? Situacija u

kojoj se danas nalazimo traži da se prevrednuje niz doskora očiglednih i prihvaćenih vrednosti naše kulture. Zašto nam se tako nešto nameće kao zahtev vremena? Očigledno stoga što je došao čas osporavanja i razvodnjavanja elemenata na kojima počiva tradicija. Svet gubi svoju hijerarhizovanost, postaje horizontalan, jednodimenzionalan, i time se otvara prostor rastapanjem realnosti kroz afirmisanje alternativnih joj virtualnih svetova rehabilitovanjem problematike komunikativnog međudelovanja elemenata realnog sveta, a što omogućuje upravo globalna kompjuterska mreža formirajući svoju posebnu, novu ravan opštenja.

Kuda sve ove promene vode? Mogući svet ne može biti potpuno virtualni svet, i to, već po svom određenju, bolje reći, po svojoj prirodi; ne može biti identičan realnom i ne može posedovati sva njegova modalna svojstva; on uvek ostaje uslovan kako bi bio svoj, ostajući u svojoj mogućnosti i pritom, pored ostalog, nastavio da važi i kao predmet uobrazilje (čime ostaje u bliskoj vezi sa svetom umetnosti).

U kiberprostoru neophodne su orijentirne tačke da se čovek ne bi izgubio u preobilju informacija koje zagušuju i paralizuju mišljenje tako što ga dezorientišu ako nema unapred svoje bitne oslonce. Oni koji hoće ići korak dalje, svesni svojih manipulatorskih namera brišu sistematski te oslonce koji omogućuju seleкционisanje informacija. U tome se i manifestuje vlast nad informacijama.

U isto vreme sve je praćeno enormnim omasovljenjem učesnika u procesu „informisanja“ i sticanja „obaveštenosti“ pomoću interneta; prva posledica toga je da „ravnopravnost“ propraćena u najviše slučajeva neobaveznošću predstavljanja u imaginarnom mnogostrukom dijalogu vodi osporavanju i

onog što u realnom svetu ne može biti osporeno, ali sasvim je normalno da to može biti u imaginarnom, virtualnom. Tako dolazi do formiranje slike sveta koja počiva ne više na autoritetu, već na opštoj neobrazovanosti koja se ogleda u površnosti i neodgovornosti. Tu je na delu „logika diletanta“, efekt Dunning-Krugera.<sup>79</sup>

Treba uočiti još jednu bitnu pojavu koja je sve izrazitija od kad se pojavio internet: s jedne strane imamo sve veće omalovažavanje autoriteta, tuđe ličnosti, prava na mišljenje drugoga<sup>80</sup>. Sve više ljudi, sedeći za kompjuterom, satima leći svoje komplekse učestvujući u navodnom dijalogu sa samima sobom, jer svakog drugog već po definiciji svi s uživanjem osporavaju. Niko nikog ne čuje. Razgovor postaje monolog gluvih, mahom bolesnih i neobrazovanih. Oni obrazovaniji, sklanjaju se, nastoje da izbegnu situaciju da budu izblaćeni ni zbog čega.

Sa druge strane, imamo agresivno, patološko samo-reklamiranje, kao autoogoljavanje, prosipanje sve svoje privatnosti u javnost; zašto to nekog uopšte treba da se tiče, mogli bismo se zapitati? Dobar primer tome je niz tv-emisija koje svojim rijaliti-programima nastoje da nametnu vulgarnost i primitivizam kao meru normalnog ponašanja i njihov uspeh je veliki.

Posledica informacione dezorientacije je gubitak volje da se deluje na stvarima adekvatan način, i istovremeno, sve izraženija nesposobnost da se doneše odluka koja vodi nekom

---

<sup>79</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Dunning%20-%20Kruger\\_effect](https://en.wikipedia.org/wiki/Dunning%20-%20Kruger_effect)

<sup>80</sup> Skriveni u anonimnosti svi korisnici interneta na raznim forumima i sajtovima, kao *nikovi* (a u većini slučajeva su niko i ništa), smatraju da imaju pravo da kažu sve što im u njihovoj ograničenosti pada na pamet; to i mogu, ali ne javno, ne *urbi et orbi*; svako se danas smatra pozvanim da kaže sve o svemu (s onom prvom čuvenom rečenicom: *nisam čitao, ali ja mislim o tome...*

dalekosežnom visoko važnom cilju. Jedino što se tada još čini jeste prihvatanje življenja u neposrednom *sada*. To može biti i dobro, no nikako ne i dovoljno za ljude koji hoće biti angažovani u svetu. Kako se u virtualnom svetu odnose fenomeni koji determinišu ljudski opstanak u realnom svetu?

Virtualnim svetom vladaju događaji koji su sami po sebi nepredvidljivi budući da ih ne odlikuje uzročno posledična uslovljenost; događaj se može desiti, ali i ne mora. Virtualnim svetom vlada *slučaj* i to nas podseća na jedan stav koji aleksandrijski biskup Dionisije pripisuje antičkom misliocu Demokritu (470-360. pre n. e.): „Slučaj [Demokrit] postavlja za vladara i kralja svega, i onoga što je božansko, i tvrdi da je slučajem sve nastalo, ali ga isključuje iz čovekova života i one koji ga [po]štiju proglašavaju neznalicama“ (Diels, 68. B, 118).

Postoji niz pokušaja da se čovek odredi s obzirom na njegovu istinsku prirodu: neki su tu *prirodu*, odnosno bit, videli u radu (*homo faber*), igri (*homo ludens*), tehničari (*homo technicus*)... spisak ovih pokušaja je impozantan, no uvek su njihovi autori nastojali da čoveka svedu na jedan fenomen, na jedan princip koji bi bio određujući za celokupno njegovo ponašanje.

Za nemačkog filozofa Eugena Finka (1905-1975) karakteristično je da on čoveka vidi kao poprište borbe pet takvih „principa“, pet temeljnih fenomena koji u svim epohama ljudske istorije određuju čoveka, a to su: *rad, borba, ljubav, igra i smrt*. U tih pet fenomena Fink je sabrao svo istorijsko i evoluciono iskustvo ljudskog života i nastojao da pokaže kako se njima određuje sav ljudski opstanak, jer čovek u svim vremenima *radi, voli, bori se, igra i umire*. To bi

istovremeno značilo da su ti fenomeni a-istorični, da su ugrađenu u prirodu samog čoveka koji je njima bitno uslovjen u svim istorijskim epohama.

Ako na takav način sagledamo stvari, nameće se pitanje koje ne može ni na koji način biti zaobiđeno, a ono glasi: da li virtualni svet zna za čovekove „nedaće“ i „sretne trenutke“ u realnom svetu, ili mu nameće samo slike i vrednosti „svoga sveta“; da li u virtualnom svetu čovek zna za bitne egzistencijale kao što su *smrt, vreme, briga*?

U prvi mah odgovor je nedvosmislen: virtualni svet ne zna ništa, niti ga se išta tiče; on je neljudski i ravna se prema parametrima koji su mu zadati na matematički način.

Virtualni svet ne zna za emocije. No, šta su zapravo emocije? Da li one uopšte još postoje u svetu digitalnih „vrednosti“? Kakva su to stanje kojima se određujemo spram drugih ljudi a sa svešću da smo na višem nivou no druga živa bića?

Konačno: šta bi virtualni svet trebalo da „zna“? Šta je to znanje, kao *takvo*, kakvo je to znanje koje bi mi trebalo da imamo u susretu sa stvarima koje nam nisu naklonjene, ali koje ispunjavaju sve zahteve da se njihova osnova pokaže kao ravna površ našeg izmoždenog dlana?

## 7. Posle umetnosti

Živeti u vreme posle umetnosti jednako je lako, koliko je teško bilo živeti i pre njenog nastanka, u vreme kad ona nije postojala. A živilo se uvek u ispunjenosti strahom i užasom pred onim budućim koje beše izazovno i uvek nepoznato, retko svetlo, najčešće mračno i neizvesno, nikada lepo, uvek navešćujući pretnju koja je gusto popunjavala sav poznati prostor.

Većini ljudi svih epoha i vremena, i kada se pojavila u svoj svojoj duhovnoj veličini, umetnost je malo značila (posebno običnom svetu) i nalazeći se negde na periferiji sveg postojećeg, nije mogla biti u redu sa drugim temeljnim fenomenima koji su određivali nesigurni, odasvud ugroženi ljudski opstanak.

Stupivši u ljudski svet, umetnost je ispoljila velike ambicije; ne pretendujući na to da ga menja, nastojala je da ga ispuni novim oblicima u koje se uselio duh što je u sebi nosio viši smisao i nadu da se iz konačnosti moći iskoračiti u realnu, trajanju dostupnu beskonačnost.

Vreme je prolazilo a umetnost je sve više i uverenije svedokovala no što je govorila, češće je potvrđivala poznato na novi način, no što je otkrivala novo u kontekstu starog koje se zagovaralo čak i u trenucima kad mu je bilo suđeno da nestane sa horizonta i sa sobom odnese u trajni zaborav doskora vladajuće forme istine.

Njen nedavni nestanak, mada već duže vreme nagoveštavan, jedva da je i primećen, jer i dalje delovala je inercija u ponašanju onih koji su sebe videli kao umetnike i koji su nastavili da se ili na svima poznat, prepoznatljiv način

ponavlјaju, ili da iznose na videlo pustoš koju je za sobom ostavio duh povukavši se iz poslednje umetnosti.

Ne može se reći da to kopnjenje i rastapanje umetnosti nije za sobom ostavilo nikakvog traga. Svest o nastaloj praznini osećala se svuda gde je još doskora vladala slika mogućeg sveta koji je težio svojoj nužnosti i raskomadani delovi velikih dela nisu gubili svoju intencionalnu prirodu.

Od preostalih odlomaka, oni koji su želeli da i dalje u odsustvu umetnosti budu umetnici, počeli su da tehnikom brikolaža grade objekte simulirajući prevaziđene postupke negdašnjih velikih stvaralačkih procesa. Prvo u tišini, a potom sve bučnije počele su da nastaju kreature proglašavane za dela koja su navodno bila ne samo nastavak prekinutog prirodnog procesa, već jedino moguća umetnička dela kao negacija čitave dotadašnje tradicije, ili, kao njen najadekvatniji domišljeni izraz. Moderna umetnost nastoji da razori odnos sa celokupnom dosadašnjom tradicijom, ugrožavajući viševekovni, moglo bi se reći milenijumski, kontinuitet koji su gradila sva umetnička dela ranijih epoha tvoreći veličanstveno duhovno nasleđe evropske civilizacije.

Domišljatost, nerazumljivost, bizarnost, s jedinim ciljem da se bude po svaku cenu interesantan i šokantan stupa u naše vreme na mesto smernog služenja umetnosti, dok je osionost postala ne samo manir već i obavezni način ponašanja, najviši izraz stvaralačkog postupka u času kad je stvaralaštvo iz samog sebe bilo definitivno osporeno.

Ne mogavši da shvate i trezveno sagledaju izlišnost svog opstanka u vreme posle kraja umetnosti, neki su „novi umetnici“ zaronili u depresiju, neki u paranoju, neki su se odvažili na simuliranje i blefiranje, drsko proglašavajući sve

neistomišljenike za neznalice i primitivce, umetnički neobrazovane osobe i glupake, a neki se preobratili u cinične prodavce magle nastojeći da se nametnu kao novi priznati velikani u odsustvu umetnosti, i to prvenstveno onima koji su za nju jedva i čuli, naivno poverovavši da će im život u izmaglici obezbediti posebni društveni status i položaj u umetničkoj zajednici (posebno ako je reč o primitivnim novokomponovanim društvenim delatnicima, koji se u taj svoj posao i ne razumeju ali tako nešto im nije ni potrebno jer za njih misle drugi).

Ako i prihvativmo da spekulativna estetika pripada prošlosti, nakon Hajdegerovog prevladavanja subjektivnog pristupa delu u kojem se tvrdoglavo pomaljao tradicionalni odnos forme i sadržaja, nov pristup umetnosti na tlu sukoba sveta i zemlje koji tematizuje nemački mislilac još uvek ne obezbeđuje i praktičan izlaz iz začaranog kruga nakon smrti moderne.

Delo postoji kao objekt. Svet je prepun objekata, ali oni nisu i umetnička dela. Nijedna njihova klasa nema transgresivna svojstva koja bi mogla omogućiti prevladavanje realnog vremena. Umetničko vreme se zbija, kondenzuje u tačku i tako ona nestaje iz sfere delovanja, dok preostali fragmenti sećanja nemaju za cilj da evociraju ono što je nekad bilo vidljivo, već da iznova pokušaju da stvore mogućnost same vidljivosti.

Šta je uopšte moguće videti rasprostrto sa obe strane tačke u koju se sabrala umetnost? Da li je njen prostor dvodimenzionalan, linearan, ili se širi u beskrajno mnogo smerova u praznini oslobođenoj dela koja su na kraju

vremena postala besprostorna, sabrana u svet beskrajne tačke koja je ljude oslobođila svih teškoća percepcije?

Da sve ovo nije jednoznačno po svojoj prirodi i intencijama što odatle slede, vidno je i po tome što je i dalje u logičkom smislu *vreme* kategorija dela umetnosti. Ako dela više nema ostalo je prisutno i dalje njegovo vreme.

Smatralo se da vreme ne može biti u delu, već u posmatraču, da ga ovaj u aktu percepcije unosi u delo. U tom slušaju delo oživljava i menja se transformišući svoja značenja. Ono se udaljava od svog početka, menjajući prvobitni svoj sklop, ono menja odnos spram gledaoca kojem je upućeno. Delo je sposobno da govori različite stvari. Počinje govorom o sebi u svetu, završava sa svetom u sebi.

Odnosi među stvarima, posebno na slici, su jednostavni, od početka fiksirani sa namerom da okamene, zalede mogući prostor zasnovan na apstraktnoj geometriji što počiva s one strane svake subjektivnosti, svakog pokušaja da se ostvari bilo kakav nedosanjan san. Sva dela počivaju na mirovanju delova. Vreme je uvek remetilački faktor, nikad se ne zna šta je ono zapravo.

Odnos dela i celine slike podrazumeva aktivno učešće gledaoca, njegovo prenošenje sopstvenog vremena u okvir koji sugeriše slika, i to u slučaju da slike na bilo koji način ima. Vreme, kao i prostor, ako je u pitanju slika, ostvaruje svoj identitet u ravni. Tek trodimenzionalna dela sadrže uslove kretanja u pravom smislu. Takva je situacija svekolike tradicionalne umetnosti, i moderne, do vremena Mondrijana na čijim je platnima još uvek moguće prepoznati dinamiku i paradoksalnost kretanja.

Danas, kad dela više ne postoje u njihovom tradicionalnom a ni u bilo kom novom, mogućem obliku, kad umetnosti više nema i na njenim sve manje vidnim ruševinama rasprostrla se svima prihvatljiva, zavodljiva, immanentna svakodnevica, carstvuje od pre vremena ponovo nadošla sveegzistentna praznina.

Živimo u vreme posle umetnosti. Početno prazno vreme kao ne-vreme, još je relativno daleko pred nama. Iskustvo pravog kraja nemamo. Još ga nismo dosegli. Trajemo u smislom ispražnjenoj sadašnjosti. Sa svih strana na nas se svaljuju stvari. Većina njih su nepotrebne, posledica nametnutih potreba koje ne čine boljima ni naš duh, ni način našega opstanka. Da, imamo duh, navodno imamo duh, ako verujemo drevnim stoicima. On je ono jedino što nam se ne može oteti a što još možemo negovanjem očuvati i time sebe u celosti učiniti boljim.

Kritika umetnosti je onima koji nastoje da je kao nestali fenomen misle moguća, ali samo sa stanovišta same umetnosti jer kritika umetnosti, kako je to početkom prošlog veka pokazao Dišan moguća je samo *kao* umetnost. Samo iz umetnosti moguće je postaviti pitanje njenog postojanja koje i dalje počiva na strogom ontološkom razmeđivanju stvari i dela. Ovo poslednje dovedeno je u pitanje osporavanjem dela kao jedinstvenog materijalnog supstrata nastojanjem da se ono prikaže kao proces.

Procesualnost dela jeste onaj momenat koji briše njegovu oničku egzistentnost i ostavlja prostor za manifestovanje prolaznosti i besmisao performansa. U ovom poslednjem došlo je do konačnog trijumfa bezdarnosti i nepotrebnosti poznavanja bilo koje likovne tehnike. Ostva-rio

se san neukih da da je konačno došao čas da se istrajanje na neznanju i neveštini proglaši za jedini umetnički zanat i sama umetnost doveđe na predpočetak u period starijeg paleolita<sup>81</sup>.

Delo je u ranijim epohama bilo uslov mogućnosti samorefleksije umetnika. Danas je njegovo okretanje sebi i svome smislu osporeno samim nepostojanjem umetničke prakse raspete između činjenice i procesa. Slikanje stvari i procesa svelo se u prošlom stoleću na slikanje gledanja<sup>82</sup> a slika na izraz načina da se gleda unazad.

To vreme koje je krajnjom radikalizacijom umetničkog postupka i refleksije prirode umetnosti inaugurisao Marsel Dišan, a u uverenju da se za duži period vremena otvara perspektiva jedne nove umetnosti na tlu prevaziđene i duboko pokopane celokupne tradicije (što nije nigde reče-no, ali je dosledno mišljeno), ostalo je za nama deleći sudbinu već odbačene umetnosti.

U sadašnjem, novonadošlom vremenu nema ni umetnosti ni refleksije o njoj i razlozima njenog nestanka. Svet se okrenuo drugim pitanjima i prostor su popunile hiletički potpuno drugačije konstituisane slike. Nedostatak umetnosti se ne primećuje niti je moguće konstatovati ga na bilo koji način. Ispražnjen prostor ne može postojati. Svet je smena nestajanja i nastajanja. Sadržaji su nebitni, bitna je samo ispunjenost forme koja garantuje prividni život među novim ideološkim sablastima. Zato, od svih godišnjih doba

---

<sup>81</sup>Sva poznata dela preistorije nastala su u mlađem paleolitu.

<sup>82</sup>Boehm, G.: *Smisao slike i čulni organi*, u izboru tekstova bez naslova i potpune katalogizacije, Muzej savremene umetnosti, sveska 11, Beograd 1987, str.003.

uvek je jesen. Jedino ona uvod je u kraj, u doba kad više ničeg nema.

Nastupilo je vreme posle umetnosti. Na takav ishod ukazano je već pre više od pola stoljeća, no nije bilo i najjasnije da će se „odumiranjem umetnosti napraviti mesto jednoj novoj integrativnoj formi“<sup>83</sup>, koju su neki videli kao „veličanstveno preduzeće zabave“ (Tajge). Tako nešto je počelo da se ostvaruje, no ne na način kako su to zamišljali nekadašnji socijalni teoretičari koji su za osnovnu pretpostavku svojih razmišljanja imali – podelu rada. Kao i uvek, sve je krenulo najgorim putem. I kao i uvek, na površinu i u prvi plan isplivale su najmračnije i najpogubnije tendencije. Još jednom se pokazalo da romantičarska iluzija o tome da je čovek po prirodi dobar, ne funkcioniše.

U odsustvu umetnosti velikom brzinom metastaziraju njoj alternativne suprotne „kulturne“, neprijateljske forme; čak i postmoderna destrukcija tradicionalnog sistema vrednosti nije mogla naneti umetnosti toliku štetu koliko njena lažna apologija poslednjih decenija. U ime umetnosti, u ime brige za njen razvoj i opstanak, zatrta je svaka mogućnost njene egzistencije. Umetnost kao kolektivna stvaralačka aktivnost pretrpela je potpuni krah.

Na to nije uticala mala količina razumljivosti kojoj je bila izložena, čak ni njena usmerenost uskom društvenom sloju (svima pristupačna ona nije bila nikad), već njena praktična „upotreba“ u procesu manipulisanja svešću ljudi u svetu izmenjenom iz temelja.

Koliko su takvom ishodu doprineli sami umetnici? Ne može se reći da su svake krivice bili oslobođeni. Uvek su bili

---

<sup>83</sup>Šmit J., Z.: *Estetski procesi*, Gradina, Niš 1975, str. 99.

deo kulturnih institucija, mada nisu uvek pripadali i onom društvenom sloju od kojeg su zavisile donete odluke. Ali, i kad su nešto dobro i mogli učiniti, smetala im je njihova lako kvarljiva priroda. To nije za osudu. Ljudi su satkani od neeteričnog materijala, posebno oni spremni da služe i najgorem društvenom sistemu. No, ovo je opšte poznata stvar i nije vredna pisanja. Tako nešto može imati sociološku ali ne i ontološku relevantnost. Takvi ljudi, među kojima behu i umetnici, samo su ubrzali propast i krah umetnosti. Sam kraj njen bio je davno već založen u samoj umetnosti još na njenom početku kad se uprkos prvobitnoj nemoći prestala da se okreće samoj sebi već je podršku počela tražiti izvan sebe, u svetu ne-umetnosti.

Nepostojanje umetnosti u modernom svetu nije nikakva nevolja. Većina ljudi je bez svesti o njoj i bez znanja o njenim delima čitav svoj život provodila, a i sada provodi, u blaženom neznanju, bez ikakvog osećaja odsustva nečeg neophodnog i nadopunjajućeg u svakodnevnom trajanju.

Pored svega što nude masovni mediji i industrija zabave, umetnost je u potpunosti izlišna. Kad bi je i bilo, kad bi se opet pojavila, trebalo bi je ukinuti, a za tako nešto i nema šansi iako je na svakom uglu čekaju Veliki Inkvizitori, svi oni još do juče nesposobni umetnički kritičari (da im imena sad ne nabrajamo jer svi su se uhlebili po muzejima i galerijama a i na ponekoj umetničkoj katedri).

Umetnost je iscrpla svoje mogućnosti. Sve što je u nju na početku bilo založeno, vremenom se razložilo i time poništilo svaku potrebu da duh se pojavi i zavlada nad zgarištem smisla. Kao što se svaki pokušaj obnove tragedije završava u komediji, tako se i svaki napor da se obnovi umetnost u svom

izvornom obliku pretvara u grotesku, u ne-umetnost koja se svojoj suprotnosti ne može približiti, ali je može u formi ničeg definitivno potvrditi.

Istorija umetnosti je duga. Prošla je kroz mnoge faze, preživelu mnoge trijumfe i nesporazume, svojim primerom pokazala svu nepredvidljivu sudbinu postojanja čoveka i njegovih dela, učestvovala u životu pojedinaca i stvarala prostor opstajanja čitavim narodima, hrabrla lovce Laskoa i Altamire, prve stanovnike Vinče i Lepenskog vira, potvrđivala slavu bogova u Olimpiji i Atini, veličala put ka nebu u katedralama Frajburga i Strasbura, svedočila o mogućnosti disputa u Stancama i Eskorijalu, nemo vaznosila duh Mikelandjela i Kanove, čvrsto vodila ruku Direra i Engra – i sve vreme učvršćivala utisak o svojoj neophodnosti kad je ljudski opstanak bio ugrožen, i kad se činilo da će se prekinuti put na koji je neizvesna ruka izvela čoveka iz tmine ne-bića.

Ono čemu danas svedokujemo jeste odsustvo umetnosti. Živimo u prostoru prepunom stvari, a bez ijedne stvari umetnosti. Dok svetlost nastala u vremenu prošlom polako gasne i ne može se više zadržati u vremenu sadašnjem u kom nije sadržano ni vreme buduće, čemu se nadao Eliot, gubi svoju auru sve što je činilo duh ranijih epoha. Koliko smo mi tome doprineli svojim namerama, koliko smo odgovorni što smo dela zamenili surogatima koji ne plene, niti izazivaju divljenje, već samo retke poglede prolaznika da bi ih u narednom trenutku odvratili od sebe?

Sve više je stvari koje nisu dela, ali se lažno prikazuju takvima, popunjavajući prostor koji je doskora održavalda umetnost. Prostor ne može biti prazan. Nešto ga mora ispunjavati: demokritovski atomi, bestelesne monade,

gravitacione sile, sila gravitacije, super-strune, ili nešto nama još uvek nepoznato.

U doba kad nema više umetnosti, kad se više ne rađaju umetnička dela, prostor zahvataju drugi objekti i njihove unutrašnje moći, drugi ljudski interesi i trajanje ispunjeno novim potrebama među kojima dela umetnosti nisu potrebna.<sup>84</sup>

Umetnost nije više neophodna jer nije odlučujući momenat čovekovog opstanka. Izumrli su mnogi zanati, nepotrebni su postali mnogi alati i načini rukovanja njima, nepotrebni su i mnogi njihovi proizvodi; umetnost koja je nekad bila s njima i naukama u nerazdeljivom savezu, sa ciljem da ponavlja harmoniju kosmosa, sada se povukla iz ovog našeg retardiranog sveta, pridružila se bogovima u nekim dalekim intermundijama, o kojima govoraše Epikur i njegovi učenici u hladu platana, a njena dela sada su samo treptaji sve manje vidljive eterične vatre.

---

<sup>84</sup> Jedno relativno optimističnije tumačenje stvari, ako je tako nešto uopšte moguće, videti u knjizi Aleksandra M. Petrovića: *Идеја суштине естетике*, ОУСИА АΙΣΘΗΤΗ: Видови сагледавања естетичких димензија стварности и њене суштине Οὐσία αἰσθητή, posebno, str. 142-158.

## 8. Stvari s one strane umetnosti

Predmeti koji okružuju čoveka i čine njemu poznatu i znanu okolinu bili su prethodno njegovim radom izdvojeni iz okolne prirode kako bi obrazovali hijerarhizovani svet stvari s kojima se on svakodnevno ophodi u svom nastojanju da odživi zadato mu vreme zemnoga trajanja.

Uvek je postojala jasna granica između stvari po sebi koje su pripadale svetu prirode i onih stvari koje je čovek radom uspeo da prisvoji, da ih popredmeti i prevede u svoj svet. Te njegovom delatnošću zadobijene stvari postale su predmeti kojima je rukovao nastojeći da ovlada njihovim svojstvima i da ih prilagodi različitim izražajnim formama svog postojanja. Tako je sve prisutno po svojoj nameni mogući predmet proizvodjenja. Da li je to samo po sebi dovoljno da se razume šta je to *stvar*? Martin Hajdeger bi odgovorio negativno<sup>85</sup>.

Kako je prolazilo svesno vreme u kojem je čovek na putu izgradnje sebe kao individuma konstituisao predmete razvrstavajući ih u različite regije u kojima su se uspostavljala njihova unutrašnja merila, tako su se postepeno izgrađivale oblasti čiji je zbir činio oblast kulture, oblast ljudskog duhovnog sveta koji je telo čoveku sve više izdvajao iz neposredne prirode.

To ni u kom slučaju nije značilo da je on time postajao i vlasnik svog tela, a što su veoma dobro uočili stoici i isticali da telo ne pripada čoveku pošto mu može biti oduzeto, kao što mu može biti oduzeta imovina ili neka od zadobijenih privilegija. Ono što je odista njegovo i što mu se ne može

---

<sup>85</sup>Hajdeger, M.: *Predavanja i pasprave*, PlatΩ, Beograd 1999, str. 134.

oduzeti to je njegov *duh*. Duh je ono što je jedino vredno negovanja.

No šta je sa stvarima? Njihova suština je nešto što ne izlazi na video, što ostaje skriveno, o njoj se nikad ne govori; još mnogo manje govori se o duhu, a daleko više o drugim predmetima koji čine naš svakodnevni život. Jer šta bi tu bio predmet? Sve ono što može biti predmet mišljenja – bio bi odgovor. Da li je to brzoplet odgovor, ili je posledica iskustva, posledica opštenja sa „stvarima“ koje zapravo nisu stvari, jer ono što bi bilo odista stvar, to se i ne misli budući da se njena suština nikad ne pojavljuje.

Do vremena Kanta i čuvenog „obrata“ koji srećemo kod njega, saznanje stvari je moguće, one su razumljive po sebi i ono su što se ni u jednom momentu ne čini problematičnim; svet je saznatljiv, nedvosmislen, i stvari se kao takve mogu saznati. Tek Kant prvi počinje govoriti o „stvarima po sebi“ koje su za razliku od onih „za nas“ „lišene odnosa sa čovekovim činom predstavljanja“<sup>86</sup>; po rečima Hajdegera tu se radi o lišenosti onog *pred* koje imamo u *pred*-metima, odnosno u njihovom *pred*-stavljanju. Stvar po sebi nije predmet, jer nije nešto što bi moglo biti pred-stavljeno pred nas. To još ne znači da ne postoji mogućnost znanja o stvarima, mogućnost da nešto o njima znamo, makar to i ne uspeli do kraja da iskažemo, jer, znamo, ima i onih stvari o kojima ako se ne može govoriti treba čutati, što je, s druge strane, kako bi Adorno rekao, i skandal mišljenja, jer upravo to o čemu se ne može govoriti treba i mora biti predmet govora.

Svako umetničko stvaranje prepostavlja stvoreno, prepostavlja delo umetnosti, ili, kako bi se moglo reći, „stvar

---

<sup>86</sup>Hajdeger, M., *Op.cit.*, str. 141.

umetnosti“. Šta čini tu *stvar* umetnosti? Kako umetnost proizvođenjem omogućuje stvar kad se o stvari ne može ništa ni reči niti na nju neposredno ukazati? Možda se i u tome krije tajna same umetnosti i njene pojetičke prakse, pri čemu se ovde *praksa* razume ne u antičkom značenju te reči, kao delovanje na drugoga čoveka, već kao delatnost koja uvodi u postojanje (kao izvorni *poiesis*), ili otvara postojanje nečem što do tog časa nije postojalo?

Ovde se niže više pitanja no što će se na njih naći odgovora; pitanja kao da jedna iz drugih slede i stiče se utisak da je uvek odgovoru bliže ono prvo, te da se i prvo pitanje u čitavom nizu javlja kao ono osnovno i jedino. U tom slučaju postoji koliko verovatnoća toliko i opasnost da se našavši na početku, zapravo nađemo na drugom početku<sup>87</sup> koji sadrži prvi ali i deo odgovora koji se ne može iskazati na njegovom daljem putu.

No šta su zapravo pitanja? Bledi, tek mogući putokazi mišljenju, ili mesta ustrajavanja na kojima nema odgovora?

---

<sup>87</sup>Pitanje drugog početka, pitanje je koje otvara Martin Hajdeger u nizu svojih spisa nakon tridesetih godina, i to nakon onih spisa koji su mu već bili doneli svetsku slavu i trajni nesporazum sa čitaocima koji su u prvi mah, upoznavši se sa delima publikovanim krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina prošlog stoljeća *Seind und Zeit, Was ist Metaphysik?, Vom Wesen des Grundes, Kant und das Problem der Metaphysik*, smatrali da su razumeli temeljnu poziciju ovog mislioca. A ona je bila posve drugačija, i mislim da je on više vremena potrošio na otklanjanju nastalog nesporazuma, te da do kraja i nije uspeo da objasni svoje temeljno stanovište koje u posljednje vreme izbjiga na videlo u retkim rečenicama višedecenijskih njegovih zapisa koji se publikuju pod nazivom *Schwarze Hefte* (2014).

Mnogi su krajem osamdesetih godina osporavali shvatanje da su *Beitrege zur Philosophie* (1936-1938; objavljano 1988) njegovo drugo glavno delo, no u kontekstu naknadno objavljenih predavanja i seminara, sve više se pokazuje da ovo shvatanje ima osnova, posebno kad je reč o ukazivanju na pitanje drugog početka u filozofiji, kojem su potom bili posvećeni i posebni tomovi njegovih sabranih dela (GA, Bd. 70, 71).

Pitanje stvari umetnosti jedno je od takvih trajnih pitanja bez izgleda da mu se u naše vreme nađe odgovor. Da nije tako, sam fenomen umetnosti, kao i njeno delo, ne bi nosili u sebi nikakav problem; bili bi jasni, transparentni (kako su neki voleli da govore) i možda bi to pomoglo da i samo mišljenje sveta bude prepoznato kao poslednja igra kojom se završava poznato nam vreme i otvara ono drugo za koje još nemamo adekvatan termin pa kao operativni pojam koristimo izraz *ne-vreme*.

Simptomatično je da se često vraćamo pitanju kraja umetnosti i da to pitanje vidimo krajnje bitnim i alarmantnim; smatram da to uopšte ne bi bio problem da nije došlo do krize samog pojma *dela*, na što su uticali spoljni razlozi, pre svega oni ideološki i ekonomski. Potresi na tržištu umetničkih dela dovode u prvi plan i pitanje samih dela: njihovog daljeg opstanka kao i mogućnosti njihovog daljeg nastajanja. Ideološki deo problema daleko je blaži, jer umetnost odavno nije ni sredstvo uticaja na mase ni sredstvo manipulacije ljudima i njihovim ukusima, za šta sad postoje sasvim drugi načini delovanja kako bi se amorfna masa potrošača zombirala mislima s ispražnjenim značenjem.

Ovo je još vidnije u kontekstu sve izraženije krize samih nauka, posebno fundamentalnih, među kojima su još pre nekoliko decenija neke došle do svoga kraja, što je najvećim delom bilo uslovljeno tehničkim razlozima – nemogućnošću da se izgradi kolajder veličine našeg sunčevog sistema da bi se dokazala teorija superstruna, pa je pitanje samo vremena kad će kolajder u Cernu biti otvoren kao muzej jedne optimistične epohe koja je ostala za nama, ali i bila spremna da u takav projekat uloži veliki novac. Danas opstaju samo primenjene

nauke, poddiscipline, poput farmakologije ili neurologije kojima se smeši blistava ekomska budućnost.

U tom smislu, s umetnošću stvar stoji drugačije, jer vlada sve veća nesigurnost u isplativost ulaganja novca u umetnička dela, čak i u slučaju onih umetnika čiji je opus odavno završen, jer je sve manji konsenzus oko toga šta je umetničko delo, koje delo to može biti i koje će delo to u narednom vremenu i ostati.

To je deo razloga što se mnoga dela sve češće nalaze s one strane umetnosti, mada su u vreme nastanka njoj makar uslovno i pripadala; to „otpadanje“ iz korpusa umetničkih dela, i pretvaranje u obične predmete - koje više ne određuje transgredijentnost, mogućnost da se prelaskom iz epohe u epohu na mesto izgubljenih starih dobijaju novi smislovi, budući da je sam smisao predmeta umetnosti, viđenog sad kao stvar - doveden u pitanje.

Ovo ni u kom slučaju ne znači da umetnička dela koja to nisu, jesu obesmišljena i lišena svakog smisla, ona imaju i dalje neki svoj smisao ali ne umetnički; ti predmeti i dalje mogu biti dela kojima se ljudi dive zbog domišljatosti njihovog tvorca ili ekomske vrednosti koju na tržištu uspevaju da nametnu „kritičari“, galeristi ili i sami njihovi tvorci.

S one strane umetnosti život može biti udoban, možda i udobniji no u samoj umetnosti koja se iscrpla u nastojanju da odbrani neodbranjivo zalaganjem za vrednosti koje njen vreme više ne prepoznaće kao svoje.

Ovo naše vreme što ga je sve teže definisati, i dalje se sapliće o problem vrednosti umetničkih dela. Sećam se da je to bilo jedno od najfrekventnijih pitanja s kojim su nastupali moji studenti slikarstva sredinom devedesetih godina prošlog

veka. Ako ih je nešto najviše interesovalo, onda je to bilo pitanje: *po čemu je neko delo „vredno“ a drugo nije kad oni među njima ne vide nikakvu razliku*. Ja sam im tada odgovor obično započinjao rečima koje mi je u mladosti govorio naš veliki pesnik Ivan V. Lalić: „Vi mislite da je neka pesma dobra zato što je dobra; nije tačno; to je mladalačka iluzija. Mora neko da kaže da je ta pesma dobra“. Ja tome dugo nisam pridavao dovoljan značaj, tvrdoglavu smatrajući da je najbitnije da čovek napiše nešto što može, i to na najbolji način, no kasnije sam shvatio da je Ivan bio duboko u pravu.

Zatim, pokušavao sam studentima da objasnim da je problem vrednosti jedan od najzamršenijih problema, i ako je u mojoj knjizi *Estetika* poglavlje o vrednostima možda „najsloženije“, razlog nije u meni i teškoćama u mom načinu izlaganja, već u „samoj stvari“, u samim vrednostima.

Teškoća u njihovom razjašnjenju krije se u njihovoј egzistentnosti: da li su umetničke vrednosti nešto što mi pridajemo predmetima, ili nešto što je sadržano u njima, ili nešto što provejava kroz umetnička dela i nas na neki zagonetni način. U prvom slučaju one su subjektivne, u drugom objektivne, u trećem nije moguće ništa određeno o njima ni reći jer se ne zna ni odakle dolaze ni kuda idu.

Nije prošlo mnogo godina, a stvari su se izmenile; za vrednosti više нико nije ni pitao. Ne zato što su moje knjige studenti prestali da čitaju, već stoga što se izmenilo samo gledanje na ono što bi se moglo nazvati „stvar“ umetnosti. Kada se delo umetnosti našlo s one strane umetnosti, kad je „delovnost“ dela prestala biti problem, prestala je biti problem i sama „vrednost“ umetnosti.

Sve što se našlo s one strane umetnosti ocenjivalo se merilima koja su formirana s one strane umetnosti, dakle, neumetničkim merilima. Ostavši bez dela, umetnost je ostala bez merila, bez jedinog načina kojim bi se mogli uspostaviti odnosi između stvorenog i principa stvaranja pod kreativnim okom stvoritelja.

### 1. Sadašnje stanje stvari

Postoji tu još jedan problem koji se mora imati u vidu. Neophodno je prihvatići da je izmenjen sam pojam umetnosti. Danas se umetnost drugačije tumači, pa i to moramo imati u vidu kad o njoj govorimo.

Ja ne mislim da je tu reč o nekoj novoj umetnosti, još manje, da je reč o nečem epohalnom, i to iz prostog razloga što se nalazim na stanovištu da je neophodno poštovati celokupnu tradiciju, celokupnu istoriju umetnosti, jer samo se tako umetnost može sagledati u njenoj celini kao kulturni fenomen.

Ali, kao što sam rekao, postoje i oni koji sa spremnošću odbacuju svu istoriju umetnosti i počinju od sebe, smatrujući da je umetnost upravo to što oni čine, često i ne znajući (niti želeći da znaju) šta je uopšte bilo pre njih. Nesporna je činjenica da je kod većine ljudi kolektivno pamćenje sve suženije, da individualno sećanje sve manje doseže u prošlost.

a.a. Kada sam pre tridesetak godina<sup>88</sup> napisao da postmoderna pripada prošlosti, tada su bile jasne njene ideje,

---

<sup>88</sup> Uzelac, M.: *Napomena o postmodernoj*, Savremenost, Novi Sad 1988/ 12, str. 178-183.

ali ne i sve konsekvene koje se mogu iz nje izvesti, sve razorne posledice koje su nas snašle, a uvek nas snalazi ono najgore moguće. Postmoderna je nastupila osporavajući zapadnu kulturu, ne posedujući pritom u sebi neka pozitivna svojstva. Nastojala je da izbriše granicu između visoke kulture i sve agresivnije pop-culture.

Pop-kultura je u to vreme bila sve napadnija, vulgarnija, s namerom da svaki drugi oblik kulture učini ništavnim, zahtevajući da joj nema alternative i da je svi moraju pratiti. Ona je sebe videla kao kontra-kulturu, bez pozitivnih svojstava, nastupajući s tezom da sve može biti umetnost. Tako se dogodilo da je svako đubrište preneto u galerije i muzeje, proglašavano za konceptualnu umetnost, a nakon dužeg vremena (faze privikavanja i amortizovanja ukusa i kritičke svesti) samo za umetnost.

Pre tridesetak godina bilo je vidno nastojanje “postmodernista” [za koje sam potom rekao da su to oni koji nisu ništa razumeli u istoriji filozofije od Talesa do Hajdegera, već ponavljaju samo nekoliko nemuštih iskaza Deride ili Liotara (a takvih ima i danas)], da ospore celokupnu tradiciju, celokupnu istoriju filozofije kao i umetnosti, koju, niti su znali, niti razumeli, da ospore sve do tada važeće vrednosti kako bi sa stupidnom frazom *en y thing goes* sve dotad bezvredno proglašili za jedino vredno i značajno u čemu su masovni mediji imali odlučujući uticaj.

Svet televizije postaje jedina realnost, a sve van tog sveta, proglašava se za privid i simulaciju realnih stvari kojima se odriče ontološki status; pre samo nekoliko decenija nije se još ni mogla naslutiti a kamo li spoznati nastajuća

---

dominanta našeg vremena. Razorne tendencije osamdesetih godina postale su realnost nakon trideset godina. Sva moderna pretrpela je krah, nadvladana od bezdarnosti i osvetoljubivih, gladnih slave i društvenih priznanja postmodernista. Oni više nisu mogli biti izlečeni, ali virus ništenja koji su širili nije se u narednom vremenu ničim mogao zaustaviti.

Da bi se razornost postmoderne prikrila, ona je ponekad proglašavana nastavkom ili dovršetkom moderne; za svoj predmet postmodernisti su uzimali pojedine filozofske probleme, ponekad su „analizirali“ neke od filozofskih spisa, ili su se zadovoljavali „originalnim“ tumačenjima bizarnih događaja; u svemu je simulirana učenost korišćenjem izmišljene hibridne terminologije i svi njeni autori smatrali su sebe filozofima. U to su iskreno verovali, živeći u skučenom svetu iluzija koje su o sebi izgradili daleko od sveta filozofije i njenih pitanja.

Obmanljivom i zavodljivom sirenskom jeziku postmoderne ponekad nisu uspevali odoleti ni sami filozofi; neka od njihovih dela našla su se pod uticajem postmodernista, ali taj nevešto nakalemjeni postmoderni sloj na stvari filozofije na kraju krajeva bio je ipak vidljiv i mogao se naknadno ukloniti kroz *epoché*.

U tom smislu, stvari su danas jasnije, postmoderna izmaglica se rasula i teme filozofije jasne su u prvom planu mišljenja. Negativna energija koja je iz postmoderne dopirala nije se mogla raširiti u teorijskoj ravni, pa je plodno tlo našla u sferi prakse, u nastojanjima da se utiče na oblikovanje društvenog života. Odbacujući ranije vrednosne sisteme postmoderna je počela da se zalaže za devijantne i nastrane

oblike života pravdajući ih proglašavanjem za jedinu normu. Tako je na scenu ponovo stupio nihilizam, ali u malo izmenjenoj formi, u formi veličanja ništa.

Reč tu nije o ontološkom, spekulativnom *ništa*, o operativnom pojmu Parmenida i Hajdegera, o ništa kao trajnoj temi i zagonetki zapadne filozofije, već o ništa na jednom daleko nižem planu, o društvenom ništa, o zlu koje je mentalno i duhovno suprotstavljeni i neprijateljski raspoloženo spram ljudske prirode.

Ako je u prvo vreme izgledalo da je postmoderna ipak jedna prolazna moda, laka zabava dokonog, duhom neobdarenog sveta, sve se promenilo kad je u pomoć postmodernistima došla globalna reforma sistema obrazovanja i svestrano rastakanje društvenih vrednosti, pre svega napad na tradicionalni oblik porodice koja je bila oduvek jedan od stubova društva na šta je nedvosmisleno ukazivao već Hegel<sup>89</sup>; tog časa mehanizam razaranja društva bio je kompletiran<sup>90</sup> i ono je počelo da se ruši kao kula od karata. Tako je na perfidan način, u ime navodno nove modernosti, novim generacijama ugrađena odbojnost prema tradiciji i postavljeno tlo za novu, alternativnu istoriju.<sup>91</sup> Svo

---

<sup>89</sup> O porodici kao običajnosnom korenu porodice i države, videti: Hegel, G.V.F.: *Osnovne crte filozofije prava*, V. Masleša, Sarajevo, 1989, str. 368 (§ 255).

<sup>90</sup> O tome videti: [Uzelac, M.: Priče iz Bolonjske šume](#), Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača, Vršac 2009, str. 267.

[http://www.uzelac.eu/Knjige2/34\\_MilanUzelac\\_Priče\\_iz\\_Bolonjske\\_sume.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige2/34_MilanUzelac_Priče_iz_Bolonjske_sume.pdf)

<sup>91</sup> Dobar primer brisanja istorije i njenog prekrajanja je odnos spram istorije u Japanu gde u muzejima Hirošime i Nagasakija nigde ne piše ko je na te gradove bacio atomske bombe, dok u isto vreme Evropa obeležava 9. maja svake godine, ne *Dan pobede nad fašizmom*, već nekakav izmišljeni praznik prepun magle i ničega (nekakav dan evrope).

znanje ograničava se na ono što se može smesta dobiti mobilnim telefonom.

Muzejima se u poslednje vreme sve ubrzanije menja namena: neki od njih su ili prikriveno opljačkani, ili kompletno pretvoreni u đubrišta, drugi tek periodično, no sve češće menjaju svoju nekadašnju prosvetnu funkciju. Tradicija i istorija se brišu iz svesti i taj proces daje sve impresivnije rezultate. Postmodernisti jesu zlo, i zâla ima raznih, no oni su nažalost ono nepopravljivo, neizlečivo zlo koje negira sve rezultate tradicije i dosadašnju kulturu pretvara u ništa.

I u ranijim epohama, posebno kad je reč o dobu srednjeg veka, renesanse ili ranog novog vremena, pre svega mislim na vreme baroka, postojala je narodna, popularna kultura i ona je tekla paralelno s visokom kulturom; njeni pripadnici bili su različiti i svako je od njih poštovao svoje vrednosti. Tek u naše doba stvari su se izmenile: pop-kultura je počela da sebe nameće kao jedinu kulturu i u tome odlučnu ulogu odigrali su mediji. Visoka kultura je izgubila ne samo svoju dotadašnju vitalnu sposobnost, već i svoje nosioce, svoju publiku.

U prvi plan istupili su banalnost i primitivizam na tlu neobrazovanosti i novoformiranih minimalnih tehničkih zahteva; „nova umetnička dela“ su počeli da stvaraju svi, te je istinska umetnost zajedno s njenim delima potisnuta u pozadinu, da bi presudnu ulogu dobili pobornici novih tendencija i manipulatori koji su u međuvremenu ovladali medijima. Glavni junaci nove kulture postali su pevači i pevačice, dnevni političari i sportisti, starlete i prostitutke, blogeri i blogerke, svi oni koji mogu svakodnevno da stvaraju nove vesti i iluziju o tome kako se oko njih nešto bitno događa pod uticajem kokaina i heroina; jasno je da su slikari, vajari

ili pisci, čije je stvaralaštvo tražilo mnogo znanja, dara i vremena, bili među prvima potisnuti na marginu društvenih događaja jer nisu mogli utoliti novu potrebu publike - žed za neprestano novim i novim a po sadržaju jednakim vestima koje su svakodnevno punile društvene mreže i tabloide.

Urušavanje principa na kojima je doskora počivalo vrednovanje umetničkih dela i umetnika vodilo je marginalizaciji pisaca, slikara, muzičara i svih umetnika, kojima je još bilo stalo do svog duhovnog integriteta; oni nisu bili duhovno ili čak i fizički uništavani, kao u ranija vremena (za to više nije bilo ni potrebe), dovoljno je njihovo degradiranje i onemogućavanje umetničkog izražavanja.

Ponekad i čutanje može biti glasnije od svakog govora, ali u naše vreme, kada je sve pokriveno neprozirnom bljutavom lepljivom skramom koju neprestano izlučuju masovni mediji, paraliza umetnosti i svake umetničke delatnosti je potpuna. Antiumetničke tendencije u ime neke „nove avangardne umetnosti“ koja narasta na neznanju i nekritičnosti, krajnje uspešno blokiraju svaki pokušaj da se izade iz začaranog kruga nametnutih samoobmana.

Sve to nastojali su da „osmisle“ postmodernisti fokusirajući pažnju celokupnog društva na sporedne, ideološki neutralne probleme; nije stoga slučajno što su teme njihovih „radova“ krajnje beznačajne, a što je logično, budući da je i sadržaj o kojem govore u svojim pisanijama isto takav.

Možda su prvi tvorci postmodernih strategija imali plemenite namere, no rezultati njihovog rada nesporno su se pokazali pogubnim; ta pogubnost manifestuje se u nepostojanju umetničkih dela koja bi bila plod iskonskog stvaralačkog poriva. Postmodernisti nisu isključivo štetočine,

budući da njihova delatnost ima i pozitivni karakter jer omogućuje da se na njenoj pozadini još uvek ocrtavaju obrisi tradicionalne umetnosti kojoj su se oni beskompromisno suprotstavili.

Hteli mi to priznati ili ne, svojim insistiranjem na „novoj umetnosti“ postmodernisti mnogo čine da se što jasnije izdiferenciraju one umetničke vrednosti koje ovoj *ne pripadaju* i koje će biti inspiracija nekom budućem vremenu u kojem će se istinska umetnost ponovo roditi.

a.b. Još uvek je moguće sve ovo videti na malo manje apokaliptični način. U vremenu koje nastupa verovatno će ponovo do izražaja doći stvaralački potencijal i novatorstvo. Tada će ponovo postati aktuelna i umetnost, no to će biti sasvim neka nama danas još uvek nepoznata umetnost koja će počivati na nekim zasad nepoznatim principima stvaranja. Činjenica je da neke naznake već se naziru. Posebno je vidno smanjenje distance između autora i publike.

Sa razvojem novih tehnologija, mnoga dosadašnja zanimanja postaće nepotrebna i potisnuta novima koja će uslovljavati nove potrebe i moguće je da će nastupiti vreme koje će otvoriti prostor čovekovoj samorealizaciji, što će imati za posledicu nastanak novih formi stvaralaštva, te nije isključeno da „kreativni metod“ dobije vodeću ulogu.

Nedefinljivost granica umetnosti u tom slučaju biće sve izraženija, biće sve teže odrediti gde ona počinje a gde prestaje, a to ne treba da iznenaduje, jer to je samo nastavak tendencije koja traje od pojave *moderne* (uzdrmane pojavom performansa, hepeninga, instalacija koji su nastu-pili agresivno i s namerom da se proglase rezultatom kreativnog akta). S naglašavanjem momenta samoizražavanja, pojma

tradicije i njenih merila gubiće sve više značaj, kritičari će biti u sve težoj poziciji nastojeći da odrede šta je uopšte delo kao rezultat tog novog stvaranja kojem će sve veću snagu davati subjektivni kriterijumi „autora“ i njihove publike.

Ako su doskora umetnicima bili neophodni izdavači, galeristi, muzeji, dogovori s menadžerima, sada, s dominacijom interneta, oni su svega oslobođeni, u situaciji su da svoja dela izlažu bez ikakvih prepreka i ograničenja, pa njihovi radovi trenutno postaju dostupni daleko široj publici od one za koju smo doskora znali.

No, treba imati u vidu i to, da je tu reč o jednoj drugoj publici kakva s ranijom nema mnogo dodirnih tačaka; to se vidi još uvek i u izdavačkoj delatnosti, gde i dalje postoji veliki jaz između knjiga dostupnih u knjižarama, knjiga štampanih na papiru, i onih koje žive u svetu interneta, u digitalnom obliku, kao što je slučaj i sa ovom knjigom, koju neće pročitati većina onih naviklih da žive u XIX veku i brane se iz papirnih utvrđenja zapahnuti mirisom starog indiga.

Demokratizacija informacionih procesa je nezaustavljiva i tiraži od nekoliko stotina primeraka neke knjige postaju prošlost; jasne su i opasnosti koje iz toga slede: u širokom informacionom polju mnogi se autori već i sada lako gube, pa ostaju samo oni najaktuelniji, no to je već stvar ne samo njihove sudbine nego i drugih odnosa koji se uspostavljaju u novom informacionom svetu.

I tu se da videti ono što je Ernst Bloh svojevremeno nazivao „gubitak u napredovanju“: nešto se uvek dobija u napredovanju, ali, nešto se i gubi; teško je očekivati da će složena, ambiciozna duboko zamišljena dela imati veliki auditorijum; veću će publiku uvek imati lakša, „pitkija“ dela,

ali tako je bilo i dosad, samo, znalo se pritom ko je ko u literaturi; danas, kad je moguće da autorka romana o Hari Poteru bude milijarderka, ne čudi što malo ko čita dela najvećeg pisca prošlog stoleća Vladimira Nabokova.

To ne znači da neće biti ljudi koji će tražiti kvalitetne umetničke sadržaje, no takvi će čitaoci uvek biti u manjini. Prestiž među autorima počivaće kao i ranije na drugim kriterijumima. Na kraju krajeva, tako je bilo već u vreme procvata holandskog slikarstva, kad su dela drugorazrednih slikara bila daleko traženija no ona koja mi danas smatramo remek-delima i čiji su autori jedva preživljivali, bivajući prinuđeni da se bave dodatnim delatnostima dovijajući se na razne načine kako bi preživeli to svoje oskudno vreme. Neko će to opravdavati hiperprodukcijom slikara, no ne može se poreći ni nesnalaženje u proceni umetničkih dela.

Ne može se osporiti da dela najnovije umetnosti jesu dela, ali ni to, da stvorena dela, nezavisno od toga što kao artefakti mogu imati vanljudski ontološki status, nisu i umetnička. Kao to što jesu, dela učestvuju u prisutnosti i grade svet svog uticaja, ali to nije duhovni prostor najvišeg ljudskog postojanja: oblast koja ih omogućuje je pustoš u koju se nastanilo bezdarje, prostor odsustva smisla redukovanih do atavističkog nivoa, na performans, ponikao na domišljatosti, nametnut kao odgonetka i rešenje nikom interesantne zagonetke savremenosti.

Danas prisustvujemo pojavi jedne nove tendencije: dolazi do zbližavanja umetnosti i nauke, čemu doprinosi razvoj novih tehnologija. Dolazi do novog približavanja emotivnog i racionalnog, estetskog i logičkog.

Nije ni čudo to što mnogi savremeni umetnici imaju kao prvo, naučno/tehničko obrazovanje [posebno se to vidi kod kompozitora (Denisov, Šnitke, Ksenakis)], pa tek potom umetničko.

Lako je moguće da nije daleko vreme koje će izroditi nove forme „umetnosti“ čemu će doprineti kiberinženjering: spoj ljudske svesti i mašine. Već danas imamo pokušaje stvaranja umetničkih dela pomoću veštačkog intelekta kao što je to s delima francuskog umetnika Pjera Juinga (Pierre Huyghe, 1962)<sup>92</sup> koji kompjuterski sintetiše ljudske, misao-ne i mašinske procese.

Razume se, ideja nije nova, ali su se dobili novi i bolji rezultati usled razvoja digitalne tehnologije do kojeg je došlo u međuvremenu, te je ovom autoru pošlo za rukom da izradi seriju slika, projektovanih veštačkim intelektom koje nalaze svoje poklonike.

Ukazivano je na to da su neke od fundamentalnih nauka došle do svoga kraja, ali da to nije slučaj s mnogim primenjenim naukama; već sam u tom smislu ukazao na farmakologiju i neurologiju. Moguće je da će razvoj ove poslednje doprineti stvaranju neke nove „neuro-umetnosti“.

U svakom slučaju, tu se moraju imati u vidu i granice veštačkog intelekta; svo dosadašnje iskustvo potvrđuje da virtualna realnost nikad neće moći samu sebe da razvija. Uvek će morati postojati neko ko će je usmeravati, neko ko će određivati i izgradjivati kriterijume po kojima će stvaralaštvo ići. Estetska dimenzija je specifično ljudska dimenzija i ona se mašinskim procesima ne može zameniti. Ljudska individualnost koja potiče iz čovekove subjektivnosti ničim ne

---

<sup>92</sup>[https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Huyghe](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierre_Huyghe)

može biti zamenjena bez obzira na mogući budući tehnički progres.

Kada smo razmatrali pojam *téchne* kod starih Grka, podsećali smo na to da su tim pojmom bili obuhvaćeni zanati, nauke i ono što se od sredine XVIII stoleća nazivalo *lepe umetnosti* a danas, jednostavno, *umetnost*. Tako se dogodilo da su se tokom istorije iz tog „tehničkog“ korpusa prvo izdvojili zanati, potom nauke, da bi na kraju umetnost ostala sama.

Više je no očigledno da svi problemi nisu sadržani u tehničkoj strani stvari. Ne zbog toga što „tehnika nije ništa tehničko“, već stoga što se materijalnoj dimenziji suprotstavlja duhovna koja još nije od same sebe opozvana.

## 2. Zatvaranje horizonta noosfere

Naše doba je vreme oseke mišljenja, opadanja entuzijazma, odsustva otvaranja novih horizonata, splašnjavanja optimizma; utihnuju glasovi prošlosti, znanja se gube, obrazovanost opada, neukost postaje uobičajena pojava. Odasvud nas zahvata zjapeća praznina, ubrzano se smanjuje doskorašnja dimenzija asocijacija, gube se misli što behu prepostavka i gradivni materijal intersubjektivnog opštenja kao i ljudskog stvaralaštva.

Smatram da je to posledica metamorfoze kroz koju prolazi noosfera. Biosfera je dospela u svom razvoju do svog kraja, njeni potencijali su iscrpljeni i prelaskom u višu ravan našla se u krizi, budući da prelaz nije bio linearни, jer je u času kad se to dešava uzdrmana racionalna dimenzija kao potpora evolutivnog procesa biosfere u njenu najvišu kvalitativno, zapravo novu oblast – noosferu.

O noosferi se počelo govoriti sredinom dvadesetih godina prošloga stoljeća i to kao o mentalnoj opni (Le Roa [Édouard Le Roy]) koja okružuje našu planetu i sadrži u sebi misli svih ljudi svih vremena. Za razliku od Le Roa Šarden i Vernadski su bili manje teozofski i metafizički nastrojeni, više objektivistički i čak, reklo bi se, „materija-listički“ pa su njihove ideje tek krajem stoljeća sa ekspanzijom ekološkog pokreta dobile svetsku rezonantnost.

Nije stoga nimalo slučajno što su čak i u naše vreme, mnogi u teoriji o noosferi videli samo još jednu u nizu scijentističkih utopija, no nisu mogli opovrgnuti činjenicu da je ona od pojave pismenosti i ljudske kulture funkcioni-sala i u svakoj posebnoj epohi sadržala ljudima zajednički skup misli koji ih je objedinjavao u tesnu duhovnu zajednicu.

Protiv dominacije *racionalnog* u tumačenju sveta (a što je sve intenzivnije u poslednja dva stoljeća), imamo pobunu koja traje od vremena kad se počeo opovrgavati duh optimističkog racionalizma, pre svega ,i to, istovremeno, paralelno - veličanjem *iracionalnosti* i *čulnog momenta* kao odrednice čovekovog bića - od vremena kad se počelo nastojati na uspostavljanju ravnoteže između sfere estetskog i sfere logičkog.

Danas je sve uticajnije shvatanje o postojanju noosfere jer se pozivanjem na nju daleko lakše mogu objasniti temelji jedinstva misaone ljudske zajednice u svim pojedinačnim epohama koje objedinjuje kultura. Postojanje skupa sličnih, često jednakih asocijacija kod mnoštva ljudi koje razjedinjuje planetarni prostor a objedinjuje vreme, nemoguće je do kraja razumeti na drugačiji način u situaciji kad između svesti i realnosti zjapi provalija smisla.

Misaone veze među ljudima imaju svoje konkretno poreklo upravo u postojanju noosfere kao mentalnog misaonog polja koje čini duhovna opna što obuhvata svu planetu. Reč je o „odjeku milionskih ljudskih vibracija, čitavom jednom sloju svesti koji istovremeno navaljuje na budućnost“... reč je o „kolektivnom proizvodu miliona godina mišljenja“... reč je o kolektivnoj svesti uzdignutoj nad intelektualnim vrednostima izdvojenih ljudskih jedinica.<sup>93</sup>

Noosfera u sebi sadrži celinu svih znanja. No, sav sadržaj noosfere, celina postojećeg znanja, nije u svim periodima ljudske istorije i jednakost dostupan, drugim rečima: noosfera nije uvek jednakost i svima otvorena. Svaka epoha ima svoj „svet“ misli, skup sebe izgradujućih dominantnih stavova, a sva „preostala“ znanja (sav „ostatak“) negde su u pozadini i izbijaju na površinu u retkim slučajevima (i tu nije od odlučnog značaja njihova hijerarhijska vrednost, te se dešava da neka znanja u jednoj epohi smatraju se drugostepenim, da bi se kasnije, u nekom drugom vremenu pojavila kao bitna i odlučujuća, pre no što potom (možda) ponovo utonu u drugi plan).

Količina znanja se uvećava. U poslednje vreme počinje da se računa stepen rasta informacija; svaki pojedinac operiše s neznatnim njihovim delom. Ono što je pritom bitno to je da ljude jedne epohe objedinjuje određen broj dominantnih ideja koje ih drže na istom putu. U protivnom slučaju komunikacija bi bila nemoguća.

U tome je smisao postojanja hermeneutičkih krugova (Gadamer). Dominantne misli jedne epohe vladaju svima, i

---

<sup>93</sup> Šarden, T. de: *Fenomen čoveka*, Beogradski izdavačko-grafički kolektiv, Beograd 1979, str. 229.

svima dostupne oblikuju kulturni horizont epohe, njenu vladajuću paradigmu (Kun). Zato je svako vreme određeno, ali u isto vreme i ograničeno svojim mislima (Hegel). Celina svega nije nikad data jednoj epohi i progres nije apsolutan, bez gubitaka (Bloh).

Naspram dominantnog (ali kratko vreme) shvatanja o neumitnom, optimističkom progresu čitave naše planete i nezaustavljivom prelasku biosfere (koja se ostvaruje u čoveku) u njen viši stupanj - noosferu u čemu je prednjačio Vernadski, smatram da uprkos velikom tehničkom i informacionom progresu počinje evolucija noosfere u suprotnom smeru.

Ne znam čime bi se to moglo objasniti, no nesporno je da sfera asocijacija počinje da se smanjuje, zatvara, a oblast intersubjektivnosti postaje nedelotvorna; ljudi, nalik zatvorenim praznim monadama (iz kojih se za razliku od Lajbnicovih nema šta izdedukovati), imaju sve manje mogućnosti da zajednički učestvuju u dostignućima koja ističemo kao tradicionalna.

Osnovni problem koji ovde ostaje otvoren, a otvoren pre svega zbog nedostatka terminologije, jeste pojam informacije. Ako je prošlo stoleće još bilo pod utiskom posledica koje slede iz Ajnštajnove teorije relativnosti, dok i ona nije relativizovana novim hipotezama u oblasti kvantne geometrije, masa i energija činili su dva bitna momenta najčuvenije matematičke relacije stoleća a sve u nameri da se razjasni pojam gravitacije koji je još od vremena Njutna znan i jednako nejasan. Naše novo stoleće otvorilo je pitanje trećeg mogućeg elementa, a to je informacija. Šta je informacija,

kako se ona prenosi? Jednako su nemoćni i genetičari i fizičari.

Informacija može biti poruka, ili činjenica kojom u datom trenutku operišemo, odnosno, određeni mentalni sadržaj (*eidos*), gradivni momenat našeg znanja o stvarima i svetu kao celini koji nastojimo da razumemo upoznajući njegove elemente.

Ovde nije to predmet mišljenja, nije reč o informaciji kao poruci, već o informaciji koja se prenosi na genetskom nivou, a koja biva sačuvana i prenosiva u kapi vode, a u ljudskom organizmu na međućelijskom nivou.

Kad treba da razmerimo koracima dužinu bašte, ili metrom dužinu nekog puta, problema nema. Na makro planu koji čini naš svakodnevni svet, sve funkcioniše. Problem nastaje na mikro planu, u času kad hoćemo da razumemo svet na subatomskom nivou.

Postoje različiti svetovi za koje možemo znati, ali u kojima ne možemo postojati; jedan je svet Ptolomeja, drugi Njutna, treći Ajnštajna, četvrti Edvarda Vitna (Edward Witten). U svetu koji opisuje Ptolomej mi postojimo, i to je naš svet, svet naših čula, svet u kojem sunce izlazi na istoku, zalazi na zapadu, kreće se nebeskim svodom, poput meseca i zvezda. U stvarnosti tako i nije, tome govore naučnici posle Kopernika i Galileja, ali mi obični ljudi polazimo od onog što vidimo, od onog što nam „isporučuju“ naša čula i zapravo i dalje živimo u svetu koji je njima prethodio. Naša svakodnevica ne oslanja se na dostignuća savremene nauke i matematički dokazana znanja nove fizike. Nova fizika nema ništa zajedničko sa starim pojmom *physis*, sem zadržanog starog naziva. Jedan od nepremostivih problema nove nauke

jeste u primeni starih pojmove koje ona uslovno primenjuje na nove pojave koje u prvo vreme imaju hipotetički karakter, da bi potom i dokazane zadržale stare termine.

U red takvih pojmove spada i pojam informacije, koji ima staro poreklo, ali danas posve novo značenje. Kako razumeti postojanje informacija u svemu što nas okružuje? Konačno, šta su uopšte informacije? Na koji način smo ih svesni, kako dospevaju u našu svest, u situaciji kad se već nalaze u nama ili negde u prostoru nad nama? Svojim postojanjem one čine posebnu oblast koja se uzdiže iznad materijalnog sveta, iznad objekata koji čine našu svakodnevnu okolinu. Nemajući mogućnost da neke stvari objasne, i neke očigledne uticaje koje su registrovali, ljudi su metaforično govorili o anđelima. U pitanju je bilo nešto delatno. To delatno na jednom višem načinu razumevanja, oslobođeno mistične, metaforične obloge, sada su informacije.

One nisu izgubljene one i dalje „lebde“ oko nas čineći mentalni prostor noosfere, no s njima se u poslednje vreme kida veza i svest ih asocijativno više ne dohvata. U tome se manifestuje nastajuća, zatvorenost mišljenja, otežana komunikacija, smanjena intersubjektivna korelacija među pojedincima.

Praznina o kojoj je ovde reč samo je metaforična. Ona je zapravo ispunjena, to je informativno prepunjen prostor, ali sve više nedostupan i možda najbolja njegova slika je izražena rečima vladike Danila:

*Nadamnom je nebo zatvoreno.*

## 9. Umetnost bez dela

Nova umetnost živi u posve novom okruženju kojim dominiraju pronalasci ponikli na rezultatima koje je dostigla nauka poslednjih nekoliko stoljeća. Digitalne tehnologije izmenile su ne samo način gledanja na svet već i način življenja. Vreme je počelo da se sažima i skraćuje te sve više ljudi ostaje van njega i to obično tumači svojom zaostalošću. A to nije tačno. U čemu se manifestuje ta zaostalost? Lako će se pokazati da niz *novih* momenata koji navodno čine neku bitnu „novinu“, samo je malo uspeo pokušaj da se neka od ranijih strategija odene u novo ruho.

Gоворити о уметности без дела, једнако је што и говорити о делима у одсуству уметности; ствари постоје, али егзистирају у непovezanости; предмети и процеси живе не зависни живот; говорити о постојању или непостојању дела или уметности, постало је нешто крајње relativno; pojmovi се преливавају један у други јер немају више јасне границе; не изказују сами себе, нити омеђују друге наглашавајући razlike. Све је терминолошки разливено и неодређено.

Стиче се утисак да времена све је мање, али ништа се ново не догађа и над животом тријумфује само prolaznost, само позната, већ изандала прича што се по ко зна који пут понавља, другим рећима испричана. Људеплаши nerazumljivost могућег, navodno *novog*, jer у њему не успевају да препознају старо и познато. Сви мисле да је удобнији живот у прошлости.

У новонасталој ситуацији, кад је уметност угрожена и потиснута од стране других феномена, непознатих ranijim epohama, требало би razmotriti dva pitanja: (a) однос

umetnosti i njene novonastale okoline i (b) smisao umetnosti u situaciji nepostojanja umetničkih dela.

## 1. Umetnost u kontekstu

Umetnost je u svim ranijim epohama imala svoje mesto među odlučujućim, vodećim fenomenima ljudskoga opstanka; ona je bila jednako važna kao igra, ljubav, rad, vladavina ili smrt. Ako je Eugen Fink i nije izdvojio i uvrstio pored kasnije opisanih pet temeljnih fenomena, to ne znači da je nije smatrao jednim od bitnih fenomena. Među ovima se nije našla jer je, ispravno, bivajući među retkim, prozreo njen istorijski, vremenski karakter, uočivši da se nakon ne tako davnog njenog nastanka ubrzano približava vreme njenog zalaska. Verujem da samo jedno on nije mogao prepostaviti: da će do njenog kraja doći tako brzo, u samo sledećih nekoliko decenija.

Umetnost se razgradila takvom brzinom da od njene fenomenalnosti nije ostalo ništa. S pravim razlogom ona nije ubrojana u temeljne fenomene, a nije stoga, što ne prati ljudski opstanak od njegovih početaka, a sad je već više nema te nije čak ni realni fenomen. Budući samo fenomen mišljenja prošlosti, umetnost sve manje podstiče potrebu da se o njoj govori.

Bila je, trajala je, prošla je.

Eugen Fink je fenomen umetnosti video u kontekstu koji su činili drugi fenomeni koji su određivali ljudski kulturni i duhovni život. On je bio znalač tradicionalne umetnosti; divio se Rembrantu, čiji se pozni autoportret i danas nalazi na zidu kraj njegovog radnog stola. Ta reprodukcija starca na čas

izronilog iz tame u svetlost, da bi se u narednom času već u tamu i ništinu vratila, slika je shvatanja smisla i krhkosti ljudskoga života. Svakoga dana Fink je gledao tu sliku koja govori samo jedno: život je trenutak u koji se dospeva iz beskrajne tame i ništine, da bi se već sledećeg momenta u isto vratio. Život ne čini smrt, već ga čine i svi drugi fenomeni koji su odraz velikog transcendentnog Ništa.

Postoje i mnoge usputne varke: kultura, politika, njihova istorija, slava na margini nedorečene prolaznosti; sve to spada u poputbinu na sporednom putu u ništa; onaj glavni put nije od ovog sveta; njega je svom dužinom samo jedan prošao, sa čašom u ruci koja nije ga mimošla. A i sam nije znao da li se tako moralo desiti. Jer, tvorac stvorivši svet i stvari, kako govori sveti spis, vide da je to dobro. No zašto se tek viđenjem morao uveriti u ono što je učinio? On je to morao već znati, kao sveznajući, i pre samoga čina.

Možda zato, prolaznost umetnosti, beše božija ispravka. Njeno postojanje od samo nekoliko vekova bilo je dovoljno da se ispravi početna greška. Umetnost nije temeljni fenomen, ona je samo sredstvo kušanja čovekove taštine. Da bi opstao, da bi preživeo u zlom svetu, čovek mora da se bori i mora da radi, on mora da učestvuje u institucijama društva i sve češće da trpi poniženja. Zato, jedini spas mu je da živi po strani, da živi neprimetno, da sledi savet Epikura – da se trudi da ne bude gladan i da mu ne bude hladno - i to je sve što on može da čini. Sve ostalo, a u tome su se slagali i spram epikurejaca nedobronamerni stoici, ne zavisi od njega. Sve što mu može biti dato, jednakomu može biti i oduzeto.

Čovek nema ničeg što bi odista bilo istinski njegovo, nema ništa svoje, sem duha koji je od njega neodeljiv i koji će

nestati sa rasapom tela, koje takođe nije u njegovoj vlasti. Nakon njega ostaće samo reči, možda zapisane, možda pogrešno upamćene, možda prepuštene neizvesnoj predaji; ostaće sećanje na jedan život, mnoštvo slika koje će svakim danom sve više bledeti i nestajati kako vreme bude slagalo u prostore memorije sve nove slike različitih sadržaja.

I zašto sad istrajavati na nekoj priči o značaju umetnosti? Nikakve institucije, nikakve odbrane pred naletima nenavidnih zlobnika nju neće sačuvati. Delima kulture nije dato da opstanu pod navalom stihija, one prve, iskonske prirode, satkane od rastinja na zemlji uvek gladnoj vode zadužene od usuda da sve vrati na svoje mesto, uveličano i umnoženo, tamo gde svemu od samog početka pripada logosom naznačeno mesto.

Umetnost živi u osami i svaki elemenat konteksta njoj je neprijateljski okrenut. Svaka kulturna institucija polazeći od sebe želi da omalovaži umetnost, da joj ospori značaj, da istakne njenu beskorisnost za praktični, svako-dnevni život i da joj na posredni način ospori pravo na opstanak.

Vremenom i sama umetnost počinje da prihvata razloge kritike (s kojima se u osnovi ne slaže), pretvara ih u sopstvenu samokritiku, misli ih i ponavlja, počinje da radi protiv sebe, da rastače osnove na kojima od samog početaka počiva. Umetnici sami sebi postaju neprijatelji, samokritički osporavaju svoja dela, relativizuju i ono što ne bi smelo biti osporeno.

U takvoj situaciji, među elementima kulture nema koegzistencije. Dela umetnosti nagrizaju daleko više ostrašćeni pogledi neupućene publike no samo vreme. A umetnici čute u prikrajku i ne znaju kome se u tom polifonom

talasanju privoleti: prihvati kritike i s njima poraz svojih ubedjenja, ili uporno ostati pri svojim stavovima po cenu toga da se bude trajni gubitnik u surovom svetu intersubjektivnih odnosa.

Postoji sve izrazitije uzajamno ništenje, a prostor je jedan i u njemu samo jedan preovlađujući momenat - momenat osporavanja. Umetnost nikad više ne može biti *Umetnost*. Njeno vreme bilo je u vreme Rafaela i Ticijana vreme slave, ugleda i poštovanja ruke i dara koji ju je po platnu vodio.

Danas umetnost crpi život po kontejnerima i neki smataju da ona može postojati samo u reciklažnom obliku. Tome mnogi „učitelji“ uče svoje učenike i ovi svoje učenike šalju u svet da čiste ulice velegrada, dok će oni sa malo više sreće dobiti privilegiju da peru prozore i grobljanske spomenike.

Čak i to je za umetnost ponekad izraz visokog dome-ta; kritičari će reći da ona nije više ni toga dostoјna, ali o tome neće ni reč zapisati. Umetnici će u svojoj servilnosti društvu, nastaviti da se što više ponižavaju, da primaju raznorazna priznanja i nagrade da njima mašu u biografi-jama kojima će i sami sve manje i manje verovati, jer dobro znaju samo jedno: sve je laž.

Najveći neprijatelji umetničkih dela bili su doskora u prvom redu sami umetnici, posebno oni oboružani iskonskom zlobom zbog svoje nemoći da izraze ono što su želeli a što im je ostalo nedomašivo. Sada im se pridružuju kritičari i sve servilnija publika koja zapenušano nastavlja da hvali ono što sve manje razume. Institucije kulture simulišu rad za dobro ljudi, pretvaraju se u grandiozno umetničko delo, grandioznu

instalaciju koja prekriva društvo u celini i širi se van granica države u onoj meri u kojoj može da korumpira druge sisteme jednako kvarne i jednako supstancialno valentne.

Lakoća stvaranja podrazumeva tehničku rešivost svakog iskrslog problema. I tako nešto ima smisla kad je reč o visokoj umetnosti; to je važilo za Direra i Mocarta, za Rojsdala i Skarlatija, za Beklina i Rahmanjinova. Veliki stvaralač ne poznaće teškoće zanata; tako nešto ostalo je daleko za njim. On stvara i u svetu unosi forme koje mu duh daruje.

Danas tog duha više nema; duh se i sam povukao u daleke eterične intermundije jer mu se smučila i moderna i postmoderna umetnost. Nastupilo je vreme kojem umetnost više nije potrebna.

## 2 Umetnost u vreme nepostojanja dela

Postoje muzeji; postoje ta moderna groblja prepuna predmeta koji su nekad govorili o smislu sveta koji ih je slavio i podržavao njihove tvorce. Istrgnuta iz svog prvo-bitnog prostora dela su u muzejima dobila novu okolinu, nov prostor za tumačenje, nov, u suštini drugačiji smisao. Posle učinjenog nasilja nad njima dela, otuđena od svoje prvobitne prirode, ne govore više ništa.

U isto vreme, svako društvo i danas smatra da su muzeji sa svojim zbirkama obrazovne institucije koje čuvaju prošlost i imaju tranzitivnu funkciju, da služe prenošenju kulturnih, prevashodno umetničkih, vrednosti kroz vreme, da su jedan od stubova obrazovanja.

No, da li je odista tako? Šta danas govore iz njih negdašnje duhovne vrednosti u ovom svetu bez vrednosti?

Kome govore vrednosti nastale u doba velikih kultura za koje danas više niko i ne zna?

Muzeji su postali jedna globalna hipetrofirana laž. Zato ih ponegde zatvaraju na više godina da bi na miru mogli pokrasti i razdeliti sadržaje depoa i popuniti ih veštim, ponekad izuzetno dobrim kopijama<sup>94</sup>. Bitno je da je sve na broju. A kad se muzeji jednom slučajno i otvore, neće biti više nikog da kaže šta to beše u njima, šta je to original a šta kopija i koji je to način na koji još uvek duh prebiva u nekom delu zračeći energiju neke drevne epohe.

Dobro će biti ako se muzeji potom privremeno ponovo zatvore, napravi u njima neka izložba instalacija i sličnih gluposti (koje će korumpirani kritičari proglašiti novom umetnošću, poslednjim izrazom našeg atomskog ili postatomskog doba), i tako ospori kontinuitet koji dolazi iz tradicije čineći jedini most kojim bi tradicionalne duhovne vrednosti mogle dospeti u naše vreme.

Sad se nalazimo u krajnje neizvesnoj situaciji. Dela kao takva prestaju da budu bitna. Njih više u istinskom smislu i nema. Ili su pokradena, ili uništena, ili uništena u aktu dovršetka stvaranja.

Ovo bi moralo biti samo po sebi razumljivo: ta dela, koja neki nazivaju i dalje umetničkim, zapravo nisu nikome potrebna. Ni umetnicima (jer su za njih samo opterećenje: što je dela više, cena ima je manja, što ih je manje, nema načina da im se vrednost u većim skupinama poređenja potvrди), još manje potrebna su gledaocima (jer ih ne interesuju pošto ih

---

<sup>94</sup>Imam u vidu poučan primer Elmera de Horia (Elemér Hoffmann, 1906-1976). [https://de.wikipedia.org/wiki/Elmyr\\_de\\_Hory](https://de.wikipedia.org/wiki/Elmyr_de_Hory). Videti: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=13634>

ne razumeju, a da ih i imaju, ne znaju šta će s njima, jer ne znaju ni šta će s reprodukcijama ili njihovim surogatima), a ponajmanje trebaju kritičarima (jer dela samo stvaraju probleme tražeći da budu određena, ocenjena, klasifikovana, opisana, stavljena u kontekst tradicije).

Umetnička dela su nepotrebna. Ali, govori se kako nam je ipak potrebna umetnost. Potrebno je da se o njoj govori, da se njeni proizvodi finansiraju kao kulturno dobro, da svojim postojanjem opravdavaju eventualne nelegalne tokove legalno pokradenog novca, da se o njoj govori u času kad nestaje vreme i počinje ne-vreme. Jer, umetnost nije više transparentan pojam; sa nestankom njenih produkata umetnost je sve maglovitiji termin lišen sadržaja i time krajnje nedokučivog dosega.

Da li je moguće da umetnost može trajati bez ijednog dela, bez ijednog konkrenog pokušaja da se uspostavi veza s tradicionalnom umetnošću? Smatram da je to potpuno moguće: kao prvo, njen pojam je izmenjen i pojmovno ona je potpuno distancirana od svih svojih ranijih oblika s kojima ne može uspostaviti bilo kakav odnos; postavši potpuno nova forma, nova umetnost je učestvujući u formiranju novog vremena koje po svojoj prirodi negira svo ranije vreme na odlučujući način uticala da se sama pokaže kao prvi izraz stabilnog oblikovanja ne-vremena kao forme novog načina življenja koje sve vrste opstanka svodi na način trajanja kojem nije potrebno ništa da bi bilo, već mu je dovoljno sve da bi se rasulo u beskrajni prostor ispunjen energijom koja guta razornu svetlost prvobitnog ništa.

Ono što je možda i najteže razumeti, jeste sam odnos *početka i kraja* umetnosti. Bez obzira na koji se način

posmatraju, nemoguće je oteti se utisku da svode se na isto; isti su i početak i kraj i nije jasno koja je to razlika među njima, budući da je i sam početak sam po sebi i svom iskonskom smislu – bio već savršen.

Umetnosti kao fenomenu suđeno je da, uprkos mogućnosti transgredijentnosti koju je u sebi nosila, uprkos sposobnosti prelaženja iz epohe u epohu, i posedovanja svojstva da izgubljena svojstva nadomesti novima, da se kao takva može beskrajno menjati i čak razvijati, ostane samo istorijska pojava, prividno egzistentna u jednom segmentu vremena, premda njene različite izražajne forme mogu nejednako dugo trajati: muzika jedva pet stopeča, pesništvo čak dva i po milenijuma, no nedovoljno da se trajno u ljudskom biću ukorene.

Odgovoriti na pitanje zašto je to tako, možda je najteže, no nimalo lakše nije ni rešavanje zagonetke šta uslovljava da neke od umetnosti dolaze u nekom času do svoga kraja. Takva pojava zapažena je i u drugim oblasti-ma, posebno egzaktnim naukama gde su se među prvima završile one koje nisu više mogle da svoje hipoteze potkrepe eksperimentalnim dokazima kao što je to među prvima bilo u slučaju teorijske fizike, a o čemu sam pre više godina pisao ističući kao primer teorije super-struna i mogućnosti razumevanja prostora *kalabi-jau*.<sup>95</sup>

Tada sam u knjizi *Inflaciona estetika*<sup>96</sup>, nastojao da pokažem da kraj nekih od nauka ne mora biti i njihov definitivni kraj, da one sa njihovim rezultatima mogu i dalje

---

<sup>95</sup><https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D2%80%94%D0%AF%D1%83>

<sup>96</sup>Uzelac, M.: *Inflaciona estetika*, Studio Veris, Novi Sad 2009, str. 184.

da traju i budu posebno aktuelne, ali u jednoj drugoj oblasti, u oblasti estetike. Ovo poslednje je moguće, kao što je i estetika kao filozofija umetnosti moguća, čak i u slučaju odsustva samih dela, jer može se misliti način njihove potencijalne egzistencije i hipotetička delotvornost čak i kad ih nema (nezavisno od toga što su ranije postojala).

Možda sam ipak bio odviše radikalni kad sam nekoliko godina kasnije postavio pitanje postojanja i same estetike<sup>97</sup>, jer, čemu bi ona bila nužna i zašto bi postojala u doba odsustva samih umetničkih dela? Današnje stanje stvari, sticajem drugih okolnosti, delimično baca dodatno svetlo i na ovo pitanje.

S punim pravom i opravdanjem može se govoriti da danas više nema umetničkih dela, odnosno, da ona više ne nastaju. Sve što još imamo to su dela tradicionalne umetnosti kao artefakti, ali, pod velikim znakom pitanja sve više je i mogućnost govora o njima (da pritom ne otvaramo pitanje načina njihovog doživljavanja i mesta koje bi eventualno ona mogla imati u savremenom svetu).

Raspravljen je i pitanje stvaranja dela, kao i niz razloga zašto je danas nemoguće stvaranje umetničkih dela u tradicionalnom, ali i u novom smislu i zašto bilo koji oblik stvaranja dela ne nosi u sebi i umetnički karakter. Drugim rečima: zašto sva dela koja se danas proglašavaju za umetnička dela to jednostavno nisu, a moglo bi se ići čak i dalje i reći da ona nisu više ni surrogati onog za šta ih novi umetnici i kritičari bezuspešno proglašavaju.

---

<sup>97</sup>[Uzelac, M.: \*Filozofija poslednje umetnosti\*](#), Studio Veris, Novi Sad 2010, str. 101.

Današnje vreme je u tom smislu krajnje tragično.

Sve ono što nastaje nema više ni svoje vreme ni svoje trajanje. Pripada ne-vremenu.

## 10. Avet tradicije u pustoj realnosti

Sa promenom predstave o prostoru i vremenu, a koja je vladala od vremena Njutna do savremenih fizičara s početka XX stoljeća, menja se i opažanje predmeta, postaju drugačiji odnosi među stvarima, sve što ljudi okružuje počinje se gledati na drugačiji način, u drugačijem svetlu. Prve nagoveštaje novog viđenja stvari srećemo kod impresionista i njihovih preteča, sredinom XIX stoljeća.

Sa rušenjem feudalne slike sveta (nimalo slučajno Žak le Gof vidi kraj feudalne epohe u tridesetim godinama XIX stoljeća) sve ubrzanije počinje da se menja odnos ljudi spram smisla i celine njihovog postojanja. Stvari sa sve manje im poznatom strukturom, postaju nestabilne i sve manje jednoznačno postaje viđenje i dotadašnje znanje doskora samoizvesne prošlosti, koja postepeno gubi ranije jasno utvrđene obrise i sve je sklonija novim i novim interpretacijama i preocenjivanjima. Ako je vreme baroka trajalo preko sto i pedeset godina, put od impresionizma do futurizma je kraći od jednog ljudskog veka. Da ne pominjem mnoštvo modernih umetničkih pokreta koji su se takvom brzinom smenjivali sredinom prošlog stoljeća da su neki od njih trajali samo po nekoliko godina.

U isto vreme, sve neizvesnija budućnost takođe utiče na izmenu svesti o prošlosti, a slutnja o kraju vremena na potpuno nov način dovodi sve prošlo u posve novi kontekst. Pojam *krize*, svejedno da li je reč o krizi vremena ili krizi nauka postaje jedan od dominantnih pojmoveva i filozofi poput Huserla u mogućnosti su samo da konstatuju ono što u

njihovo vreme uveliko lebdi u vazduhu, u oblasti onog što će Šarden i Vernadski nazivati noosferom.

Posebno frekventan postaje pojam *sveta* koji svoje mesto ima u većini dela vodećih filozofa prve polovine XX stoljeća. Dok ga filozofi vide kao celinu svega što jeste, kao horizont koji sve okružuje a sam ničim neokružen, naučnici, posebno matematičari i fizičari, svet vide kao skupinu neprestanih promena iza kojih ljudi bezuspešno i beznadežno žele da nazru kakvu-takvu strukturu i harmoniju koja bi i dalje davala mogućnost da se održi veza sa onim što je prošlo i što u sferi umetnosti čini i dalje most ka umetničkim delima prošlosti, nastalom na ideji prirode koju su iz-gradile ranije generacije a koja je u najnovije vreme počela da dobija sve nejasnije obrise.

Ako geocentrična teorija nije odgovarala rezultatima do kojih je došla nauka na početku novog vremena, ako u renesansi uspostavljena centralna perspektiva i nije odgovarala samoj fiziologiji viđenja – sve to bio je ljudski svet u kojem su se vekovima, i doskora, ljudi osećali udobno. Prirodnost i „samoočiglednost“ ptolomejevskog viđenja sveta u svakodnevnom ophođenju sa stvarima od strane samih umetnika nije gubila svoje važenje.

Znanja o onom što stvarno jeste i kako stvarno jeste, počela su se mnogima već prvih decenija prošlog stoljeća činiti stranim, jer takav svet bio je nov, stran i nepoznat; nije se prosto znalo šta s njim činiti, kako ga razumeti i živeti. Sve više matematičkih jednačina nije nalazilo svoju primenu nakon svog otkrića, poput Lorencovih transformacija, i početkom XX stoljeća u vreme nastanka specijalne teorije

relativnosti nije se znalo kuda sve to vodi, kao kad je reč o Kalabijevim jednačinama sredinom istog stoleća.

U većini slučajeva znanja su se pokazivala „neprijateljskim“ i umetnici taj novi višedimenzionalni svet nisu mogli razumeti naspram ovog u kojem su stvarali milenijumima. Sve nasleđeno je u prvo vreme još uvek bilo i funkcionalno; hoću reći: takav svet ako i ne više naučno ispravan, finkcionisao je i dalje u praktičnom životu i znanja savremene fizike, optike ili akustike stvari i odnose među njima nisu činila ni bliskijim ni prisnijim novim umetnicima.

Pokazalo se da se stari svet ne može odbaciti samo pozivanjem na nova saznanja pošto do smene vladajuće paradigme ne dolazi na jednostavan i lak način; stari svet može biti prevladan na istinski umetnički način samo tako što ćemo se mi odomaćiti u novom svetu koji će organski postati naš.

Tako nešto se još uvek ne dešava i zato nam je antički atomizam Demokrita i dalje bliži no slika sveta koju nam daje savremena fizika Nilsa Bora; sedam tonova koji ponavljaju saglasje sedam nebeskih tela kako su ih videli Pitagora ili Ptolomej još uvek čine sazvučje muzike koja nam pruža uživanje; ta lestvica bliža nam je od svih matematički iskonstruisanih tvorevina koje nam nude Štokhauzen i Ksenakis.

Možda je muzika ovih poslednjih i istinska muzika, muzika moja je već bila pre nas i koja će biti posle nas, ali nije muzika za nas i naše uši. U lestvici od sedam tonova počiva beskrajno mnogo mogućnosti koje mi doživljavamo i osećamo ne samo svojim duhom već i telom i oni ostaju nam bliži od

lestvice koju nam nudi Šenberga ma koliko se oko nje trudili muzičari Nove Bečke škole i teoretičari poput Adorna.

Razumem ostarelog Šenberga koji je na ulici pričao kako bi voleo da ljudi zvižduću neka od njegovih dela prolazeći pored njega, kao što to čine kad je reč o nekim delima Čajkovskog. Šenberga neće niko pevati, kao ni Veberna, ali će ih lako zaboraviti.

Muzika baroka ne može biti dekadentna, ma koliko bila (marksistički gledano) „pogled na svet feudalnog društva“ i ma koliko nova muzika bila savremena i avangardna (kritikujući savremeno društvo tako što svojom disharmonijom ponavlja njegovu disharmoniju, jer bi u protivnom slučaju, kako Adorno kaže, bila lažna); neka je nova muzika i „istinita“, ali ona prva (Hajdna, Mocarta) nam i dalje pruža zadovoljstvo, dok ova druga obaveštenost o vremenu u kojem živimo i promeni koja se u međuvremenu dogodila.

Gde se mi sada nalazimo? Kako doživljavamo ovo razmeđe prošlosti i budućnosti, nastanjeni u jednom već dugo trajućem *sada*? Ne može se prevideti ono što je krajnje očigledno: i danas ima ljudi koji sebe nazivaju umetnicima, i danas ima onih koji svoja dela proglašavaju za umetnička dela. Tako je u sferi likovnih umetnosti, tako je i u sferi savremene muzike.

Osnovni problem koji se tu javlja jeste odnos tih savremenih, novih umetnika spram tradicionalne umetnosti. Možda su savremeni kompozitori sredinom XX stoljeća prednjačili u tome da se takmiče u izražavanju negativnog odnosa spram dela svojih prethodnika uzdajući se u nove kompjuterske programe, smatrajući nepotrebnim znanje

kontrapunkta i preziranjem svake tonalnosti i harmonije. Slična se situacija zapaža na još drastičniji način i kod likovnih umetnika, možda zbog prirode umetnosti i materijala u kojem se izražavaju umetnici, a možda i stoga što su se „bolje i uspešnije“ prilagodili novom umetničkom tržištu prodajući kao umetnost ono što umetnost nije.

Ostaje činjenica da je *nova muzika* u daleko većem stepenu ostala elitistička, imajući malo pobornika i protiv sebe jasno izražen hladan prijem kod većine obrazovanih slušalaca. Drugim rečima: muzika je podrazumevala veću predspremu i ostavljala je manje prostora za ispoljavanje diletantizma. Ali, bez obzira na sve, može se sa velikom dozom uverenosti tvrditi kako je u oba slučaja umetnost bila na jednakom gubitku.

U svemu tome, i dalje je ostao iritirajući problem *smisla umetnosti*. Da li je umetnost posle svih prevrata koji su se dogodili u poslednjih nekoliko decenija sačuvala bilo kakav smisao koji bi se mogao preneti u naredno vreme? U kojoj meri je davno uspostavljena hijerarhija vrednosti i dalje bila životna i u kojoj meri je mogla pomoći da se iznađu makar preliminarni odgovori na nova pitanja?

Pitanje je krajnje ozbiljno, jer je pitanje našeg vremena a moglo bi, preformulisano, glasiti: može li se od umetnosti bilo šta još uvek očekivati, danas, kada nam osnovne mentalne potrebe bivaju uspešno zadovoljene u sasvim drugim oblastima nove „kulture“ posredstvom sve dominantnijih i efikasnijih medija?

Umetnost je bila moguća sve dok je bila vođena intuicijom i duhovnim iskustvom više realnosti. Samo iskustvo nadličnog, osećaj pripadnosti ne nekom

pojedinačnom, individualnom, već opštem biću koje je domašivalo transcendenciju, omogućavalo je da unutrašnji kanon dospe u saglasje s opštim kako bi se mogle otkriti nove forme.

Put od najvišeg i tajnovitog do realnosti čiji temelj je sam po sebi ne uvek ne do kraja jasan nego i nerazgovetan, pokazao se kao jedan od mogućih puteva stvaralaštva, budući da je otvaraо niz novih staza ka novim saznanjima i doživljajima. Takav put je danas onemogućen ukidanjem uvida u slojevitost realnosti.

Kultura koju smo doskora znali i kojoj smo i sami pripadali bila je literarna kultura i nju je odlikovalo čitanje; ne *srikanje* reči, već *čitanje* koje je počivalo na razumevanju pročitanog. Takvu kulturu danas ubrzano smenjuje kultura gledanja. Ona je neposredna i nema odnos ka prošlom. Ona zna samo za sadašnjost. Zato više nema budućnosti.

Kada bi umetnost danas postojala, ona ne bi bila u funkciji saznanja već bi samo mogla da izoštrava viđenje, da trenutke prevodi u trenutke i tako održava puku sadašnjost; umetnosti bi u tom slučaju bila „zabranjena“ svaka neodređenost, nedovršenost, (diletantska) mnogoznačnost.

Pogrešno se misli kako obraćanje prošloj, tradicionalnoj umetnosti jeste znak nesavremenosti. Ma koliko neki umetnički pokret bio radikalan, ma koliko nastojao da odbaci sve ono što vidi kao zastarelo, kao nepovratno *jučerašnje*, na ovaj ili onaj način on i dalje ima u vidu neki istorijski obrazac jer ne može se, uprkos pustoj želji, početi od apsolutnog početka, budući da se u tom slučaju ne može znati ni šta se hoće. Potpuno odbacivanje prošlosti bilo bi moguće samo u ime neke praktično neostvarive utopije, ali i u tom slučaju

opet sa neke već uspostavljene pozicije formi-rane određenim pretpostavkama.

Čisto viđenje ne otvara prostor intuitivnim moćima jer one prebivaju u vremenu, njima je neophodno trajanje kojeg više nema u večnom kontinuumu segmentiranih *sada*, pošto *sada* mora biti u sebi različito, a to znači iznutra vremenito.

Nekada je istinska intuicija, vodila umetnike u viši svet čistih formi kroz prostor prepun iskušenja i od sebe otuđenih obmanljivih artefakata; jedina primenljiva formula stvaranja pretpostavlja je postojanje puta od najvišeg ka realnom. No sad, kad je osporen tradicionalni stabilni prostor formiran svakodnevnim iskustvom, onemogućeno je silazno kretanje duha, od ideje do realnog dela.

Realnost umetnosti u svetu kojem se realnost osporava definitivno je iskliznula iz svog dosadašnjeg čvrstog ležišta koje je podrazumevalo (u nekadašnjim, mirnim<sup>98</sup> vremenima) formiranu teoriju stvaralaštva čiji je smisao bio u sigurnosti izvođačkog postupka.

Sada nas zahvata osećaj da živimo zasuti komadićima razbijenih vaza koje prvo behu zamisao, stvar, pa potom delo za večnost, da bi se u ne-vremenu vratile u svoju besformnu meonalnost. Jer, umetnost je u doba svog postojanja uvek temelj i boravište imala izvan granica realnosti, prebivala je u prostoru nadrealnog koji joj beše stanište i mera, mesto stanovanja na svétlom preplavljenom proplanku sred šume.

Od doskora tematskog, umetnost se svela na operativni pojam i njom se tumači fenomen još uvek zagonetne prirode u

---

<sup>98</sup> Ovde se ne radi o mirnim vremenima u istorijskom, društvenom smislu; takvih vremena ljudska istorija ne poznaće. Mislim na vreme kad nije postojala sumnja u smisao i vrednost onog što se stvara.

čijem prostoru odvija se drama ljudskog stvaralaštva; pre svega mislim na prostor u kojem su dela umetnosti doskora nalazila sebi adekvatno mesto, premda je ona istorijska tvorevina karakteristična za jedan od perioda ljudske istorije.

Čini mi se da sam prinuđen da i ovde na kraju ovih razmišljanja na temu odsustva umetnosti u naše vreme koje sve više odlikuje ne-vremenost, po ko zna koji put ponovim da umetnost jeste fenomen ali ne i temeljni fenomen ljudskog opstanka. Bez nje se moglo, a može i sada živeti, kao što pokazuje naše vreme. Ne smemo se samo zavarati njenim uspešnim simulacijama koje danas dolaze iz sfere vlasti i institucija zaduženih za fabrikovanje privida punoće života<sup>99</sup>. Od ljudi se neprestano skriva praznina u kojoj zapravo žive i nameće im se iluzija produžene prošlosti.

Nastojim da ne navodim primere. Hegel je davno rekao da su primeri poštapolice duha, ali u ovo naše doba oni su i nešto daleko više: podsticaj za osporavanje i isprazne diskusije kojima je cilj da se skrene pažnja sa onog što je postalo osnovni problem: uništavanje duhovnih vrednosti i nastojanje vladajuće strukture da se vrednostima koje životu daju smisao onemogući svako približavanje.

Razume se, opravdanim ostaje pitanje da li duhovne vrednosti mogu biti obezvredjene, no, to je možda interesantno za retke pojedince koji se bave teorijom kulture i masovnih medija; čak i oni paze da ne zađu u sferu „velikih“ interesa. Prošlost je nešto *prošlo* i ne može se vratiti; doskora postojala je nada da na nekim od njenih dostignuća moguće je graditi

---

<sup>99</sup> Učestvovati u manifestacijama koje u ime umetnosti i njenog lažnog postojanja organizuje Sistem, znači izdati samu ideju umetnosti.

smisleno *buduće*. Sad je i ta nada stavljena u red sa onom o kojoj je govorio Dante.

Živimo u avetinjskom svetu, ali bez pozitivne perspektive u odnosu na onu od pre stoleće i po; tradicija se priziva, ali se sav njen sadržaj negira i odbacuje. Zato su sve umetničke instalacije vešala stare umetnosti, a Kalderonovi mobili to su davno nagovestili nad krevetom Pegi Gugenhajm. Njen umetnički savetnik Max Ernst je sav savremeni svet alegorično prikazao u *Swampangel* (1940); za to mu nije bilo potrebno ni iskustvo rata koji je tada već bio u predvorju. U toj slici sadržano je više no što realni prostor može da kaže.

Svet je pozornica dešavanja a umetnički predmeti njegovi sve nepotrebniji delovi; u isto vreme, bitna osobina prostora je da uslovljava fizička svojstva objekata koji se u njemu nalaze, dok oni, sa svoje strane, svojim međusobnim odnosima određuju i formiraju sam prostor koji bi nas morao prevesti u jedan drugi svet.

Prostor s kojim se mi srećemo je prostor našeg svakodnevnog života, ali ne i idealni, kosmički prostor; isti je slučaj kao i sa muzikom; zato su sva dela moderne umetnosti za kratko vreme relativizovana. Isključena su iz konteksta celine. I zato svako delo sad istupa samo za sebe nezavisno od iskustva prošlosti i tradicije kojoj bi u nekom ranijem vremenu nužno pripadalo izgrađujući splet odnosa sa drugim delima koja su jednako pretendovala na važenje pozivajući se na svoje korene u transcendenciji.

Jasno je da pristup određenom problemu ne mora biti apsolutno nov, da reč može biti o starom, svima izvesnom problemu s mnoštvom za njega već vezanih rešenja, no da je i moguće, ne sâm problem, već pristup njemu videti na nov,

odnosno drugačiji način. U tom slučaju ni sam problem neće više biti isti.

Aristotel je polazio od toga da iako je svet nestvoren i beskonačan, mi se srećemo s određenim delom prostora koji se može preći za određeno vreme i time bi se mogli razrešiti paradoksi sadržani u Zenonovim aporijama. Njegovo shvatanje prostora nije više u saglasju sa shvatanjem o zakriviljenosti prostora kakvo zna savremena fizika od kraja XIX stoljeća, ali jeste saglasno s onim koje poznaje naše iskustvo. Mi neposredno doživljavamo svet kao i Ptolomej pa nije slučajno što su njegove astrološke karte još uvek aktuelne. Ovo posebno ima odlučujuće posledice po rasprave o prostoru umetničkih dela koja uporno vidimo na stari, ograničeni način, ali koji je naš način: tu nije reč o saznanju dela već o njihovom doživljaju.

I tu se sad javlja problem koji postaje sve prisutniji i naglašeniji: iz susreta tradicionalnog načina viđenja i nove realnosti koju tvore novi mediji počinje se rađati nezadovoljstvo; ljudima umetnost gubi raniji značaj. Dela umetnosti nemaju ni raniji značaj, ni raniji smisao. Ona jednostavno ne postoje. Bivaju nevidljiva za novu percepciju. Paradoks koji se nazire u svemu tome posve jasno ukazuje na to da sve ono što je navodno novo, ne odgovara novim načinima viđenja, ostaje strano za naša na njega nenaviknuta čula.

Može li se iz ovoga svega izvesti zaključak da je poznata nam varijanta tradicionalne umetnosti samo jedan od mogućih načina ispoljavanja umetnosti, ali u isto vreme i jedini nama njoj dostupan pristup?

U tom slučaju, stav da više nema umetnosti treba razumeti u smislu da svi drugi načini ospoljavanja stvaralačke prakse ostaju teorijski i dalje mogući ali ne u našem iskustvenom svetu.

## 11. Umetnost i intelekt

### Uvod

Živimo u vremenu koje mnogi vide kao poslednje ili, suprotno tome, kao vreme što je po svojoj prirodi apsolutno novo, novo u toj meri da ne poseduje ni svojstva vremena kao takvog, te nas ništa od svega onog što smo u njega uneli više ne osvetljava, niti nam izmenjuje način na koji vidimo jedino nama dostupne stvari.

Uprkos tome, živimo i dalje, kao da se ništa nije dogodilo, ni o čemu nećemo više da mislimo, živimo, a da ni sami ne znamo zašto, ni kakav je smisao tome što i dalje iz dana u dan trajemo, jer nikakvog smisla nema ni trajanje, ni sve što se u njemu ma na koji način dešava.

Mnogi su govorili da je naše vreme jedinstveno i neponovljivo. Kao potvrdu svojih stavova isticali su veličanstvenost i neponovljivost umetničkih dela u čijem je znaku bila svaka od prethodnih epoha.

Niko nije prestajao da govori o delima renesanse, baroka ili klasicizma, niko nije htio da se prenebregne stil rokokoa ili uticaj novog vremena na umetnički život koji je počeo da oblikuje duh novog, građanskog društva u kojem su formirani novi pogledi, pod uticajem drugačijih vrednosti - pogledi koji su doskora opšteprihvatanoj umetnosti bili strani. Holandska umetnost XVII stoljeća to najbolje pokazuje: ljudi su postali zasićeni prikazima istorijskih scena; želeti su da na slikarskim platnima vide sebe i enterijere u kojima borave te je takva umetnost postala preovladujuća, premda su umetnici, sve više isključivani iz krugova mecena i lišavani njihove materijalne podrške, bili prinuđeni da se bave raznim dodatnim poslovima jer od svoga rada nisu mogli živeti. U isto vreme bilo je i onih koji su slikama mrtve prirode hteli da gledaoce uvedu u svet veoma složenih alegorijskih scena i

priča, ali i za njih bilo je sve manje razumevanja. Sve manje obrazovani posmatrači dalje od lepo islikanog voća nisu videli ništa jer im nešto više od neposredno viđenog ne-obrazovanje nije dozvoljavalo.

Ljudi su postajali građani i umetnicima nije preostajalo ništa drugo nego da svoje savremenike i njihov svet ovekoveče na dobro zategnutim platnima malog formata. Boje su se jedna na drugu slagale, kao i pohvale umetnicima još uvek spremnim da realni svet predstave kao virtuelni, kao večni prostor u kojem su sve stvari bile viđene kao objekti a svi subjekti kao nosioci onog što istorija do ovog časa nije mogla da ne potvrdi.

A onda, kad je istorija počela da se ubrzava i ratovi nastavili da uzimaju svoj danak, dovodeći u prvi plan pitanje gole ljudske egzistencije, kad su temelji na kojima su počeli sve više da gube svoje čvrsto tlo na kojem je počivao obrazovani svet zadojen duhom dijalektike, došao je ovaj poslednji čas; sve jače počela je da se nad ljude nadvija teskoba. Svet je postao tesan. Njegovi akteri koji su navodno imali sve, osećali su da im nešto ipak nedostaje. Počeli su da sve dublje percipiraju sebe i da sve više traže ono u njima nedostajuće, sve više vremena provodili su zagledani u prazninu koja se otvarala u narastajućoj tami predvečerja.

Nešto se moralo učiniti. Na domak ruke ljudima, koji su sebe videli kao vlasnike viška finansijskog kapitala, našli su se oni koji su znali šta jeste priroda stvari, ali nisu znali i kako je ogoljenu dalje živeti. Tada su se pojavili umetnici koji su hteli da im pomognu i prodube viđenje onog što je navodno i akterima na sceni bilo skriveno. Francisko Goja bio je prvi umetnik koji je besprekorno slikao ono što vidi i oni koji su u njegovim slikama videli sebe, nisu se mogli oteti utisku da on slika njihovu suštinu, da to jesu oni, ma kako bila izneta na svet istinska bit njihove groteskne suštine. Samo jedan Španac naslednik hladne anatomske metafizike Franciska

Suaresa i svih konsekvenci koje su iz nje sledile, mogao je sve da vidi čisto, bez predrasuda i u svojim poslednjim delima dospe do jednog od mogućih krajeva umetnosti kao izraza suštine.

Nimalo slučajno ekspresionisti su vek kasnije počeli da slikaju i pišu o onom što mnogi nisu želeli da vide, no nije slučajno što su upravo oni dali novi život jednom korak, da se formira ovo naše vreme, svest o tome da egzistencija prethodi esenciji, i mala je uteha u tome kako je obrnut metafizički stav i dalje metafizički stav. Tematizovanju ljudske egzistencije bio je otvoren širok put, a odatle, već u prvoj krivini, na opustelom šumskom putu, otvorilo se i ono poslednje filozofsko pitanje, pitanje sveta koje je prazninu koju ljudi žive prevelo u metafizičko ništa iza kojeg je stajalo nešto što nema ni imena i forme, ono što nije nešto i nije predikat niti njegov nosilac, već ništa iza samog ništa ono što omogućuje da bilo šta uopšte jeste.

Razume se, svakodnevni život posve je drugačiji. Ono što ga određuje jeste inercija, inercija opstajućeg vladajućeg shvatanja i svako ko se zapita koliko se godina primakao smrti pitanje postavlja iz sveta stvari koje nemaju svoj *ratio* ni skriveni intelektualni razlog. Samo ljudska sujeta spremna je da nepromišljeno izvodi čoveka iz njega samog i samo sujeta mogla bi zahtevati da se čovek nezadovoljan sobom obrati onom van njega, stranom, konstruisanom u trenutku beztemeljne samouverenosti. Samo ljudi bez uvida u granice intelekta i bez razumevanja njegove prirode mogli su doći na pomisao da intelekt mogu udvojiti tako što će onom živom i samorazvijajućem suprotstaviti nešto veštačko počivajuće na istom principu.

Nije bilo potrebno da prođe mnogo vremena pa da se počne govoriti o opasnosti koju donosi taj novi, veštački intelekt ako postane samostalan i sam iz sebe počne da se razvija. Ljudski intelekt još nije do kraja razrešio ni svoj

odnos sa intuicijom. Sfera logičkog i sfera intuitivnog, sfera racionalnog i sfera umetničkog, našle su se suprotstavljene u dvema različitim ravnima, nesvodive jedna na drugu.

Još uvek živimo u nerazrešenosti njihovog odnosa, još uvek živimo u vremenu koje na pravi način vidi ono što se nalazilo u fragmentima iz kojih su na sve strane dopirali odsjaji nama nedomašive reči učitelja koji je davno ostao bez pravih učenika i sad opravdava sebe u okviru granica sveta koji je u prisećanjima onog što je bilo a više nije, odavno je iscrpeo sebe. Istovremeno, sve što jeste, jeste i dalje u svojoj nedorečenosti i to nam pruža priliku da pokušamo da iznova promislimo kako osnovne pojmove, tako i odnose među njima; ono što i dalje budi pitanja svodi se na ono što je možda bilo prvo i bilo u početku, da bi s mnoštvom naslaga došlo do nas jednakog nepoznato i nedorečeno. Ima stoga razloga da se zapitamo šta određuje realni svet u kojem živimo, u kojoj meri su mišljenje i umetnost, inteligencija i intuicija, mogući razlog (*ratio*) ljudskog postojanja ako ono još uvek ima bilo kakav smisao.

\*

Danas se više ne može načiniti granica koja bi jasno izdiferencirala tragičnu poziciju učitelja i spram nje osmelila se da pokaže sav trivijalni besmisao takozvanih učenika koji bez iole trunke poštovanja spram onih koji su ih učili, vide sebe u budućem vremenu koje će možda zauzeti i prihvatanjem da budu čipovani prevazići mogućnosti svojih predaka. Zato, nije nemoguće da oni koji su bili sposobni samo da popisuju mesečno stanje plinomera u svom sokaku postanu ekonomski stručnjaci zato što sva gasovita stanja sadrže u sebi mogućnost učvršćivanja disipativnih struktura. Nije nemoguće ni da amalini postanu vodeći političari, da propali studenti budu novi stručnjaci, autoritativne arhitekte nepoznate nam doskora budućnosti

Uprkos svih lomova koje su proizvele bezumne reforme obrazovanja s jednim jedinim, za mnoge pritajenim ciljem: da se ospore još nepoljuljana iz osnove znanja, pokazalo se da ima još uvek i onih tvrdokornijih, većitom i iskonskom sumnjom nagriženih, kojima neke stvari nisu same po sebi do kraja postale jasne i nesporne da ne bi mogle biti dovedene u sumnju.

Prvo tiho, potom sve glasnije počeo je da raste otpor onom što se u poslednje vreme počelo prihvati kao nešto nepodložno sumnji. Vrednosti su dospele u svoju nultu tačku. Postalo je nemoguće iznaći pravi način posredovanja između onog što jeste i onog što bi trebalo da u nekom budućem vremenu bude, a da se ne probudi neki crv sumnje, da se ne dovede u pitanje odnekud nam nametnuta „pravost“. Postalo je nemoguće projektovati sumnjiva merila ranijih vremena u budući novi svet, a da se niko ne zapita: *zašto* i gde su se deli nekadašnji autoritativni merioci?

*Zašto* je postala ključna reč. Zašto se sve ovo dešava što nas drži manje slobodnim ko što su okovani sužnji u čuvenoj Platonovoј paraboli o pećini? Ti do smrti usužnjeni ljudi osuđeni (a da ne znaju od koga) da ne vide svetlost za koju i ne znaju, imahu makar mogućnost da se nadmeću u razaznavanju senki, da veruju u privid nečeg dalekog od onog što odista jeste.

Mi danas osuđeni, takođe ne znajući od koga, živimo uskraćeni i od prilike da vidimo senke; svako zatvoren u četiri zida polako zaboravlja da uopšte jeste, jer potvrdu postojanja nema ni u govoru ni u viđenju za šta je voljom njemu nepoznatom uskraćen i bez suda osuđen.

Što nas je ovo sve snašlo, kako se za tako kratko vreme, za tren sve izmenilo, kako smo postali nemoćni posmatrači u nekoj tuđoj igri? Ko nas je obmanuo i naveo na put nama nepoznat? Još do juče slobodni, sada od svih odbačeni, ne shvatamo da svud oko nas samo su nove, nepoznate iluzije s

unutrašnjim ciljem da u lažnom postojanju održavaju i dalje grade nestvarni svet.

Nisu samo obmanjujući gradovi na vodi, sve što imamo i znamo jeste na vodi, na debelom sloju praznine koja nas trajno odvaja od zemlje. Kao da je šest dana na kraju trajanja sabijeno u jedan jedini, poslednji dan koji ne može da se završi, jer nad njim nema ni zvezda ni neba.

Sve stvoreno, po svojoj prirodi nesavršeno, osuđeno na trajno usavršavanje, sada se susreće sa veštačkom ledenom logikom nepoznate budućnosti koju čovek jeste u jednom času stvorio, ali nije je do kraja domislio; kako je moguće usavršavanje savršenog intelekta koji sve intenzivnije počinje da živi sopstvenim širenjem bez oslonca na ljudski vremenom ograničeni smisao.

Svedoci smo nastajanje paralelnog sveta kojem nismo potrebni kao ni on nama, no koji je u svojoj programiranoj uvećavajućoj moći zapisao da on je jedini svet i da neće biti drugoga van njega. Možda smo mi stoga poslednji ostaci nekada moguće slobode odlučivanja koja se sve brže rastače pod pritiskom ne-ljudskih sila sa lažnim ljudskim likom?

Izgleda da se nešto novo dešava, da se među ljude uselila neka nova slika sveta, neko potajno osporavanje agresiji koju seju mediji. Da li je tako nešto u ovom času uopšte moguće? Da li je moguće suprotstavljanje sveopštem duhovnom teroru koji se širi putem novih tehnologija i koji ne poznae granice? Može li pojedinac s onim što ima u sebi da se suprotstavi sveopštoj vlasti ničim kontrolisanih institucija? Ko određuje smer delovanju institucija?

Danas smo svedoci jedne potpuno nove pojave koju mnogi ne mogu da primete a još manje da shvate. Doskora znali smo za institucije koje obezbeđuju egzistenciju neke države. U prvom redu to su bili vojska i obrazovanje. Može biti čudno što je tu odmah i obrazovanje. Pre bismo očekivali da se pomene policija ili sudska i zakonodavna vlast.

Usled više razloga moraćemo se složiti da je obrazovanje daleko važnija institucija, možda konzervativna kao i vojska, ali u tom smislu sklona sporijem propadanju. No, kad se hoće uništiti suverenitet neke zemlje počinje se od razgradnje sistema obrazovanja i strukture vojske.

Klasične, u poslednjih nekoliko stoljeća formirane institucije više nisu mesta gde se koncentriše vlast i moć jedne zemlje. Sad su se pojavile potpuno nove „institucije“, navodno međunarodne, kao *svetska banka* ili *svetska zdravstvena organizacija*. Te institucije počele su da preuzimaju vlast u pojedinim zemljama, čak i onim daleko moćnijim i doskora samostalnijim i nastupaju kao nad-državne. I to se dešava i u slučaju kad je reč o državama za koje bi se reklo da su vojno i tehnološki moćne a koje zapravo nemaju istinski suverenitet i zakone koji su iznad zakona koje propisuju neke međunarodne organizacije sumnjivog porekla i još sumnjivijeg načina finansiranja.

Jasno je pitanje: a ko стојиiza tih „institucija“? Neće biti da je neka veštačka inteligencija, već pre neko ko i nju još uvek uspeva da kontroliše i usmerava – dok mu se ona ne otme pod kontrolom. Zato je pravo, novo pitanje: ko je taj *neko*?

Kako se dogodilo da tipično nepolitičke institucije kao što su banke i sistemi za zdravstvo preuzmu instrumente vlasti i nametnu se kao vlast nad svim vlastima? Kako se dogodilo da na periferiju budu skrajnuti dosad neprikosnoveni i legalni nosioci vlasti? Ako se to već dogodilo, zašto se to dogodilo i kako je bilo moguće da se tako nešto desi, jer, vlast je kosmički fenomen, ona se ne može ispustiti ili gubiti bez gubljenja glave njenog nosioca?

Sve vreme ne prestaje da odzvanja to *zašto*?

Pogleda li neko svet oko sebe, prvo, videće neku amorfnu masu sastavljenu od bića koja nisu individue, već sitni objekti manipulacije; individualnost je iščilela iz ovog sveta možda već

krajem sedamdesetih godina XX stoljeća. Više ne postoje autoritarni pojedinci čije bi mišljenje nešto značilo drugim ljudima i bilo za njih usmeravajuće. Filozofi kojima smo se divili opsednuti njihovim uvidima i idejama pre pedesetak godina ne postoje više u ovom novom nastupajućem vremenu. Oni koji su ih u to vreme počeli nadmeno osporavati, smatrajući sebe post-modernima, sada ju jednako prešli u sferu zaborava. Niko ih više ne spominje. No, stvar je u tome što više niko nikog ne pominje.

Niveliranje ljudi koje je počelo da se širi s širenjem vladavine interneta, dovelo je do obmanjujućeg i iluzornog uverenja da svi su jednaki po svom znanju, jer se ljudima učinilo da je svima jednako postao pristupačan pristup znanjima koje je donosio internet. Ta obmana dovela je do pogubnih rezultata. Svi su postali „nikovi“ ili „ništice“, svi postaše stručni za sve i znalci o svemu. Ako se nekad psihologija izučavala godinama, ponekad decenijama, sad svi postaju psihoterapeuti na tromesečnim kursevima.

Profanizacija učenja, učenosti i vrednosti znanja vodi i dalje kafastrofalnim posledicama. I oni što su nešto znali bolje od drugih, sad su se povukli u sebe i prestali da postavljaju više i to nesretno pitanje *zašto?* Svet je postao netransparentan, nerazumljiv samome sebi i onaj koji bi htio nešto i da pita dospeće u situaciju da više ne zna o čemu i zašto uopšte pita, jer svi odgovori se nameću iz interneta i na ona pitanja koja još nisu ni postavljena.

Neko bi rekao da je ljudstvo došlo do svoga kraja, ali jednakobi se i s puno razloga moglo reći da ono nije došlo ni do svog pravog početka.

Upravo zato, pitanje umetnosti posle davno najavljenog i potom preživljenog kraja umetnosti, dobija na svojoj aktuelnosti jer više nije jasno ni šta je umetnost bila, ni šta ona jeste, ni šta bi mogla biti, a još manje jasno je zašto neko uopšte takva pitanja postavlja u svetu koji ne samo da je

nenaklonjen umetnosti, već u njoj vidi opstruktivni, destruktivni elemenat koji ne dozvoljava da će celokupna zajednica ljudskih bića kao bezličnih pojedinaca stopi u amorfnu masu i prestane da postavlja bilo kakva pitanja.

Nema zato razloga novom tematizovanju fenomena umetnosti u njoj nenaklonom, opskurnom vremenu koje donekle zna da postoji i stvaranje kao primordijalni princip egzistencije sveta i stvari, ali sa druge strane onog u šta bi se utapalo neko bezinteresno svidanje.

Sa druge strane principa stvaranja sposobnog da nešto iz nepostojanja uvede u postojanje, po svima nepoznatim načelima, u naše vreme se javlja jedan potpuno novi fenomen: veštački intelekt koji je čovek u prvo vreme stvorio da sebi olakša neke sporedne, a složene poslove, a koji se u međuvremenu razvio do te mere da je počeo da ugrožava ne samo neke temeljne principe ljudskog rada, već i samog čoveka. Krhka ljudska egzistencija nalazi se sve više bespomoćna pred univerzalno racionalizujućim sistemom koji nastoji da preuzme vlast u onim oblastima u koje je za sebe mesto prethodno realizovao čovek.

Upravo ovde poniče unutrašnji sukob, ili bolje reći nepomirljiva metodska i teleološka protivrečnost umetnosti i narastajuće imperije racionalnosti.

Čini se da je pred svenarastajućim veštačkim intelektom takva pobedna budućnost i da mu se u njegovom narastanju i stalnom prerastanju sebe ništa ne može suprotstaviti, no, s druge strane, doskora skrajnuta od svih prezrena umetnosti, počinje da se javlja kao istinski, zasad jedini destruktivni momenat koji, počivajući na posve drugom, a-logičkom principu stvaralaštva izrasta u oponenta s kojim budućnost uprkos svom trijumfu naučnog progresu mora računati uprkos svih nastojanja da se umetnička praksa svede na haotične izlive iracionalnog.

Umetnička praksa omogućuje stvaranje alternativnog sveta koji počiva na senzualnosti i intuiciji i ona je možda poslednja odbrana protiv univerzalne racionalnosti kao oruđa u rukama onih koji njegovoj upotrebi nisu dorasli. Ipak, ovo nije dovoljno tek samo u nekoliko reči reći; potrebno je svemu tome i opširno obrazloženje koje ovde sledi a s ciljem da se ukaže na subverzivnu dimenziju umetnosti koja je još jedino kadra da zaustavi propadanje nedovoljno utemeljenog sveta.

Ovde bi trebalo još imati u vidu nekoliko bitnih momenata.

Nakon svega što je dosad izloženo a posebno u prvom delu ovog spisa koji je za temu imao tumačenje osnovnih problema i pitanja moderne umetnosti u poslednja dva stoljeća, pre no što se pređe na izlaganja o tumačenju smisla, mesta i položaja umetnosti i umetničkih dela, što će biti završni deo ovog spisa – ovde bi imalo smisla posvetiti se jednom segmentu moderne umetnosti, jednom specifično novom momentu – odnosu umetnosti i veštačke inteligencije.

Konačno, nakon izlaganja o temeljnim pitanjima tradicionalne, rekao bih sada, klasične estetike, ovde bi u smislu prelaza na nova viđenja umetnosti i njenih dela, trebalo obratiti pažnju na jedno novo stanje stvari, koje se čini vremenski kasnije, ali je zapravo, tematski ranije.

Smisleno je tematizovati po ko zna koji put pitanje stvaralaštva kao osnovnom pitanju mišljenja fenomena umetnosti. Kako je veštačka inteligencija relativno nov moment, kojem još uvek ne znamo sve dimenzije u kojima će se razvijati, odnos nje i ljudskog intelekta ostaje otvoreno pitanje nešto što lebdi u vazduhu na sve naglašeniji način a što nije još uvek ni u najmanjem smislu tematizovano.

Razmatranja koja slede samo su jedan mali preludij ka prelazu na mišljenje umetnosti na jedan novi i drugačiji način. Ovde se tematizovanjem jednog novog odnosa hoće uspostaviti veza onog svima poznatog i onog novog, ono što

tek dolazi. Pitanje koje tu ostaje otvoreno jeste: može li veštački intelekt premašiti čovekov. Odgovor autora (zasad) je negativan, ali očigledno ne i konačan.

## 1. Umetnost kao fenomen

U različitim epohama umetnost kao jedna od specifičnih ljudskih delatnosti različito je bila određivana i to kako njen sadržaj, tako i njeno mesto u odnosu na druge ljudske delatnosti, a pre svega njen značaj za ljudski opstanak.

Dugo vremena umetnička delatnost imala je rang današnjih zanata u sklopu kulturnih aktivnosti da bi se tek u novo vreme osamostalila dobivši daleko viši rang postavši pritom cenjenija i uvaženija; zato je stopećima, sve do vremena renesanse, umetnička delatnost bila shvatana kao i svaka druga delatnost, a njeni predmeti imali su isti ontološki status poput ostalih zanatskih predmeta.

Tek u Novo doba s pojavom renesansnog novog tumačenja i kritičkog preispitivanja do nje došlih dela antike, umetnost zadobija novi status, stvaraoci počinju biti više cenjeni i uvaženi usled u njima nove prepoznate sposobnosti da uvode u postojanje nove, ljudima dosad nepoznate objekte. Umetnici više ne prerađuju ono što im je dostupno, već polazeći od poznatog stvaraju nešto bitno drugačije i novo.

Jedan od latentnih prikrivenih problema krije se u tome što nam se čini poznatim i samorazumljivim, nečim što ne povlači za sobom nikakva pitanja i sumnje; poznato nije i saznato, govorio je Hegel. Ali koliko je to danas još ljudima jasno i razumljivo, ko uopšte zna nešto o Hegelu kad većina ljudi umišlja du filozofska znanja nepotrebna znanja?

Sve stvari što nas okružuju jednako su nepoznate, koliko i prividno poznate. U nekim ranijim vremenima sumnje je bilo manje, a uverenosti da svet je takav kakav jeste, jednak za sve – daleko više. Sada se živi u ophrvaniosti sumnjom i izloženosti nesigurnosti koja ljude baca u krajnju depresiju.

Tu, razume se, nije reč o nekoj kliničnoj slici, niti o depresiji koja se može lečiti. Ne. Depresija je opšte stanje pojedinca zatvorenog u četiri zada i u prvim trenucima govorilo se da je to neko privremeno stanje. Nije bilo potrebno mnogo vremena da se uvidi kako stanje stvari nije nešto što se da menjati. Ono što je trajno, ono što se pretvara u novu konstantu opstanka, postaje vladajuća dominanta. Sve će trajati na način kako je počelo da traje. Nema razloga da se ljudima pomogne da ponovo budu ljudska bića. Sve se, nama naočigled, menja u svojoj neshvatljivosti.

Ljudi se iznutra počinju preoblikovati a da toga uopšte nisu svesni. Zagledani pred sebe, bez uvida u buduće a sa svešću da im je osporena vrednost svega što je prošlo i što im je davalо smisao života, svi pojedinci gube svoju pojedinačnost, svoju individualnost, gube ono po čemu bili su to što su u nekom trenutku bili, verujući da su deo sveta koji im pripada. Ljudi su ispražnjene monade. Iz njih se ništa ne može izdedukovati i oni su suprotna strana svega što je o njima mislio Lajbnic. Ljudi više nisu individuumi, nisu *athomosi*, no nisu ni subjekti. Oni su, zahvaljujući novim medijima i tehnologijama, uspeli da postanu ništa, ništa u bukvalnom značenju te reči; postali su praznine koje nemaju ni uvira ni svesti o ishodištu.

Kako to izgleda biti *ništa*? To je potpuno novo iskustvo koje ranijim generacijama nije bilo poznato. Svako ima sebe u svojoj potpunoj odsutnosti; svako ima sebe u prostoru koji je realan i svojom realnošću još uvek mala je oaza imaginarnoj veštačkoj inteligenciji koja sve guta i svaki prostor koji joj se još suprotstavlja svojim postojanjem u nekom svetu koji kao jedino svoje svojstvo ima *stranost*, svoje razumu neizvesno poreklo u iracionalnom, u svetim misterijama predaka, u rečima koje čuva liturgija, u slikama koje blede nagrižene vremenom i još uvek u sebi sadrže sve arhetipske elemente ponikle u suprotstavljanju onom prvotnom, izvornom *ništa*.

Da li je moguće reći da *ništa* jeste unutrašnje stanje pojedinca? Teško da bi se tako nešto moglo prihvati, bez prihvatanja da se sadržajno isprazni samo *ništa*.

Umetnost kao fenomen ljudskog opstanka postala je u sebi i po sebi problematična upravo u času kad se počela raslojavati struktura fenomena stvaralaštva, u času kad je stvaranje iz ničega počelo da se suprotstavlja svim drugim oblicima stvaranja kako bi se otvorio prostor učenju o analogiji bića (*analogia entis*).

Umetnost postoji. Reći da nje nema, pogrešno je. Otvoreno pitanje ostaje samo kako ona *postoji* i šta uopšte znači samo *postojanje*. Istovremeno, nejasno je i šta je to što mi nazivamo umetnošću, odnosno kakav je odnos tog što mi označavamo umetnošću prema samoj *umetnosti*. U velikoj smo opasnosti da olako predemo preko osnovnih odnosa u kojima se nalaze umetnost i njena dela i stvari samoga sveta. Dela umetnosti i dela sveta nižeg su ontološkog ranga no *umetnost i svet*.

Ako tako stvari stoje, umetnost nije samo fenomen, nije samo ono pojavljujuće, nego i uzrok tog što se pojavljuje, njegova unutrašnja bit. Tako umetnost, ostanemo li na tragu sličnih tumačenja, koja su paralelna, koliko i analogna, ostaje ono što je opšte određujuće.

Posledica takvog shvatanja i takvog stanja same stvari koja se retko tematizuje ali uvek kad se tako nešto čini ima nesagledive po filozofiju i ljudsko viđenje stvari posledice, naznačuje pristupe pitanju koje je još uvek daleko od toga da bude otvoreno, no koje ne može nas voditi mimo puta koji se sam sebi otvara, mimo puta u svet koji nastoje da zahvate dve suprotne sile: razum i intuicija, *logos i aisthesis*.

Naše vreme je u znaku najviše izraženog sukoba sila intelekta i intuicije. Još uvek nijedna od ovih dveju strana nema prevagu. Opasnost koja se nadvija nad tim sukobom da će presudna prevaga da bude na onoj strani koja dobije

podršku onih sila koje ne bi smeće da se nađu kao učesnici ovog sukoba, jer nisu na njegovom nivou kao ni na nivou sila čiji će sukob ljudi odvesti u jednu novu ravan, u svakom slučaju njima nepoznatu i stranu njihovom celokupnom ranijem iskustvu.

## 2. Granice umetnosti i sveta

Postojalo je vreme visoke svesti o umetnosti kad se živilo u ubedjenju da su granice umetnosti jednake granicama sveta kao njenog prebivališta. Umetnost je u sebi nosila smisao sveta a svet je njenu egzistenciju zakrivao svojim granicama i činilo se da ljudi svoje unutrašnje biće mogu oblikovati po principima kosmosa i biti u saglasju s harmonijom koja je njim vladala.

Čini se da je takvo vreme bespovratno prošlo, da je nastupilo jedno drugo vreme u kojem je čovek dovoljan samo sebi kao sopstveni vladar i namesnik nad predmetima i delima prirode. Tek poneko izlivanje vulkana, neka nekontrolisana stihija što nosi sve pred sobom na trenutak se pokažu kao opomene da red stvari ljudi dovoljno ne razumeju, no, i to, tek na trenutak, dok ljudima ne ovlada lažna sigurnost kako oni imaju moć da sve kontrolišu, pa i prirodu u retkim trenucima izliva njenog navodnog besa koji se svima čini iracionalnim sa stanovišta čovekove slike okolnog sveta koju je izgradio po meri sebe i svojih potreba, bez krajnjeg uvida u ono što bi još moglo da postoji van okvira projektovanog smisla.

Iako su prirodna pustošenja retka, malo se ko zapita koliko je moguće sve što jeste podvrći potpunoj kontroli, koliko je uopšte moguće, ako je moguće do poslednjeg detalja kontrolisati svet, dovesti ga u saglasje s našim potrebama? Koliko je velika moć pokoravanja koju pojedinac ima i da li baš on je taj što njom istinski vlada?

Propale su velike i moćne države, nestale su velike imperije o kojima se sve manje zna i sve je manje poznat način života u njima koji ih je odavao dajući im čvrste razloge postojanja. Svaka epoha verovala je u sebe i svoju pozvanost a neke od poslednjih i u svoju istorijsku opravdanost. Ljudi su ponekad bili akteri velike igre, ponekad samo igračke u njoj. Ali, postojala je vera da sve što se čini mora imati pozitivan ishod; bez teleologije ni teologija ne bi imala smisla. Vreme buduće projektovano na tlu vrednosti bliže ili dalje sadašnjosti uvek je određivalo našu sadašnjost i sve što činimo u njoj.

Danas kao da se nešto izmenilo u poretku stvari; vreme je izgubilo svoje dimenzije, postalo je nekakva amorfna masa i posledica takvog stanja stvari jeste promena svega što se čini; besciljnost je postala dominantna.

Mi ne znamo do kraja stanja stvari, načine na koje se istinski, u suštini živilo u ranijim epohama. Imamo blede predstave koje su do nas došle a po cenu gubitka svega onog što je ljudima prenođeno pozivanjem na svedočenja onih koji su bili u mogućnosti da nazru prirodu dešavanja u kojima su učestvovali, da dospeju do smisla. Ne znamo kako su obični ljudi, individue, provodili život budući da behu bačeni u svet koji im nije bio naklonjen. Nemojmo se zavaravati nekakvim monadološkim tumačenjima poretna stvari. Ljudima nikad nije bilo dobro.

Zahvaljujući novim tehnologijama došlo je do veće otvorenosti, do iluzije transparentnosti, i ljudi nisu odmah shvatilo da su daleko više uskraćeni za svoj unutrašnji život jer sve više izlagani su sudu javnosti koji je sam po sebi oduvek beše podmukao i cinično ravnodušan spram tuđe osjetljivosti.

Nepostojanje privatnosti vodi ka masovnoj psihozi iz koje se jedini mogući beg vidi u stapanju sa stadiom, čak i kad to nema svoj unutrašnji smisao, ali neposredno vodi masovnom

odricanje od sebe uzrokovanim pritiskom agresivnih zahteva Sistema čija se proždiruća nezajažljiva volja za samouvećavanjem sve češće realizuje na nekom nama nepoznatom mestu.

Svetu se sad postavljaju nove, veštačke granice, i svemu što je u njemu osporava se raniji stepen u sistemu vrednosti; na taj način svet postaje nov različit od svoje ranije slike koju su filozofi opisivali kao sliku posebnog doba kojim je počela da dominira tehnika. Ako tehnika i nije ništa tehničko, ona je sebe u današnje vreme iscrpla i dozvolila da bude prevladana od nečeg što joj ostaje nepoznato, ne usled njene planetarne deficijentnosti no usled pritiska koji je počela da reprodukuje nova nekontrolisana tehnologija čiji tvorci s krajnje skučenim vidicima počinju da sebe enormno precenjuju i tako svako neznanje i loše zamešateljstvo u oblasti znanja pretvaraju u bezizlazni put u nigdinu.

Svet možemo razumeti kao horizont, kao ono što sve obuhvata a ničim nije obuhvaćeno. To potvrđuje da on ne može imati unutarsvetske granice jer sam sebe oblikuje iz sebe. Da li je isto takva situacija i sa svetom umetnosti? Umetnička dela svojim postojanje tvore poseban svet koji mi označavamo kao *svet umetnosti*. Ali, taj svet nije statičan, on se menja, širi se sa nastankom svakog umetničkog dela i što je veća umetnička produkcija utoliko je veći njegov rast.

Svet umetnosti samo u krajnje uslovnom značenju mogao bi biti unutarsvetski, ali nikako u nekom egzistentnom smislu. Svet koji tvore dela umetnosti postoji u svoj svojoj posebnosti i njegove granice nisu određljive parametrima koje bi nauka volela da obrazloži. U tome i jeste problem koji otvara svaki govor o određivanju granica. Granice tu ne postoje jer se van njih ne možemo naći bilo da je reč o svetu ili svetu umetnosti.

Naš životni svet određuje celokupni način našeg života. Mi smo osuđeni na trajanje unutar njega i iz njega možemo

samo smrću izaći. Skoro isto se može reći i kad je u pitanju svet umetnosti. Ako izlazak iz njega jeste moguć, to je samo uslovni izlazak, budući da je istupanje iz sveta umetnosti u ono što nije umetnost, u ono što je ne-umetnost, preokretanje egzistencije i potiranje načina da se razume horizont kao granica.

Danas ljudima počinje da vlada jedna nova, latentna opasnost sadržana u verovanju kako za življenje nije potrebno ništa osim samog življenja; nikom ne pada na pamet da o tome malo porazmisli. Odakle mogu doći ti neophodni impulsi za održavanje života? Ljudi sve više u glas govore kako im filozofija nije potrebna, kako je treba izbrisati iz svih obrazovnih projekata kao nešto krajnje izlišno. Razume se: takva mišljenja mogu postojati, mogu ih podržavati i oni od kojih se to po prirodi stvari ne bi očekivalo, ali ipak postoji pitanje: kako u širi društveni opticaj<sup>100</sup> mogu dospevati stavovi minornih anonimusa. Zato je Andrić jednom s pravom rekao kako su danas upravo takvi ovladali javnom scenom a da oni koji imaju šta reći skrajnuti su u tišinu.

Problem je možda i u sužavanju pojma sveta na mikrosvet, njegovim svodenjem na našu neposrednu okolinu koju ljudi hoće da istrgnu iz konteksta celine proglašavajući je svetom, jer dalje od toga u svojoj mentalnoj i psihološkoj redukovaniosti ne vide ništa.

Isto se dešava i s pojmom umetnosti koju ljudi više ne poznaju u njenoj istorijskoj celini već pod njom vide tek nekoliko pokušaja približavanja umetničkom delu koje vide kao krajnji izliv stvaralaštva. Ni to nije strašno, strašno je

---

<sup>100</sup> Videti simptomatične debilne reakcije krajnje retardiranih nikova na prikaz knjige H. Šnedelbaha „Šta filozofi znaju i šta se od njih može naučiti“. Na tekst i autora sručile su se krajnje maliciozne i imbecilna reakcije danas vladajućeg polu-sveta. To nije problem i takvih osoba ima. Apostol Pavle je govorio: treba i jeresi da ima među vama da se zna ko je prav. Ali danas, o takvima obično brinu u socijalnim ustanovama specijalnog i zatvorenog tipa, i izlivima neznanja i gluposti ne bi smelo biti na stranicama jednog kakav je (bar nekad) bila „Politika“. Videti:

<https://www.politika.rs/sr/clanak/494951/Put-ka-filozofskom-misljenju>

kad se deo hoće proglašiti za celinu i tako opovrgnuti postojanje celine u njenoj sveobuhvatnosti.

U ovome je i osnovna teškoća u razmatranju odnosa umetnosti i sveta. Umetnost je, i to je nesporno, unutarsvetski fenomen, možda u nekim epohama i temeljni, što može biti sporno, jer oko toga teško da bi se mogli usaglasiti Fink i Adorno, ali, iako unutarsvetski, on kao takav ima sopstvene granice koje se iz samog sveta ne mogu odrediti.

Relacija sveta i umetnosti da se razumeti na pojmovnom nivou. Kao što je već Kant tvrdio da o svetu možemo imati pojam ali ne i predstavu, isto to važi i za umetnost o kojoj bi čak i mogli da imamo neku maglovitu predstavu govoreći iz samoga sveta, ali teško da o umetnosti možemo jasno govoriti ne nalazeći se u svetu njenih dela. Dalji problem je u tome što u tom slučaju, iz umetnosti ne možemo govoriti o onom što je van nje i što umetnost nije, te nam unutar nje pojam sveta ostaje apstraktan, granični pojam, a ako se sve hoće videti na svom mestu, pojam sveta je iz te situacije prazan pojam jer sve što je van sveta umetnosti ne može se misliti iz umetnosti.

### **3. Egzistencija umetnosti i njen istorijski karakter**

Često se o umetnosti govorи kako je ona verni pratilac ljudske istorije i da je umetnička delatnost jedna od bitnih delatnosti koje određuju postojanje čoveka od samog njegovog nastanka. Ako su zastupnici ovog shvatanja u pravu, ne manje značajnim je i pitanje koje se odmah otvara: kakvo je to delovanje i šta je uopšte umetnost u ranijih epohama.

Da ljudi često u umetnosti nisu prepoznавали ništa posebno i specifično, o tome nam govorи mnoštvo činjenica i u tom smislu ne izostaju ni konkretna sačuvana svedočenja, posebno, način odnošenja prema onom što mi danas vidimo kao predmete umetničke delatnosti.

Za mnoge periode ljudske umetnosti, objekti koje mi vidimo kao umetnička dela, ljudima tih vremena behu ne više no obične upotrebljene stvari; ako bi se neka od tih stvari oštetila, bila je bačena i zamenjena drugom. Amfore koje su dobijali olimpijski pobednici bile su napunjene maslinovim uljem i dragocenost beše samo ulje koje je imalo višestruku primenu imajući svoj novčani ekvivalent a same amfore kojih nam je sačuvano preko hiljadu, što je možda tek jedan stotinu deo od onoga što je bilo proizvedeno u atinskim radionicama. Iako među amforama nema dve identične, iako su sve različite, u toj različitosti nije bila videna njihova specifičnost kojom bi se izdvajale u odnosu na druge predmete. One prosti behu beznačajne u odnosu na njihov sadržaj.

Isto se može reći i za antičke skulpture. Dovoljno nam govori podatak da prvim njihovim skupljačima i mi bi danas rekli, kolekcionarima, nije bio cilj da sakupe originale, pošto razlika između originala i kopije nije postojala. Cilj je bio da sve poznato bude na broju. Kada je Neron pljačkao Olimpiju, Delfe i Korint on je odnosio sve što je video, ne birajući posebne neke „više uspele“ primerke, iako je, kako kažu, i sam bio dobar umetnik i vajar (dobar glumac je, priča se, bio tek u poslednjim trenucima života).

Originalnost je pojava koja je karakteristična za Novo doba i posebno dolazi do izražaja u vreme romantičara krajem XVIII stoljeća; barokni umetnici, poput Baha, preuzimali su pojedine muzičke odlomke od drugih autora ne smatrajući da ih treba citirati, ni pominjati, kao što, mada iz drugog razloga, *citati* nisu postojali ni u srednjem veku, jer se smatralo da sve napisano, napisano je u slavu Boga i pripada jednoj jedinoj istini. Tako, Rafaelo još uvek smatra da je nacrt važniji od slike, čije izvođenje može prepustiti i učenicima iz svoje slikarske škole, intervenišući pritom tamo gde to vidi za potrebno.

Tek kod Rubensa vidimo kako je dvostruko skuplja slika ona koju je po svom nacrtu maestro sam izradio, no ona koju su pod njegovim nadzorom uradili učenici, iako ju je on potpisao. Tek u njegovo vreme počinje više da se ceni potez samog majstora. To je znak novog odnosa prema umetnički proizvedenim stvarima, u odnosu na ranije vreme, kad su vernici u prikazu Bogorodice ili Hrista videli ne prikaz, već njihovo otelotvorenje, i prema tim slikama, ili skulpturama, nisu imali estetski, već religiozni odnos. Treba po ko zna koji put ponoviti: pred tim delima se nije estetski uživalo, već se padalo na kolena i molilo. Uostalom, nije nimalo slučajno što se i estetika kao filozofska disciplina pojavila tek sredinom osamnaestog veka kad se formirao drugačiji odnos prema čulnosti i kad je ona postala ravnopravna sa sferom racionalnog.

Sve ovo više no jasno potvrđuje da dela koja su došla do nas, a koja mi vidimo kao umetnička, u ranijim epohama kao i u vreme njihovog nastanka nisu videna kao umetnička, kao dela koja bi usled svog drugačijeg načina egzistencije imala i drugačiji način trajanja kao što je to u naše vreme niti specifičan odnos prema njima kao ovaj koji mi izgrađujemo spram njih i način na koji ih gledamo.

Ne u tako davnoj prošlosti, ako bi se neka stvar oštetila, bila bi bačena i zamjenjena drugom; isti je tako i delima fresko slikarstva. Ako bi se „ukus“ ljudi promenio, oni bi zidove manastira premalterisali, i dali novim zografima da islikaju zidove iznova. Nije postojao neki poseban osećaj za ono prethodno. Danas istoričari i restauratori trude se da obnove sve slojeve svih ranijih epoha. Nekada upotrebne stvari korišćene pri obredima i u ritualima, danas su izgubile prvobitnu funkciju, i dobile novu, preselivši se iz realnog sveta u svet umetničkih dela.

To prenošenje objekata iz jednog u drugi svet jeste transformisanje njihove egzistencije. Osnovno svojstvo

umetnosti je upravo u transgredijentnosti njenih predmeta, u sposobnosti da prelaze iz jednog u drugo vreme. U tim prelascima dela neke svoje „slojeve“ gube ali pritom neke nove dobijaju. Dela gube neka značenja ali druga dobijaju, i niko ne može sa sigurnošću reći šta je ostalo od prve verzije „Hamleta“ i šta nam donosi ova današnja, propraćena hiljadama interpretacija nastalih i došlih do nas od vremena nastanka Šekspirove tragedije. Zato je Migel de Unamuno i mogao da kaže kako on „Don Kihota“ razume bolje nego Servantes. Zato je meni moj profesor istorije umetnosti Lazar Trifunović često govorio kako je jedno umetničko delo staro onoliko koliko je ljudi ispred njega prošlo.

Bio sam u prilici da strop Sikstinske kapele vidim pre restauracije od strane japanskih stručnjaka i on je bio nalik na one reprodukcije u starim knjigama; ja znam da se restauracijom dobilo sasvim drugo delo, da tavanica Sikstine izgleda isto, kao dok su se sušile boje i dok su se uklanjale skele pod nadzorom velikog majstora koji je čekao da papa Julije II tu održi svoju posledenu misu.

Gledao sam japanske turiste kako zadržano sve to fotografišu, ali, danas to je kič, kao da je Mikelandželo slikao polikolorom. Trebaće opet da prođe nekoliko stoljeća da se na to delo slegne prašina i da bude kao nekad. Nakon nekoliko godina, video sam u Akademiji u Veneciji slike Veronezea pre, za vreme i posle restauracije. To su posve različite stvari. Italijanski konzervatori počeli su u to vreme, ili, nešto ranije, da skidaju lak sa nekih Ticianovih slika i odmah se zaustavili (on je koristio lazure i ponekad doslikavao dela preko laka); engleski restauratori to nisu shvatili; oni su Ticijana *dotali*, kako mi je govorio moj profesor.

Sve ovo samo nam govori o jednom: umetničko delo nije fiksirano jednom za uvek; ono živi u vremenu i raznim generacijama, prelazeći iz stoljeća u stoljeće, govori različite stvari. Slava el Greka počinje da traje tek od vremena

ekspresionista; tek u njihovo vreme veliki španski majstor viđen je na način koji nas iskreno potresa. Ali, zar bi se smelo reći da ljudi ranijih stoleća nisu „videli“ njegova dela? Videli, su ih, veoma dobro, ali gledali su ih drugim očima i nisu videli ono što mi u njegovim delima vidimo.

Ovde se otvara još jedno pitanje koje ne može biti zaobiđeno. Reč je o „istorijskom“ karakteru umetnosti kao fenomena. Ako u nekim ranim epohama ljudske civilizacije umetnost kao način odnošenja prema svetu nije postojala, ako se u tom smislu može reći da je nije bilo, da se ona tek potom u jednom drugom, mnogo kasnijem vremenu pojavila, sasvim je moguće ustvrditi kako je ona zapravo jedna vremenska tvorevina i da je uskoro u nekom budućem, možda nama bliskom vremenu neće biti.

Mogli bismo biti još stroži i reći da velike umetnosti ni u ovom našem vremenu nema (što slabije obrazovani ljudi teže prihvataju), a da mi zapravo živimo na ruševinama umetnosti prošlosti, da još uvek uživamo u nečem što je bilo slika i „ideologija“ prošlog vremena – kao što je grčka umetnost izraz ideologije robovlasnika a barokna muzika izraz ideologije feudalnog doba. Ostalo je možda u završnici još nešto malo građanske umetnosti i mi smo u situaciji da živimo kraj umetnosti.

Kako će i da li mogu umetnička dela egzistirati, odnosno, na koji način mogu postojati, ako umetnosti kao takve više nema?

Adorno je smatrao da umetnosti u nekom budućem razotuđenom društvu neće biti; drugi su pak smatrali da će doći vreme kada će se moći živeti na umetnički način, na način umetnosti.

Danas, mi smo svakim časom sve dalje od takvih pozitivnih, optimističkih misli; naš svet se raspada. Iz dana u dan smo sve porobljeniji postupcima koji do nas dopiru s one strane čovečnosti. Ljudi su sve depresivniji, sve spremniji da

u smrti potraže drugu stranu egzistencije, ponavljajući da to nije krajnji izliv strukture opstanka budući da im je u današnjem svetu svima *smrt bliža od košulje*.

U takvoj situaciji pitanje egzistencije umetnosti gubi svoj sudbinski karakter. Kome je još do umetnosti, ako mu je život doveden nad prazninu i nema šansi da se rukom više dotakne makar zidova ponora nad kojim se nalazi?

No, da li je sve odista tako, da li smo osuđeni na život u bezizlazu, gde umetnosti više nema, a ni umetničkih dela koja bi mogla biti poslednji oslonac i uporište iz kojeg odiše poslednji smisao?

#### **4. Egzistencija među egzistencijama**

Pojam egzistencija (*existentia*) kojim se obično misli *postojanje postojećeg* ili *samo postojeće*, obično se tumači u paru s pojmom esencija (*essentia*). Oba pojma su latinskog porekla i imaju dugu istoriju, od vremena nastajanja latinske filozofske terminologije u prvim stoljećima naše ere, na preko poslednjeg antičkog mislioca Boetija, do srednjovekovnih sholastičara Tome, Dunsa Skota i Suaresa, pa do vremena Kanta i naših dana. Oba pojma tumačena su uvek u kontekstu filozofske tradicije i distinkcije tražile već kod velikog Stagiranina. Njemu i pripada shvatanje da strukturi nekog *bivstvujućeg* bit, suština (*Was-sein*), dakle *essentia*, zapravo njegova forma, i ono što mu je već pred-dato (*Vorhandensein*), *existentia*, dakle, njegov sadržaj.

Dok se u pojmu *essentia* neposrednije vidi njegova veza s *esse*, kod egzistencije to nije slučaj, mada, ako čitate Suaresa, videćete da on često za pojam *esse* koristi *existentia*. Kako je sad do toga došlo, možemo se zapitati ali i odgovor na to pitanje treba tražiti u tri stoljeća srednjevekovne metafizike (XIII-XVI vek).

Svako bivstvujuće (*Seiende*), sve što na bilo koji način jeste, jeste nešto, pripada mu njegovo *šta* (*tī*), ono po čemu jeste (suština), pripada mu način na koji postoji, pripada mu njegova bit (*essentia*) i svako bivstvujuće postoji na neki način, ima način postojanja, ima egzistenciju (*existentia*).

Svakom bivstvujućem pripada bivstvovanje (*Sein*) koje samo nije bivstvujuće, ono mu pripada i ono mu prethodi. Bivstvovanje se može razumeti samo iz horizonta vremena. Vreme je horizont bivstvovanja, ono je samo bivstvovanje. Zato se bivstvovanje interpretira iz vremena (*tempus*); smisao bivstvovanja može se interpretirati iz vremena i temporalnost je stoga temeljni problem ontologije (Heidegger, Bd. 24, 22) kao nauke o bivstvovanju.

Bivstvovanje se razlikuje od bivstvujućeg; ono uvek pripada bivstvajućem, ali samo nije bivstvujuće koje uvek *jeste*. Tu razliku između bivstvajućeg i bivstvovanja Hajdeger određuje izrazom *ontološka razlika*.

Filozofija se razlikuje od svih drugih nauka zato što ne pita za bivstvujuće nastojeći da ga razume u njegovoj raznolikosti na nivou regionalnih ontologija (kao što su priroda, prostor, duša), već pita za smisao tog i svakog bivstvujućem, ona transcendira svakodnevni svet, dospeva u „preokrenuti svet“ i tako je ona transcendentalna disciplina. Kao takva filozofija se ne svodi na vulgarnu metafiziku, jer, metafizika na pravi način shvaćena jeste „filozofija uopšte: kritička transcendentalna nauka o bivstvovanju“ (24, 23).

Egzistencija kao način bivstvovanja prirodnih stvari u prvo vreme, kod Kanta, ne razlikuje se od egzistencije ljudskog opstanka koja potom dobija posebno oznaku, kao

opstanak (*Dasein*). Zato kod Kanta pa u rečnicima iz XVIII stoleća i nalazimo formulaciju *Existenz* oder *Dasein*.

Za Kanta je *Dasein* način bivstvovanja prirodnih stvari no kasnije to nije način bivstvovanja uopšte neke stvari već označava posebno bivstvujuće - ljudski opstanak. Čovekovo postojanje jeste jedno specifično postojanje, i danas način opstajanja čovekovog opstanka mi određujemo kao egzistenciju. Za Kanta i sholastiku je egzistencija način postojanja prirodnih stvari a za nas je način postojanja opstanka.

Jedno telo ne egzistira ono je dato, jednostavno postoji, ali *Dasein* je dat no i egzistira. Drugim rečima u vreme nakon Kanta počinje se praviti razlika između načina egzistencije stvari i načina egzistencije čoveka, razlika kakvu nemamo kod starih Grka

Egzistencija ima određen sadržaj, ona nešto kazuje. Određenje, predikat, ona je neka stvar, res. Pritom egzistencija kao nešto dato nije isto što i realnost i nije isto što i opstanak (*Dasein*). Realnost, odnosno realitet isto je što i essentia, pa se pitanje postavlja: *kako realitet (essentia) i egzistencija pripadaju bivstvujućem (Seiende)?* Odnosno, kako ono što je realno ima egzistenciju, kako odrediti uzajamnu vezu realiteta i egzistencije (24, 108-9)

Na putu ovog pitanja dospeva se do onog što Hajdeger naziva *ontološkom razlikom* do razlike bivstvujućeg (*Seiende*) i bivstvovanja (*Sein*). Bivstvujuće ima bivstvujuću strukturu, no bivstvovanje nije isto što i bivstvujuće i ostaje tamno pitanje šta pripada bivstvovanju bivstvujućeg budući da samo bivstvovanje ne bivstvuje na način bivstvujućeg. Reč je o načinu na koji ono što je egzistirajuće *jeste*.

Bivstvena struktura bivstvujućeg ima karakter nekog *šta*, nečeg realnog, stvarstvenog (*Sachheit*), onog što po rečima Hajdegera Kant naziva realnost. (*Realität*). Realitet je nešto bivstvujuće, realno, nešto što egzistira. Realitet i

egzistencija ne čine bivstvujuće već njegovu bivstvenu strukturu a razliku među njima artikuliše samo bivstvovanje.

Razlikovanje *essentia*-e i *existentia*-e vodi Aristotelu ali se o njihovom odnosu počelo raspravljati tek u srednjem veku kada se počelo raspravljati o odnosu Boga (*ens infinitum*) i stvorenih stvari, odnosno sveg bivstvajućeg (*ens finitum*). Tu se postavilo zapravo pitanje odnosa beskonačnog i konačnog koje na razne načine traje do naših dana) pa ga imate u jednoj prikrivenoj formi već u naslovu jednog Finkovog dela – *Welt und Endlichkeit*.

Bog je bivstvujuće koje po svojoj biti ne može ne biti, dok konačno bivstvujuće može da bude, iz toga po Kantu sledi da onom što jeste ne mora nužno pripadati i egzistencija. Tako se kad je reč o pojmu Boga dospeva do Aristotela po kome prva nauka, nauka o bivstvajućem kao takvom (tj. o bivstvovanju) - *πρώτη φιλοσοφία* jeste isto što i *θεολογία*.

Postavlja se pitanje: kako je sholastika ovaj problem odnosa esencije i egzistencija rešavala. Martin Hajdeger to izlaže na primerima tri katolička teologa Tome Akvinskog, Dunsa Skota i Franciska Suaresa, od kojih je prvi dominikanac, drugi franjevac, a treći jezuita. Prvi pripada početku visoke sholastike (XIII stoljeće), drugi vremenu pozne sholastike (XIV stoljeće) a treći vremenu kontrareformacije i neosholastike (XVI stoljeće).

Iako sva trojica misle na tragu Stagiraninove *Metafizike*, Suares je po Hajdegerovom mišljenju najsnažnije uticao na novovekovnu filozofiju, počev od Dekarta koji koristi njegovu terminologiju. Iako su sva trojica pisala komentare na Aristotelov spis, Suares prvi u njemu vidi nekoherentnost, ali i njegovu nesistematičnost i postavlja sebi zadatak da sistematski izlozi Aristotelovo učenje. Izlažući ontološku

problematiku na sistematičan način, Suares određuje na bitan način svu filozofiju do Hegela. On prvi pravi razliku između opšte ontologije (*metaphysica generalis*) i posebne ontologije (*metaphysica specialis*), pri čemu ovu poslednju deli na tri dela ontologiju prirode (*cosmologia rationalis*), ontologiju duha (*psychologia rationalis*) i ontologiju boga (*theologia rationalis*); ova podela će preko Hristiana Volfa i Baumgartena doći do Kanta koji će u njegovoj prvoj *Kritici* preuzeti tu podelu: u delu *Transcendentalna logika* Kant će izložiti problematiku opšte ontologije, a u *Transcendentalnoj dijalektici* problematiku racionalne kosmologije, psihologije i teologije. Tako će Suares imati veliki uticaj na katoličku teologiju a član njegovog reda Foneska na protestantsku teologiju.

Ali, da bismo se približili naslovu koji smo ovde naznačili, potrebno je da načinimo dva koraka: u prvom da odgovorimo na pitanje prirode egzistencije a u drugom da pokušamo da promislimo šta bi to bila egzistentnost na čijem tlu ćemo potom pokušati da tumačimo prirodu umetnosti u njenom univerzalnom smislu nevezanom za vreme, i iznad svake socijalne ili ekonomске dimenzije. Ovde nas interesuje pitanje umetnosti kao umetnosti i u kojoj meri ona jeste neprevaziđen proizvod ljudskoga duha.

Pre svega, pokušajmo da ukažemo na tri tumačenja odnosa pojmoveva *essentia* i *existentia* a koje nalazimo u doba sholastike.

Poznato je da problematiku odnosa *essentia* i *existentia* preuzima od Antike Toma Akvinski i dalje razvija u svom mladalačkom spisu *De ente et essentia*.

Da bi se odnos pomenutih pojmove shvatio treba prvo razjasniti odnos između *esse* i *ens*, koji je odlučujući za potonju filozofiju. Pojam *ens* označava zapravo *conceptus entis* koji ima dvojako značenje: kao *conceptus formalis entis* ukazuje na formu (*μορφή*) koja nešto čini stvarnim, koja razumevajući zahvata bivstvujuće. Drugo značenje, *conceptus objektivus entis*, ukazuje na ono što je formom zahvaćeno. Izraz *conceptus objektivus* u sholastici, kaže Hajdeger, isto je što i *ratio*, tj. *ratio entis* (*λόγος οὐσίας*), ili *intentio intellecta*.

Predmet opšte ontologije kod Suaresa je polazeći od Tome *conceptus objektivus entis*, objektivan pojam o bivstvujućem, opšte na bivstvujućem kao takvom, što ima značenje bivstvovanja u njegovoј punoj apstrakciji i ono je zapravo *ratio abstractissima et simplicissima*, ono što je najpraznije i najjednostavnije tj. najneodređenije, jednostavno i neposredno. Zato Hegel bivstvovanje (*Sein*) kaže da je najneodređenija neposrednost (*Sein ist das unbestimmte Unmittelbare*) (Heidegger, Bd. 24. 118). Sa tim što je najopštije, ne može se ništa definisati, jer da bi se nešto uopšte moglo definisati mora se podvesti pod nešto više od njega.

Kada se *ens* posmatra iz jezičkog aspekta ono znači bivstvujuće (*Seiende*); ono pritom ne ukazuje na egzistenciju nečeg, ono je ime za nešto što ima realnost, što egzistira, što je *res*. Svakom *ens* pripada da je ono *res*. Tako se pokazuje da *ens* ima dvostruko značenje: *ens* može ukazivati na to da je bivstvujuće određeno načinom bivstvovanja, i da može imati značenje egzistencije.

*Ens* i *res*, odnosno, *bivstvajuće* i *stvar*, ukazuju na različite stvari ali u isto vreme mogu biti međusobno

zamenjivi, a to znači da je svako bivstvujuće *ens* i *res*. Po Tomi, svakom bivstvujućem pripada realnost (*Sachheit*) koja je zapravo *essentia*. U sholastici realnost se određuje i kao *quiditas* i to je ono do čega dolazimo kad pitamo *šta je to?*, tī εοτιν. To **šta** u ovom pitanju određivaо je Aristotel kao *tó tī ἡν εἴναι*, a što sholastika prevodi kao *quod quid erat esse*.

Sholastika ima različite nazine za ono što Kant određuje kao realnost (*Realität*), odnosno *Sachheit*: *quidditas* (*Washeit*), *quod quid erat esse* (*Wesen*), *definitio* (*Umgrenzung*), *forma* (*Gestalt, Aussehen*), *natura* (*Ur-sprung*) i sve to ima u vidu sholastika pod nazivom *essentia realis*.

Kada je o pojmu egzistencija (*existentia*) stvar je daleko složenija no što je slučaj s pojmom *essentia*. Nešto egzistira kada je aktualno (*in actu, εργω*). Egzistencija je neko pred-dato bivstvovanje (*Vorhandensein*), odnosno stvarnost u smislu nemačkog *Wirklichkeit* (*actualitas, ἐνέργεια, ἔντελέχεια*). Kroz aktualnost neka stvar je mogućnost ono **šta**. Aktualnost omogućuje samostalnost. Bivstvujuće kao stvarno je naspram *ništa*. Jednom bivstvujućem pripada **šta** (*essentia*) i **kako** (*existentia*).

Na osnovu ovih kratkih naznaka potrebnih za razumevanje pojma egzistencija, koja nas ovde prvenstveno interesuje, možemo se dalje usredsrediti na jedno od trajnih i možda do kraja nerazrešivih pitanja – pitanja egzistentnosti umetničkih dela i njihovog postojanja među objektima što čine realni svet.

Već je ukazano na to da umetnička dela imaju poseban način postojanja i da grade jedan poseban svet, svet postoji u ovom našem realnom svetu koji ima jedan specifičan način egzistencije.

Odmah se otvara nekoliko pitanja: kao prvo, bilo bi pitanje opstanka ovog našeg sveta koji po inerciji nazivamo i dalje realnim, mada sa-postoji sa nizom drugih virtualnih svetova čija je virtuelnost različitog ontičkog stepena. Tako je moguće da govorimo o svetu koji čine dela Dostojevskog ili muzika Mocarta, ali, u poslednje vreme i o virtuelnim svetovima koje nam izgrađuju nove digitalne tehnologije.

Drugo pitanje bilo bi vezano za način konkretnosti dela koja mi vidimo kao umetnička. Već je ukazano na to da ta ista dela u nekim ranijim epohama nisu viđena kao umetnička dela s posebnim načinom egzistencije, a što ostavlja otvorenom mogućnost da u nekom budućem vremenu kad im se ontološki status izmeni, ne budu više smatrana umetničkim delima jer ljudi neće prepoznavati na njima nikakvu posebnost.

Treće pitanje tiče se samog postojanja sveta umetnosti: da li on ima neko svoje sebi svojstveno postojanje, a što bi podrazumevalo da može postojati čak i u slučaju da u njemu nema nijednog umetničkog dela, ili je određen postojanjem samih dela, pa se sa svakim novim delom njegov prostor proširuje i time svi unutar-odnosi istovremeno menjaju.

U tom slučaju otvaraju se opet dva nova pitanja: jedno se tiče njegove prostornosti, tj. da li može širenjem da dospe do granica sveta i da ga čak prevaziđe, a drugo, načina na koji postaje njegove granice, tj. pitanje mogućnosti i uslova da novi stvoreni objekti pređu iz realnog sveta u svet umetnosti, odnosno, retrospektivno gledano, koji to behu uslovi koji su omogućili da davno stvorena dela promene svoj ontološki status.

Možda ćemo biti na pravom putu ako započnemo ovaj misaoni put tematizovanjem karaktera i svojstava realnog sveta koji je očigledno uslov egzistencije ostalih svetova pa i sveta umetnosti.

Reč je o tome da, ako stvari posmatramo na kosmološkom planu, i to tako što ovaj svet vidimo kao jedan od mogućih svetova u kosmosu i koji je određen svojom horizontnom strukturom pri čemu je horizont zapravo vreme u kojem obitavamo (moguće je pritom da osim ovog ima i mnogo drugih svetova; staru kosmološku ideju nalazimo kod Demokrita, novu kod Andreja Lindea, u njegovoј inflacionoj teoriji, o kojoj sam ranije već pisao)<sup>101</sup>.

Ovo poslednje omogućeno je vremenitošću našeg opstanka, svešću da smo u vremenu i da možemo misliti njegove tri dimenzije. U protivnom slučaju bili bismo stvar među stvarima, biće među bićima, za koje ne postoji ni prošlost ni budućnost pa tako ni mogućnost da se na osnovu pomenutih dveju dimenzija projektuje i odredi naša sadašnjost.

No, ovde se problematika otvorena pred nama ne zatvara, naprotiv. Mi i dalje samo smo na tragu pitanja, ali daleko i odgovora po čemu je neko delo umetničko delo. Ne bez razloga, pre više od stotinu godina, Đerđ Lukač je na početku svoje *Hajdelberske estetike* postavio ono ključno, a možda i nerazrešivo pitanje: „*Umetnička dela postoje. Kako su ona moguća?*“

Mislim da u ovom pitanju, postavljenom pre više od jednog stoleća, sadržana su sva pitanja, sve njihove nedoumice i svi nedomašeni odgovori.

---

<sup>101</sup> Uzelac, M., *Inflaciona estetika*, Veris, Novi Sad 2009.

Kako je umetničko delo moguće? To je osnovno pitanje. Lukač polazi od prepostavke, koju i ne dovodi u pitanje, a koja glasi da su ona moguća. A zapravo, mogao je ići i korak nazad i postaviti pitanje: *da li ona uopšte postoje?* Drugim rečima: *šta umetnička dela uopšte jesu?*

Mi se nalazimo u situaciji da oba dela njegovog stava dovedemo u pitanje. Ako je Lukač mislio da je naglasak pitanja na drugom delu ovog stava, mi danas mislimo drugačije. Mi dovodimo u pitanje prvi deo njegovog stava. Da li umetnička dela uopšte postoje, ako postoje, ne da li su uopšte moguća, nego, kako ona uopšte postoje.

Dakle, naglasak se pomera sa *kako* na *šta*. Nije reč o modalitetu umetničkog dela, već o njegovoj egzistentnosti. Postojanje dela, a potom tek umetničkog dela, ostaje trajna zagonetka. Pitanje: kako je moguće stvoreno prevesti u svet večno trajnog, a to bi značilo, nestvorenog u daljem vremenu - to je zagonetka nad zagonetkama.

Večno trajno, jeste nestvorenno, znači božansko. Kako se prema njemu mogu odnositi umetnička dela i mogu li postati ono što nisu bila? Umetnička dela su nastala, no potom nastavljaju da egzistiraju na isti način kao da su ne-nastala. To je paradoksalno, i tom paradoksu ćemo se još vraćati tokom ovog izlaganja. Problem leži u tome kako tako nešto razumeti što, po prirodi stvari, protivreči ranije već ukazanom odnosu stvorenog i ne-stvorenog.

Da li je vanvremenost umetničkih dela u njima samima, alo je tako, od kog trenutka, ili je ona nešto njima dodato, nešto što mi delima pripisujemo, na neki način u njih ugrađujemo. Izvesno je da ona imaju mogućnost promene, za koju opet ne znamo da li je ona samo njihova mogućnost, pri

čemu je krajnje nejasno kako se zbiva taj prelazak iz oničke u ontološku ravan. Kako stvar odlukom umetnika kao konačnog bića, postaje nad-stvar, ne-konačno bivstvujuće? Kako se delo kao bivstvajuće preobražava pomoću bivstvujućeg kao takvog u njemu u ono što nezavisno od egzistencije drugih objekata u njegovoj blizini nastavlja da traje noseći u sebi samo trajanje.

## 5. Umetnost kao privremeni fenomen

Ako se vratimo onom što je umetnost bila na početku istorije, dakle, ono što mi pod umetnošću danas shvatamo, prvo što možemo uočiti to je nepostojanje posebne sfere umetnosti kao i nepostojanje umetničkih dela. Ne postoje stvorene stvari u kojima nalazimo lepotu; lepota se nalazi u onom što čovek nije stvorio u sjaju zvezda i sunca. Tadašnji čovek okružen je samo običnim, upotrebnim stvarima: predmetima koje nalazi u prirodi i predmetima koje sam stvara za potrebe svog opstanka.

Njegov osnovni odnos je odnos spram prirode i njenih moći, koje samo delimično poznaje, ali njima ne vlada. Pokušava da ih pridobije magijskim radnjama ili umilostivi ritualima kojima bi pokazao svoju privrženost prirodi. Rituali poznaju govor, ali i činove; za ove poslednje potrebni su predmeti koji dobijaju privremeni sakralni karakter.

Život se odvija u dve ravni: jedna je manipulisanje prirodom, druga je dijalog sa njom. Prvobitni čovek podržava govor radnjama i koristi određene obredne predmete. Oni imaju običan, vremenski karakter, kad im se smanji efikasnost ili delotvornost u obredu, uklanjuju se i zamenjuju novim. Stare i tupe noževe zamenjuju novi, stare svećnjake i

posude zamenjuju novi izrađeni predmeti. Posle nekoliko godina mi u tim predmetima, starim ili novim, nalazimo izraz nečega što u prvo vreme u njima nije bilo viđeno, u crtežima u zabitim delovima pećine, nenemenjenim uživanju već ritualu, nalazimo neku ekspresivnost, izraz nekog ko nije bio umetnik, već samo majstor, običan čovek, malo veštiji od ostalih u plemenu.

Stvoreni predmeti su privremeni. Nema ničeg što bi posedovalo trajni karakter; trajna je samo priroda.

Privremenim behu sve stvari kao i ljudski život. Na svet se dolazilo i s njega odlazilo. Večnosti u ovostranosti nije bilo. Ljude su možda užasavali oni beskrajni prazni prostori (o kijma će nogo vekova kasnije govoriti Paskal), ali, malo je ljudi bilo opsednuto njima. Ono što mora doći, doći će.

Privremenost je bila mera svakog postojanja. Čak je, već u naše vreme, Betoven govorio kako će možda neko njegovo delo neko slušati i posle dvadeset godina; Skarlati je napisao preko šest stotina sonata, danas za sutra. Ljudi su radili razne poslove, nisu živeli od slave. Bili su ljudi među ljudima, svesni da to što rade samo je za njihovo vreme, a ne neko buduće, ili nepoznava, varljiva večnost. Duboko su verovali da oni što budu živeli u budućnosti imaće svoja merila i svoje probleme, da ih prošlost uopšte neće interesovati. A, međutim, upravo tako nešto zbiva se i danas: nikog ne interesuju prošlost i istorija, niko više ne zna ime pobednika kod Leuktre, niko više ne govori o Mantenji, Kaetanu, ili Malbranšu. Karte su se promešale.

U nekom trenutku videli smo dela prošlosti kao nešto nedostižno, pojavila se na trenutak svest da je za nama, u prošlosti ostalo nešto neprevaziđeno na Akropolju, u

vatikanskim Stancama ili na Kampidoliju. U nekoliko slučajeva dela prošlosti činila su nam se večnim obrascima, nedostižnim uzorima, sve dok nisu došli post-modernisti i sve staro bacili u blato započevši sve iznova, ali sa drugačijom, pogrešnom svešću.

Delima i objektima iz ranijih epoha, beše pripisana bezvremenost i večnost, no to beše privremeno; sam svet umetnosti, kao svet među svetovima, pokazao se privremenim zajedno sa svojim objektima. Doskora veličana dela umetnosti, sada polako tonu u zaborav i sve manje govore o sebi i vremenu koje više nije naše vreme. Dela tonu u tišinu i nepostojanje.

Ako su nešto ostavila za sobom, to je sadašnja obmanjujuća svest koju su nove nedoučene zanatlji, proglašivši sebe umetnicima, počeli da metastaziraju u večnost svoga dela. A sve što danas nastaje, daleko je trošnije, krajnje krhko, bez duha u sebi.

U jednom trenutku pre nekoliko stoljeća ljudi su stvari počeli videti drugačije i duhovno zašli su u svet umetnosti koji su svojim novim načinom egzistencije obrazovala stara dela i nova po uzoru na njih. Sve to trajalo je nekoliko stoljeća, doskora, kad se otkrila privremenost umetnosti. Rekosmo: ono što u jednom vremenu nastaje, kad-tad nestaje u drugom. Svedoci smo nestajanja raznih svetova, svet umetnosti jedan je od njih.

Ljudi su živeli pre umetnosti, a živeće i posle nje; da je to moguće, vidimo već danas. Vreme dnevnog života potpuno je prepakovano, transformisano potčinjavanjem potpuno drugim potrebama i svrhama a ne duhu. Ljudi dane provode u monotoniji koju čini smenjivanje svakodnevnih fizioloških

potreba. Najviše što još čine jeste nastojanje da se obezbede uslovi golog opstanka. U takvoj situaciji sve što još postoji jeste drugorazredno. Za bavljenje filozofijom, umetnošću, svim onim što se obuhvata kulturom, potrebno je vreme i to slobodno vreme, o čemu je govorio još Aristotel.

Sputani ljudi ne mogu stvarati kulturu ni istoriju. U odsustvu slobode umetnosti ne može biti. Ne može biti čak ni iskrena apologija postojećeg, a ne nastojanja da se otvori put u istinsko buduće. Sve nam to samo potvrđuje da život je moguć, ali ne život dostojan čoveka ispunjenog najvišim težnjama dobru i plemenitom.

## 6. Vreme ugroženosti

Sve postaje neizvesno. Čak i samo trajanje menja svoj karakter. I ako se smatralo da se stvar može odrediti njenim svojstvima sada je i takva tvrdnja uzdrmana samim tim što svojstva više nemaju onaj svoj konstantni karakter po kojem su navodno to što jesu. U ljudske živote useljava se virus nesigurnosti. Tako nešto moguće je stoga što virusologija nema svoj raniji integritet već je potčinjena pukoj samovolji bestemeljnih uvida.

Šta nam donosi tu neizvesnost, ako ne nasilno nametnuta nesigurnost koja se proglašava jedinom alternativom. Sloboda izbora, pod čijim plaštom teče sva istorija hrišćanstva, neosporena od vremena Origena i Avgustina do Suaresa i novoga vremena, danas se po prvi put proglašava zlom jer je i samo hrišćanstvo podvrgnuto nestajanju.

U svetu bez priznatih pravila i bez vrednosti (a ovde, kao i uviđam u vidu tradicionalne vrednosti ponikle na

antičkoj kulturi, a ne nove bestijalne „vrednosti“ koje propagira tzv. zapadna Evropa sa njenom diaboličnom Istanbulskom deklaracijuom) moguće je, sve pa se i svaki proživljeni dan, u njegovo predvečerje, počine proslavljati kao možda poslednji. Ljudi su tokom čitave istorije imali svoje svetkovine, dane kad se život praznovao, a sad došlo je vreme da se slavi *praznina*, kratak trenutak pre nadolaska smrti.

Praznina je trenutna, ne može se ni sagledati ni videti, a kamo li opisati - i već je nema. Svi žive u *ničem* a da to ne primećuju. Čini im se da to *ništa* ima neko dugo virtuelno trajanje, uvereni da tu je sadržan sav njihov život. A gde je zapravo taj njihov život? I šta je upravo život koji je navodno započeo pre no što se sva navodna stvarnost izvitoperila i raslojila u mnoštvo različitih disparatnih fragmenata. Upravo u tome je problem. Život je postao jedan od fragmenata, jedan od njemu prividno sličnih elemenata koje on nazire u različitim ogledalima.

Gde se mi sada nalazimo, ko smo uopšte mi? Kom svetu pripadamo? Realnom, za koji smo doskora jedino znali, ili nekom od imaginarnih virtuelnih svetova kakve svakodnevno izmišljamo i broj im umnožavamo geometrijskom progresijom?

Egzistiramo, no hoćemo sebe na neki čudan način ubediti da o svemu što nas dotiče možemo i dalje realno da mislimo. Mada smo sami počeli s izmišljanjem i konstruisanjem okolnih svetova, oni su svakim danom sve samostalniji i sve brže gubimo ne samo vlast nad njima već i uvid u to šta se u svim njihovim delovima dešava.

Ugroženost dolazi iz neodređenosti koja je posledica nekontrolisanosti situacije u kojoj se nalazimo i uvida u

svetove koje smo stvarali smatrajući da će mojim zauvek da vladamo. Ljudstvo nikakvu pouku nije domislilo a toliko ih je bilo tokom istorije. Bejasmo svedoci mnoštva slučajeva kada je i ono što najviše beše kontrolisano u nekom posve benignom momentu izmicalo kontroli rušeći čvrsto promišljene perspektive.

Šta tek možemo očekivati od primene veštačkog intelekta koji sebe sve više izgrađuje izmičući svakoj kontroli koja je bila ugrađena u njegov osnovni program? Sve je verovatnije da će nam budućnost biti satkana od mnoštva iznenadenja s kojima niko u ovom času ne može računati. Put u *nepoznato* ugrožen je koliko neostvarenim namerama, toliko nerazumevanjem potrebe da se njim uopšte ide. Svaki izbor mora u sebi sadržati slobodu koja navire iz sebe same. Sa opstrukcijom mora se ozbiljno računati kao i sa pokušajima da se silom nameću lažni ciljevi.

Danas nije ugrožena samo umetnost prevodenjem u sferu ne-postojanja njenim postupnim ali u isto vreme uspešnim ukidanjem koje je trajalo skoro dve trećine proteklog stoljeća: danas je na delu uništavanje samoga života relativizovanjem i ukidanjem smisaonih principa na kojima on počiva.

Upravo stoga ugroženost se ne sme zanemariti, još manje se sme zaobići i ispustiti sa spiska simptoma koji su znakovi bolesti na smrt pojedinca i ljudske zajednice u celini.

Ugroženost života ogleda se u nemogućnosti slobodnog mišljenja i odlučivanja; reč je paralizovanju pojedinca u njegovom osnovnom delovanju. Nimalo slučajno, ne-delovanje individua je ono čemu teže posednici moći. Vlast je najdelatnija u času kad sve prestaje biti delatno. I nije da

samo ne postoji umetnost, prestaju da postoje i mnogi drugi fenomeni koji su činili pretpostavke ispravnog života: obrazovanje, pravo, zaštita života, intersubjektivnost kao način opštenja i opstajanja u svetu. Svaki od ovih fenomena zaslužuje posebnu raspravu; kad je obrazovanju i njegovom propadanju reč govori se posebno u mojoj knjizi *Filozofija obrazovanja*<sup>102</sup>, posebno u njenom petom, poslednjem delu, koji još нико nije pročitao i do kraja promislio.

Ovde ostajemo pri pitanju ugroženosti i ukidanja umetnosti pri susretu sa sveovlađujućim veštačkim intelektom. Smo pitanje obrazovanja ovde ostaje otvorenim, jer u korumpiranim sistemima ono se ne ovde ni tematizovati ni postaviti kao pitanje dana. Još uvek se na raznim nivoima vlasti nalaze oni koji su uništili obrazovanje u jednoj zemlji, još uvek su dobro plaćeni da bi mogli biti procesuirani i poslati na makar doživotnu robiju, ako je već nemoguće da budu kažnjeni za uništavanje obrazovanja i smisla postojanja zemlje u kojoj nažalost i dalje žive.

## 7. Ugroženost umetnosti (razlozi: ontološki, aksiološki)

Može zvučati paradoksalno, ali isto tako i ne-logično, govoriti o ugroženosti nečeg za šta smo rekli u više navrata da toga više nema. No, ako umetnosti i nema, ne znači da je ne možemo misliti u njenom dominantnom, prošlom vremenu.

Umetnost je postojala i ne može se njen postojanje opovrgnuti. Može se osporiti njen značaj koji je ona imala za čoveka kao pojedinca i ljudsku zajednicu u celini. Iz našeg

---

<sup>102</sup> Posebno str. 497-577. [https://www.uzelac.eu/Knjige3/9\\_MilanUzelac\\_FilozofijaObrazovanja.pdf](https://www.uzelac.eu/Knjige3/9_MilanUzelac_FilozofijaObrazovanja.pdf)

vremena možemo njen značaj i uticaj različito ocenjivati kao što se to već činilo u različitim istorijskim epohama.

Umetnost je istorijska tvorevina. Nastala u jednom vremenu kojem je ona bila neophodna i činila njegov smisao, nestala u drugom vremenu kad se taj njen smisao za ljude izgubio i kad su na njeno mesto stavili neke druge produkte i tvorevine.

Već smo ukazali na to da su u naše vreme, bolje bi bilo reći u novo vreme (koje ovom našem zapravo prethodi), umetnička dela dobila drugačiji onički status, da se prešla u jednu drugu ontološku dimenziju. Ta dela su počela da žive drugim, svojim životom, počela su da dobijaju sve nove i nove značenjske slojeve i činilo se da im sve složenija struktura obezbeđuje sve veću postojanost.

Dela su s vremenom dobijajući sve više interpretacija, dobijala i sve veći značaj i činilo se da sve više postaju nezamenjiv deo ljudske kulture, da su jedan od načina koji omogućuju čoveku da osmisli svoj život i svoje trajanje u vremenu. Umetnička dela su postajala ne samo neiscrpni izvor uzora u ophođenju kao i postupaka ljudskih u svakodnevnom životu. Ona su svojom uzornošću postajalo merilo kojem se težilo u trenucima kad se nastojalo da se uzdizanjem iznad svakodnevice dosegne viša realnost.

Umetnost je počela da se identificuje sa samim životom a ljudi su u njoj videli ono što im je delimično još nedostajalo na putu ka dobrom.

A onda počelo je nezaustavno kretanje u suprotnom smeru: ljudi su počeli da traže sebi druge uzore, a umetnost je počela da se povlači iz sveta, da se zbijaju u sve manji prostor u koji su zalazili samo retki pojedinci dok svi drugi počeli su da

veruju u neke svoje „nove bogove“. Jasno je da ovde izraz *novi bogovi* uzima se na metaforičan, ironičan način kao oznaka za nove svakodnevne zabave masa i trošenje slobodnog vremena, koje je u suštini bilo sve manje slobodno, a sve više isprogramirano novim sistemom porobljavanja ljudske svesti kako bi se mogla pripremiti za što opsežniju manipulaciju od sistema koji je narastao u onoj meri u kojoj su ljudi gubili sami sebe.

Situacija u kojoj se danas nalazimo potvrđuje da nikakvih pravila zapravo više nema. Živimo na način kako nam se kaže, a zapravo gubimo sebe na svakom koraku; jedini smeh koji se ponekad, usred ove grobne tištine može čuti jeste smeh onih koji nas iz dubine duše preziru i beskrajno se raduju što smo usužnjeni u pećinskom prostoru odavno opisanom ali još uvek nedovoljno promišljenom.

Platon je bio veličanstveni filozof, s velikom maštom i isto takvom imaginacijom, no to što se nama danas dešava ni najveća mašta njegova a ni njegovih sledbenika do Porfirija i Prokla to nije mogla domisliti. Svi mi u nešto verujemo, no sad, došlo je vreme da ni u šta ne treba verovati. Definitivno smo izgubljeni i među senkama, među svojim neostvarenim namerama koje lelujaju svud oko nas. I nema nikog da sve to zaustavi, da prekine taj besomučni put u prazninu.

Umetnost je ugrožena. Šta se time zapravo hoće reći? Ugroženo je ono čega više nema. Ugrožena je naša praznina, naša bespomoćnost da shvatimo kako ono što smo mislili da postoji nepovratno je nestalo.

Umetnost je ugrožena u svom nepostojećem obliku i mnogo je onih koji to neće da shvate. Pretnjog ljudi, veruju da su navodno nekakvi „umetnici“. Proglašavaju sebe nečim

što nisu i ne mogu biti, žele ono što je svoj smisao imalo u otelotvorenju duboke istine za koju oni kad ne bi smeli iz svog kukavičluka da se založe. Za nešto veliko potrebne su i velike žrtve. Svi danas žele neko veličje, ali bez i najmanje žrtve. To nisu podnosi ni antički bogovi u svojoj hladnoj i neljudskoj smirenosti.

Umetnost je ugrožena, ali kako iz njene biti, tako i od onih samih koji su se za nju lažno zalađali. Umetnost je ugrožena još od onog časa kad se shvatilo da ona nikom nije potrebna. Bez nje se može.

## 8. Stabilnost, destabilizacija

Znamo za vremena koja su se odlikovala svojom stabilnošću u vremenu. Dani su prolazili, meseci, godine, a ljudi su živeli u senci istih uverenja, sa istim idealima, sa istim osećajem da pred njima je put koji su najugledniji ljudi, a pre njih bogovi, odredili kao pravi i ljudskom opstajanju najvredniji.

Učili su nas, još od malena da postoji zvezdano nebo nad nama i moralni zakon u nama. To zvezdano nebo i dalje postoji, iako sve češće zaklonjeno oblacima, ali, moralni zakon, on je odavno iščileo iz nas i ne znaju ga više čak ni oni koji su na njegovom tumačenju sticali profesionalnu karijeru.

Do pre samo nekoliko decenija postojala je *stabilnost* oličena u sigurnosti koja je trajanju davala čvrstu potporu. Ljudima je vladala vedrina, bez straha da neće dočekati sutrašnji dan. Sada svako oseća nesigurnost, sve manje uveren je u sebe i ispravnost toga što čini, nema sebe više sa čim da sa-meri, počinje da luta među stvarima, da ponavljanje vidi kao promenu a da ono što po svojoj prirodi je

*novo i ishodište* iz stanja u kom se zatekao više ne nalazi; sve više svako smatra da je obmanut, da je na grub način izigran i prevaren; ono što do kraja ne dokučuje, to je uzrok. Svakoj stvari, svakom događaju prethodi uzrok njegovog nastanka, a ovde nikakvog uzroka nema. Svi pojedinci imaju osećaj da plivaju u žitkoj iluziji satkanoj od obećanja i virtualnih ciljeva; neizvesnost sutrašnjeg dana rastapa realnost i ovog današnjeg. Ljudi osećaju težinu života u osamljenosti; niko nikog više ne vidi, svi su u sebe zatvoreni; jedino mesto где mogu se sresti jesu bolnice ali i to su, obično, poslednji susreti koje niko neće moći da zapamti i prevede u tamne hodnike sećanja.

Ako su u ranijim epohama postojali neki elementi samootuđenosti, ako su za to postojali i objektivni razlozi, sada su svi za kratko vreme završili u samoizolaciji jer vlasnici moći veruju da će nestabilne osobe lakše stabilizovati ako ih prethodno jedne od drugih izoluju ugrađivanjem u njih osećaja nesigurnosti za sopstveni opstanak; takvi ljudi su najranjiviji. To je tačno, ali da li će se njima kao masama lako manipulisati, to je već ozbiljno pitanje. U sebe zatvorene individue mogu destabilizovati čitav sistem i s mnoštvom različitih slučajeva racionalna veštačka inteligencija se možda neće moći uspešno nositi. Ostaje nejasno: u kojoj meri smišljeno organizovana destabilizacija sistema može proizvesti iracionalne odgovore na u suštini krajnje trivijalna pitanja.

## **9. Osporavanje kao prvi princip (razlozi)**

Dugo se samorazumljivim činilo poštovanje autoriteta; nekada to su bili učitelji i sveštenici – oni koji su nam pružali

znanja i učili veri. I jedni i drugi bili su opšteuvažavani i poštovani od svih; njihov autoritet nije dovođen u pitanje.

U poslednjih pola stoljeća njihov autoritet se izgubio: osporavanjem religije koja pruža veru i potvrđuje moć i smisao otkrovenja i paralelno sa tim, osporavanjem tradicionalnih vrednosti znanja rušenjem viševekovnog sistema obrazovanja – ljudi su prepušteni sami sebi tako što im se ponavlja da vera nema smisla u neizvesnom vremenu, a da sama znanja nisu osnova na kojoj počiva čovekov bitni odnos prema svetu i bližnjima u njemu.

Posledica opovrgavanja postojanja autoriteta jeste osporavanje i relativizovanje svih stavova i svih iskaza koji bi pojedincu omogućavali uverenje da ispravno donosi odluke kojima potvrđuje svoje mesto u društvenoj zajednici. Budući da stvari tako ne stoje, jasno je da su narušeni, poljuljani a najvećim delom ukinuti i osporeni osnovni doskora vladajući odnosi unutar zajednice koja se doskora videla kao društvena. Svet života je svet haosa nastalog destabilizacijom ranije važećeg sistema ponašanja koji je bio opšteprihvaćen kao mera intersubjektivnih odnosa.

Upravo zato, osnovni princip ovog našeg, novog i od svih ranijih, drugačijeg vremena jeste *princip osporavanja*. Ne postoji više ništa vredno u oblasti umetnosti, nauke, književnosti, kulture, što se ne bi moglo osporiti i što se neće u prvom narednom trenutku osporiti.

Svako sebe smatra pozvanim da sudi o svemu, čak i onom za šta je tek možda negde načuo. Svi imaju mišljenje o svemu. Ako su nekom naučniku trebale godine da dokaže neku teoremu, ako su nekom slikaru trebale godine da do kraja dovede svoju dugo smišljenu sliku, ako je neko na

desetine načina prerađivao svoj roman dok nije došao do forme koja je njegovom duhu najviše odgovarala – sad svako o svakom takvom delu ima svoj sud i ne ustručava se da ga prospe u javnost putem digitalnih medija i interneta.

Nije stoga nimalo slučajno što istinski stvaraoci čute i nastoje da žive neprimetno, što dalje od poganih jezika nepismene a uobražene svetine koja nijednu knjigu nije pročitala do kraja, osim što su načuli nekoliko lascivnih anegdota na internetu koje su joj i jedino „obrazovanje“.

Problem bi mogao biti mnogo složeniji ako se potres kojem je izložen sistem vrednosti podigne na viši nivo, među same umetnike, naučnike ili kritičare. Tu se ne bi smelo dogoditi neargumentovano osporavanje. Ako se u tome uspe, ako na tom nivou ostane uvažavanje autoriteta i plemeniti uzvišen ton u međusobnom ophodenju, u tom slučaju postoji velika nada da duhovni svet makar male grupe ljudi opstane i bude sačuvan, poput pustinjske oaze što uspešno se opire naletima sitnih, ostrašćenih, ogrezlih u samoljublju peščanih zrnaca.

## 10. Umetnost kao smetnja

U novom vremenu koje nas sve više udaljava od formi življenja koje smo usvojili u mladosti ugledajući se na one koji su nam bili uzori, nalazimo se u potpuno novoj situaciji: oslanjajući se na ono samo neophodno, odstranjujući sve bez čega se ma na koji način može, živeći neprimetno poslednje svoje vreme, konačno smo u situaciji da osetimo nebitnost svega što nam je doskora bilo smisao života i što smo smatrali vrednim i značajnim.

Možda ta nova situacija najviše pogađa one koji se bave umetnošću, ili žive u uverenju da se time bave, a nešto manje one koji su u njoj doskora uživali ugrađujući u svet umetničkih dela znatan deo vremena svog trajanja i životnih uverenja da to što su činili ima najviši smisao.

Življenje se pretvorilo u ne-činjenje. Nema više ničeg što bi nas moglo vezati za sebe; nema ničeg više što bi nam dalo osećaj ispunjenosti života i zadovoljstva da to što činimo vredno je truda, da ima dubok, objektivni smisao koji takvim vide i pojedinci iz naše okoline. Sve više padamo u osamu, koja nije depresija, već stanje praznine u kojem te druge više ne zapažamo čak ni kao blede senke u večernjoj izmaglici. Prepušteni smo sebi i zatvoreni u sebe. Sve je manja mogućnost da bilo šta iz spoljašnjeg sveta dospe do nas, da u nama otvori bilo kakav imaginarni dijalog nas samih sa onim spoljašnjim.

Jasno je da takav dijalog ne može imati pozitivni konačni smisao. Mi sami sebe osuđujemo na poraz već samim tim što se odlučujemo da uđemo u raspravu s nekim ko nam nije ravan protivnik.

Sve što nas okružuje postaje smetnja, a najveća smetnja je ono što nam je najmanje potrebno. U prvi plan dospevaju umetnička dela koja se sve više zatvaraju u svoj svet i mi ih sve manje razumemo, jer sa svakim danom gubimo stare načine njihovog tumačenja i sposobnost da im se približimo, budući da novih pristupa njima više nemamo ni kao pojedinci, ni kao neka potencijalna, hipotetička društvena grupa. U ovom poslednjem slučaju problem je u našem legitimitetu. Ako se i mođemo nečemu suprotstaviti, uvek je osnovno

pitanje suprotstavljanja u smislu. Čemu se suprotstaljamo i u ime čega? Ko smo zapravo ti *mi*?

Meni kao posedincu, to je uvek bio najveći problem. U svetu koji ti može dati samo zaštitu policija ili neka partija, pi, kao pojedinac van njih apsolutno si bespomoćan i ne smeš se bilo čemu nadati ako nisi već unapred zakazao i upletio parcelu na obližnjem groblju.

Atomizacija društva je postala ključni problem. Ljudi su svedeni na zatvorene monade. Umetnost pretpostavlja višestruku komunikaciju: pre svega, ima se u vidu odnos pojedinca i umetničkog dela, zatim odnos većeg broja ljudi prema određenom delu a što isključuje ekstremno subjektivne kriterijume, imaju se u vidu odnosi među samim delima unutar sveta umetnosti, kao i odnos sveta umetnosti s okruženjem u kojem se nalazi.

Međutim, uvek se pojavi nekakvo *međutim*, javi se osećaj da većina ljudi osećaju umetnost kao smetnju, kao nešto što im smeta u svakodnevnom životu, ili kao kapičak u cipeli, što bi rekao jedan moj prijatelj. Mnogima život traje tako kako traje, svi će se složiti *nikako*, ali smeta im što ima još nekih stvari koje im odista nisu potrebne, ali koje tvrdoglavo postoje. Umetnost je upravo među takvim smetnjama. *Čemu umetnost?* Pitanje je decenijama staro kao što je i još starije pitanje od njega ono čije se aktuelnosti sedamdesetih godina svi prisećaju: *čemu filozofija?* Većinu ljudi umetnost ne interesuje, nije im do nje ni najmanje stalo, ali ih nervira što u principu tako nešto uopšte postoji i što je ne mogu nekim dekretom ukinuti. Svi oni koji nisu propustili nijednu rialiti predstavu, a koji nisu videli u životu ni zgradu muzeja ni ni zgradu biblioteke, a da i ne govorimo o uvidu u

njihov sadržaj, ne mogu podneti da postoji nešto što njih ne interesuje.

Ljudska netrpeljivost je u tom smislu začuđujuća.

Odbojnost prema svemu nepoznatom potpuno je iracionalna i zato većina ljudi umetnost doživljava kao krajnju nepotrebnost, kao poslednji luksuz ljudske kulture i zato se u poslednje vreme za one koji odgovaraju za kulturu i umetnost biraju isključivo oni kojima jesve to *terra incognita*.

Savremenim državama i onima koji su u njima na vlasti, da bi sebe učvrstili, neophodno je uništiti sve ono što vide kao sporedno i u čemu ne vide izvor neposredne koristi. Upravo zato, umetnost je jedna od takvih smetnji koju treba potisnuti u zadnji plan i uništiti. Ako to nije u prvi mah moguće, zbog same istorije i autoriteta koji još uvek u sebi ima, onda to treba činiti postepeno, posredno, svodenjem umetnosti na periferiju ljudskog opstanka, a njene predstavnike i pobornike na granicu životne egzistencije.

Umetnost je opasna, ne time što bi bila društveno destruktivna, kao što to beše u ranijim decenijama, već stoga što uopšte na sebe privlači još pažnju; ona prosto otima vreme unapred rezervisano za indoktrinisanje širokih društvenih masa i njihovo podvođenje u ravan političke zloupotrebe.

A sve što smeta, sve to je nepotrebljivo i treba biti uklonjeno iz budućeg idealnog sveta.

## 11. Umetnost kao otelotvorene intuicije

Umetnička dela su sredstva komunikacije; govore nam uvek o nečem bitnom i nečem duboko ljudskom. Zato im se ljudi obraćaju i ne prolaze nemo mimo njih. Umetnost uvek dodaje ljudskom životu još jednu dimenziju. Sasvim je drugo

to što će neko reći da mu umetnost nije potrebna i da može živeti bez nje i na mnogo drugih načina ispuniti svoje vreme. Ona se kao i filozofija rađa u slobodnom vremenu. Ljudi ophrvani dnevnim brigama ne stvaraju umetnička dela niti uživaju u njima; a kad se ovih briga oslobode, osećaju samo zamor. Umetnost u takvoj situaciji nikom nije potrebna.

Za stvaranje umetničkih dela potrebni su slobodni ustavi i sloboda. Kada su mnogi mislioci i umetnici koji su pripadali „srebrnom veku“ dvadesetih godina bili prognani iz svoje zemlje, iza njih nije dugo nastala velika misao i velika filozofija. Među onima koji su osećali bio je i Rahmanjinov koji je govorio da mu otrognutost od tla na kom je stasao i na kom se formirao nije dala da više stvara velika dela. Najveći ruski pisac Nabokov, nije se vratio u rodnu zemlju posle više decenij, a u vreme kad mu je to bilo moguće, već je nastavio da živi u Švajcarskoj, znajući da se ne bi vratio u zemlju iz koje je otišao, već u neku drugu, sasvim nepoznatu. Pritom nije izgubio svoj optimistički pogled na svet, i pored pisanja, nastavio da kao mladosti nastavi da izučava leptire.

Umetnost podrazumeva za svoje postojanje mnoštvo preduslova i splet mnoštva okolnosti koje će s publikom biti u dosluku. Maks Friš je jednom rekao da društveno blagostanje ne mora biti uslov nastajanja velikih dela, jer, velika dela Renesanse nastala su u Italiji u vreme ispunjeno stalnim ratovima i sukoba a trista godina mira u Švajcarskoj donelo je u njoj samo do proizvodnje satova i sireva.

Ova misao dugo me je zbunjivala. No, ipak. Da li su ti renesansni umetnici i humanisti osetili ratove koji su se oko njih vodili i nedaće običnog sveta? Kao prvo, oni nisu stvarali za taj obični svet koji nisu videli i kojeg nema na njihovim

slikama. Stvarali su u raskoši i udobnosti svojih mecena, kardinala, bankara i pokrajinskih vladara ili za papski dvor. Zar je drugačije bilo i u naredno vreme, u vreme baroka: Gde su živeli i stvarali veliki majstori i muzičari? Ne na ulicama i bednim ateljeima, već uz podršku najmoćnijeg društvenog sloja njihovog vremena.

Može neko reći da danas više nije tako, ali ni današnja umetnost nije više takva; umetnici su retko u saglasju s duhom svog vremena i zato su retko u prilici da stvore nešto veliko i značajno; oni rade po meri sebe, skromnog domašaja i još skromnijeg dometa. Malo je ko od njih svoj dar razvio na pravi način do njegovih istinskih granica. Vreme se promenilo.

Ali, nešto je ipak ostalo. Vera u umetnost, čak i kad velike umetnosti više nema. Ako danas nema više velikih dela, već smo prepušteni delima prošlosti koja sve manje razumemo i s kojima sve teže komuniciramo jer nemamo iste vrednosne pretpostavke kao i njihovi negdašnji tvorci, ova nova dela koja pretenduju na to da budu umetnička, ma koliko bila malog dometa, još uvek u sebi sadrže tragove prvobitnih namera koje su vodile umetnike ranijih epoha. Jedan od tih momenata počiva u pokušaju da se zaobiđu negativni primeri i loši uticali proteklog stoleća, da se iznova pokuša da se ono duhovno što je većina doskorašnjih umetnika izbacila iz svojih dela, iznova pronađe u osnovama iz kojih bi izrastalo umetničko delo.

Naspram hladnog, proračunatog racionalizma, naspram bezdušnih konstrukcija bez dubokog smisla i osećaja za harmoniju dela, jedan broj umetnika, možda još uvek beznačajan, nastoji da ih vodi intuicija, a spremni su da i po

cenu gubitka u sudaru s vladajućim neukusom suprotstave se „veštačkim“ trendovima i samoreklamirajućem neukusu i pokušavajuci da istraju na onom što im je još jedino preostalo: stvaranju novih formi u kojima vide način da se očuva neposrednost odnošenja spram drugih, sebi sličnima, koji su u jednakoj situaciji kao i oni, koji isto osećaju, i slično misle ali ne mogu da to što vide i izraze jer su ugroženi bezdušnošću digitalne realnosti koja nije od ovoga sveta.

Takvo stvaranje jeste opstruktivno i nosi u sebi duh pobune protiv namerno nametnutog postojećeg stanja u koje su ljudi silom ugurani u ime nekog lažnog dobra koje im se nasilno nameće kao njihova jedina i preka potreba. Ovakvo stanje nije novo; ne susreću se s njim pojedinci po prvi put.

I u ranijim vremenima bilo je pritisaka i mnogo se činilo da se menja, preusmeri opšta svest, no nikad to nije činjeno tako univerzalno, tako globalno tako represivno. I nije slučajno što su se na početku novog doba ljudi bavili optikom koliko i filozofijom. Setimo se španskih drugih sholastičara, Dekarta, Spinoze, ali i nekoliko vekova pre njih mislilaca pozne sholastike R. Bekona, R. Grosetesta. Osećali su, možda podsvesno, da nešto s realnošću nije u redu. Nastojali su da prate nagoveštaje koje im je davala intuicija, nagoveštaje da je realnost drugaćija od one kakvu su imali pred sobom.

Upravo to iskustvo danas zahvata umetnike i poučeni novim skepticizmom žele da slede ono što osećaju u sebi a ne da prate ono što im se nameće od sve moćnijeg Sistema osamostaljenog od svega, najviše od ljudskih najdubljih potreba.

## 12. Umetnost i racionalnost (kao slika računajućeg uma)

Umetnost, čuvajući u istoriji svog pojma *techne* i onu drugu, zanatsku stranu, nije izgubila i svoj računajući momenat. Ma koliko umetničko delo bilo proizvod imaginacije, mašte, intuicije (a sve njih ne treba mešati s domišljatošću i ne-talentom), ona je u isto vreme i produkt računa, mere i harmonije koji su ugrađeni u strukturu kosmosa.

U svoj svojoj, naizgled neracionalnosti i haotičnosti, kosmos je iznutra struktuiran i ta struktura vlada od uvek je struktura i umetničkih dela, što se možda najviše još i danas oseća u oblasti muzike.

Tokom antičkog doba, srednjeg veka pa i novog, sve do vremena Baha, muzika je bila bliža matematici no savremenom pojmu umetnosti i njena dela bila su više matematička no estetička, i nije slučajno što se za nju koristio i izraz *harmonika* kojim se označavalo učenje o harmoniji. Sasvim je razumljivo da su svi muzičari ranijih vremena bili matematičari i nastavnici matematike.

U poslednje vreme svoje kratke ali i burne istorije, u prošlom stoljeću, muzika se sa delima muzičara Nove Bečke škole, sa Ksenakisom, sa muzičarima čije prvo obrazovanje i nije bilo muzičko (Denisov, Šnitke, elektronska muzika), počela vraćati svojim počecima i tako zatvorila krug svog razvoja na jednom višem nivou (omogućivši da joj se put nastavi po spiralnoj, uzlaznoj liniji).

Za ovim promenama nisu zaostajali ni slikari (konstruktivisti, Maks Bil, Kandinski) koji su nastojali da strogom geometrizacijom sveta svakodnevnog iskustva,

pokušaju da se približe strukturama koje su videli u tragovima razbijene nekadašnje harmonije. Sva dela renesansnih majstora strogi su izraz matematičkih odnosa i studije savremenih teoretičara, poput Ervina Panofskog, geometrijsko viđenje sveta demonstriraju u delima Direra, Leonarda ili predstavnika rane renesanse.

Danas kad na sve to gledamo, mnoge stvari su i dalje nejasne. Ne znamo šta činiti sa slikarstvom enformela (koje ne možemo ignorisati jer tu nalazimo nesporno i dobrih dela) i to je veći problem od mnogih ogavnih performansa koji nam se nameću kao najviši domeni savremenog (srpskog) stvaralaštva. Svakako će se određene zakonitosti naći i u haosnom enformelu. Boje, po nekoj nužnoj zakonitosti, moraju se i tu slagati u procesu izgradnje slike kao umetničkog dela.

Pitanje koje se ovde postavlja jeste u tome da li će se istoričari i tumači umetnosti time uopšte baviti, posle geometrije koju su istražili kod Leonarda ili čak Eduarda Manea (*Doručak na travi*, 1863; slika je moderna verzija slike Ticijana (*Koncert na livadi*, 1508-1509) koja je ranije bila pripisivana Đordoneu).

Kao potvrda za ovako pesimistični stav može nam poslužiti sve veća količina matematičkih teorija koje nisu dokazane i neće biti ni dokazane, jer je njihovo „dokazivanje“ prosto neisplativo. Setimo se slučaja ruskog velikog matematičara Perelmana čiji je dokaz teoreme Poenkarea, izložen na četrdesetak strana, ceo svet dokazivao sedam godina. A kad se sve završilo, kad je nagradu za matematiku odbio, i pored nekih usputnih skandala i pokušaja da mu preotmu rešenje, Perelman se povukao i ni sa kim više nije ni komunicirao. Koliko takvih slučajeva ima koje mi i ne znamo?

Geometrija može postojati u svemu, posebno u nalazima modernih fizičara, spremnih da predlože jednu novu disciplinu – matematičku fiziku (a koja ima već sama po sebi svoje probleme, budući da matematika i fizika imaju različite kriterijume dokazivanja) no šta će nam svi oni reći u sferi umetnosti, sem da se ponekad slože sa mojim pre dve decenije izloženim stavom da mnogi delovi savremene fizike spadaju zapravo u oblast umetnosti i da su njihove teorije pre predmet istraživanja estetike no matematike.

Da li je racionalni pristup, suprotstavljen intuitivnom, umetničkom, estetskom, u toj meri danas, u eri digitalnih tehnologija, do te mere postao dominantan i nadređen svim drugim pristupima, da moderna umetnost može samo oslanjanjem na njega vršiti nove prodore u sferu nepoznatog?

Smatram da se takva teza teško da održati. Pre svega stoga, što u savremenom životu mali njegov deo, možda onaj površinski da se podvesti pod račun, a sve drugo ostaje i dalje neodređeno stihijno. Jasno je, a to znamo već decenijama, da i u samom haosu postoji tendencija organizacije, i nije slučajno Ilja Prigožin pisao o uspostavljanju labavih disipativnih struktura u oblastima koje nam izgledaju krajnje haotično, te je na tragu upravo njihove „haotičnosti“ moguće postaviti i temelje jedne disipativne estetike.

### 13. Fenomen stvaranja

Ako je nekoj od tema koje su zaokupljale umetnike i stvaraocu svih vremena, videli oni sebe takvima ili ne, zaokupljala toliku pažnju, onda je to pitanje *umetničkog stvaralaštva*.

Da li je moguće stvaralaštvo, kome je mogućnost stvaranja data i šta nam stvaralaštvo donosi – pitanja su koja malo ko nije sebi postavio u nekom od retkih trenutaka preispitivanja smisla umetničke delatnosti. Svojom zagonetnošću umetnička praksa vekovima općinjava ne samo umetnike, već u prvom redu mislioce kojima je od uvek strana kako delatnost umetnika, tako i ponašanje i odnos publike prema delima koja u svom vremenu smatra umetničkim.

Samo stvaralaštvo svojom višedimenzionalnošću ne prestaje da filozofe usmerava na razne puteve: jednom ih zavodi u bespuće, drugom prilikom na osvetljene proplanke, ponekad sve skriva, ponekad sve otkriva, no svako oseća da uprkos svemu što o stvaranju mislili, ima tu još nečega, što u dubokoj pozadini ostaje skriveno i ne-mišljeno.

O stvaranju govore teolozi, umetnici, nadahnuti pesnici i svi koji veruju da se u njemu nalazi rešenje koje sadrži neki dubok smisao svega što jeste, a za šta opet postoji mnogo pojmova i termina, zavisno od toga na koje se od unutarsvetskih modela u tumačenjima pozivamo.

U naše vreme, pojava svesti o osobitosti umetničkog stvaralaštva, obično se povezuje s epohom renesanse. U ranijem vremenu stvaranjem ljudi nisu bili opterećeni; videli su sebe kao zanatlje, pa se i takvom „zanatlji“ kakav je bio za sve svoje savremenike veliki Fidija, moglo dogoditi da dospe u zatvor, zbog navodne krađe materijala pri izradi skulpture. U vreme rane renesanse još uvek su se potpisivali ugovori kojima se u prvom redu utvrđivao ne kvalitet rada, već kvalitet materijala i njegova potrošnja. Stvaranje je zapravo bilo svedeno na izvođenje a najvrednije beše sam

materijal. Ta situacija menja se tek u drugoj polovini XV veka.

Tako pre nekoliko stoljeća postepeno dolazi do promene: naglasak se sa samog rada prenosi na način kako se radi; više nije bitna niti je u prvom planu samo skica (Rafael), već ruka majstora (Rubens). Dok je Rafael u radu na *Stanzama*, okružen visokoobrazovanim stručnjacima i humanistima, najviše se bavio skicama, rasporedom figura, kao i simbolikom raznih detalja, prepuštajući samu izradu učenicima da bi ponegde i sam intervenisao, kod Rubensa, nepuno stoleće kasnije, već je drugačije: slika koju on radi je dvostruko skuplja od one koju će po njegovom nacrtu izraditi učenici u radionici (a on je, uz samo možda neku popravku, potpisati).

Sve više dobija na značaju *kako* i posve je razumljivo što umetnici sve su manje puke zanatlije a sve više poštovani i ugledni članovi društva. Ta tendencija će se provlačiti do naših dana da bi sve češće samu umetnost dovела u grotesknu situaciju kad sami umetnici više ne vladaju umetničkom tehnikom, tj. ne vladaju samom zanatskom dimenzijom stvaranja, što u ranijim vremenima nikad nije bilo dovođeno u pitanje.

Umetnici više ne podražavaju. Ne nastoje da izraze ono što jeste, već ono što iza tog *jeste* vide. Ovaj njihov korak je odlučujući i za istoriju umetnosti sudbonosan. Na taj način oni menjaju svoj status, sebe drugačije vide u poretku svetskih stvari i bića, jer i sam svet se pred njima u tom slučaju na drugačiji način otkriva.

Ljudi su deo prirode, žive u njoj i odnose se prema njoj tako što joj se, obrađujući je, suprotstavljaju. Oni su deo

prirode, ali sebe i svoja dela vide naspram prirode. Zato se umetnička dela po svojoj suštini (zapravo biti) razlikuju od dela prirode.

Na taj način dolazi do određenog paralelizma: svetu prirode paralelno postoji svet umetnosti. Do kraja nije jasno kako, na koji način dela (predmeti, objekti) prelaze iz jedne u drugu oblast, i samim prelaskom menjaju svoj ontološki status. Reč je o dva sveta koji nisu prostorno ni vremenski razdvojena, koji su u jednom, ali njihovi predmeti imaju različiti status, kad je reč o načinu nastanka, nastajanja i samog trajanja. Dok upotrebni predmeti koje nalazimo u prirodi neko vreme traju i propadaju da bi bili zamenjeni drugim, dela umetnosti, stvorena u jednom trenutku, nastaju da traju i nakon što je prestala za njima bilo kakva potreba. Dela umetnosti traju radi sebe samih.

Ono što ovde pobuduje posebnu pažnju jeste sam status dela. Tome je kod nas svojevremeno posvećivao posebnu pažnju naš estetičar Milan Damnjanović (1924-1994) koji je pokušao da razreši pitanje heteroontološkog statusa umetničkog dela. Problem je bio u tome da se odgovori na pitanje kako istovremeno određena dela mogu postojati u dve ravni, u dva sveta, a da istovremeno budu u jednom svetu. Upravo mogućnost postojanja u ovom drugom svetu, u svetu umetnosti, daje umetničkim delima njihov specifični status.

Sve postaje sporno kad se pokuša osporavati ontološki status sveta umetnosti time što se sva dela prirode počinju posmatrati kao umetnička dela, te sve rukotvorine mogu biti dovedene u status dela umetnosti. Moderna umetnost upravo brisanjem ranije uspostavljene ontološke razlike osporava postojanje ne samo sveta umetnosti već i postojanje

umetničkih dela kao takvih, čime se na ranije uspostavljenu oblast umetnosti proširuje vlast prirode a umetnost briše kao takva.

Ono što sve vreme u ovakvim razmišljanjima lebdi u vazduhu, a da nije jasno eksplisirano, jeste problem stvaranja iz ničeg. U zapadnu kulturu to pitanje dospeva sa judeo-hrišćanskim tradicijom budući da hrišćanski Bog ima mogućnost stvaranja iz ničeg, i to je način na koji on zapravo po hrišćanskom verovanju i stvara svet kao konačno biće koje стоји naspram njegove beskonačnosti.

Stvaranje iz ničega bilo je za stare Grke nemoguće. Nešto može nastati samo iz nečeg drugog, i svako stvaranje, makar bilo i božansko kako to čini demijurg, samo je preoblikovanje već postojećeg materijala, budući da je svet po svojoj prirodi večan.

To je uostalom i razlog zašto staranje umetnika u antičko doba nije imalo poseban status jer je bilo samo preoblikovanje materijala. Situacija se nije bitno po pitanju ljudskog stvaralaštva promenila ni u srednjem veku, jer je stvaranje bilo samo privilegija Boga, dok je čovek mogao da „stvara“ samo tako što preoblikuje stvari prirode. To se odražava i u dvoznačnosti pojma stvaranja: *creare* se odnosi na stvaranje Boga a *facere* na stvaranje čovjeka. Same reči nam govore: Bog *stvara*, a čovek *čini*.

Da umetničko stvaranje može biti na nivou Božanskog i da se s njim izjednačava, takvo shvatnje nalazimo tek u vreme Renesanse koje je poznato po veličanju vere u čovjekove moći. Od tog vremena i čovek može da stvara (tako bar mi smatramo), može da stvara iz ničega, da svojim delanjem uvodi u postojanje ono što do tog časa ni na koji način nije

postojalo. Stvaranje iz ničeg postalo je i ljudska mogućnost. Kako se čovek prema toj mogućnosti ophodio, kako se njome koristio, to je sad posebno pitanje i zahtevalo bi posebnu raspravu.

#### **14. Veštačka inteligencija i *creatio ex nihilo***

Tema kojom se danas svi bave u oblasti primene nauke jeste veštačka inteligencija. Postoji opšte takmičenje u njenom razvijanju i primeni u najrazličitijim oblastima. Bilo je pokušaja pre više godina da se slike stvaraju kompjuterima, da se muzika stvara pomoću posebnih računskih programa. Može se reći da su rezultati bili solidni ali ne i više od toga. U poslednje vreme pokušalo se da se na osnovu nekoliko odlomaka zapisanih pred smrt Betovena i njegovog svima poznatog opusa „rekonstruiše“ njegova X simfonija koju on nije stigao da napiše i dovrši. Oni koji su rezultat čuli, kažu da je projekat bio uspešan. Delo je bilo konstruisano na osnovu već poznatog. Veliko je pitanje da li je to dovoljno; veliki kompozitor bi sigurno tu dodao nešto nama nepoznato jer bi imao neka nova rešenja do kojih mehaničke mapine ne mogu dospeti.

Postavlja se pitanje kakva može i kolika biti uloga veštačke inteligencije u oblasti umetnosti.

Sada smo već u situaciji da temeljno analiziramo rezultate primene kompjuterskih programa u već pomenutom komponovanju muzike ili izradi grafičkih dela. Iako su mnogi bili zadovoljni dobijenim rezultatima, ostaje činjenica da sve što je dobijeno ostaje u granicama koje su odredili sami programeri, u granicama njihovog shvatanja muzike ili

grafike. Izrađeni programi nisu zalažili van granica zadatog i nisu sami na „svoj način“ nadogradivali zadato.

Danas oni koji se bave primenom veštačke inteligencije, relativno svesni opasnosti do koje može doći ako ona izmakne kontroli, što se u nekoliko mahova i dogodilo, kad su roboti odlučili da pucaju po „svojim“ ljudima (ili da napadaju ljude koji bi se u automatizovanom procesu proizvodnje automobila našli u prostoru gde im nije mesto), upravo se nalaze u opasnoj graničnoj situaciji, kad bi veštačka inteligencija počela sama da „misli“ i donosi odluke. Na osnovu kakvih bi parametara ona to mogla činiti? Sve je pod kontrolom ako ona deluje po zadatim parametrima i u njihovim okvirima, ali, kritična situacija nastaje u trenutku ako ona uspe da se odvoji od onog što joj je zadato i počne sama da donosi odluke nezavisno od onih koji su je zamislili i pustili u rad. U takvoj situaciji ljudi bi se mogli učiniti suvišnim.

Svoju osnovnu primenu veštačka inteligencija će naći u sferi praktičnih potreba države, razvoja i usavršavanja njenog sadašnjeg sistema funkcionisanja i pre svega u oblasti vojne odbrane.

Proći će još neko vreme da se ona nađe u istraživanjima u oblasti umetnosti, u muzici ili slikarstvu. Tu će se, po prirodi stvari, veoma brzo postaviti pitanje stvaranja. Nesporno je da će sistemi sa velikom količinom informacija daleko prevazilaziti sposobnosti čoveka; u poslednje vreme najbolji šahisti gube partije protiv sistema koje su doskora i mogli pobediti. Šta će se dogoditi kad veštačka inteligencija dobije zadatak da stvori neko umetničko delo kakvo neće biti nalik bilo kojem iz njemu poznatih?

Tu se krije kritično i granično pitanje. Da li će odgovor moći da bude nov, apsolutno nov kakav do skora nismo imali? Stvar je umetničkog stvaranja upravo u tome da ne ostaje u krugu poznatog i da elemente iz znanog sveta pakuje na samo drugačiji način, što uostalom, mnogi umetnici i rade, ali svesni toga da je ono što čine rezultat domišljatosti, ali ne i umetničkog stvaranja.

Umetničko stvaranje koje počiva na principu *creatio ex nihilo* podrazumeva uvođenje novog u postojanje. Bit umetničkog stvaralaštva je upravo u tome: ne zadovoljavati se tek prepravkom ili usavršavanjem poznatog, već stvaranjem novog, a ono može biti posledica rada čovekove intuicije.

Dakle: da li će veštačka inteligencija biti sposobna da se uzdigne na nivo intuicije i postane istinski stvaralačka? Da li bi to bio poslednji čovekov uspeh, ili poslednji njegov globalni, totalni neuspeh, jer nakon toga, on više neće biti potreban, budući da će postati na bitan način suvišan?

## 15. Preuređenje postojećeg (može li se naučiti izvođenje iz ništa)

Sve postojeće jeste kakvo jeste. Ima svoj način postojanja, vreme trajanja, i forme koje omogućuju da mu čovek pristupi. Čovek prisvaja prirodu i priroda je samo čovekova priroda; sve je to vekovima znano i nema u tome nikakvih zagonetnosti koje bi sputavale ljudsko ovladavanje prirodom. Dešava se i zloupotreba prirode od strane čoveka ali ni u tome nema ničeg što ne bi bilo potčinjeno uzročno-posledičnim odnosima i što bi bilo iznenadjuće, nerazumljivo, ili kakvo bi već moglo biti. Sam odnos prirode i čoveka je jasan. Stvoreni su jednakoj i priroda i čovek. To što

čovek nju preoblikuje, to ne znači da će nad njom zadobiti absolutnu vlast: ona ipak postoji malo duže nego on.

Stvar nije u tome. Problem je posve drugačiji. Problem je u tome što čovek svojim prisustvom unosi u prirodu i nešto što je za nju apsolutno novo, nešto što joj nikad nije pripadalo, nešto nepoznato. Ne mislim pritom na revolucionarni obrt koji se desio otkrićem atomske energije kad je priroda dovedena u jedno posve za nju nepoznato stanje i dobila radioaktivnost kao novo svojstvo.

Mislim na one suptilne momente koje je čovek uneo u nju, a koji su karakteristični upravo za ovo naše vreme. Reč je pre svega o iracionalnosti, egoizmu i sklonosti ka samorazaranju.

Egoizam se pojavio u svom najdominantnijem obliku u poslednje vreme kad su raskinuti svi doskora postojeći, mada i u tananom obliku, međuljudski odnosi. Međuljudsko suprotstavljanje pokazalo se kao jedna od najvećih opasnosti za održanje ljudske zajednice makar i u njenom najlabavijem obliku.

Sklonost čoveka ka samodestrukciji, samorazaranju kao posledici pada u depresiju izazvanoj planskim sistemskim promenama drugi je momenat koji govori o tome da samorazaranje koje čovek nosi u sebi može se preneti i na prirodu a onda to može imati planetarne posledice.

Iracionalnost, kao treći ovde pomenuti momenat, može imati najdalekosežnije posledice - kako za ljudski opstanak, tako i za njegovo celokupno delovanje, a u našem slučaju koji razmatramo, za samo ljudsko stvaralaštvo. Iracionalnost u sebi sadrži elemente ugroženosti kao posledice svesti o konačnosti opstanka i u novo doba prisutne sve masovnije

želje za samouništenjem koja se ovih dana udvostručila usled opšte bezizlaznosti iz situacije u kojoj su se ljudi zatekli.

Stvaralaštvo, nezavisno od novine koju otelotvoruje u delu, u sebi ima nesporno racionalne osnove koje su odraz strukture samog kosmosa, ali u isto vreme moć da sa tim strukturama opšti na način koji im može biti i bitan i stran. U toj dvoivalentnosti počiva sva problematika ljudskog stvaralaštva: njegova ograničenja i njegove još nedomišljene moći.

Nepotpuna racionalnost otvara mogućnost za percepciju nove slike postojećeg koje jeste, ali može da se vidi i u posve drugom obliku. Samo postojeće omogućuje da se unutar njega izmene pozicije predmeta i vrednosni kriterijumi ako pod njih potпадaju odnosi stvaralaca i posmatrača/slušalaca prema svetu materijalnih stvari (predmeti, boje, zvuci).

Pitanje novog vremena je u ovom slučaju: može li veštačka inteligencija da savlada tu dozu iracionalnosti tako što će moći njom da operiše? I konačno, još se jedno pitanje postavlja, a sledi iz pozitivnog odgovora na hipotetičko prethodno pitanje: da li će čovek kao pojedinac, sa svim njegovim iskustvom i svim njegovim sposobnostima uspeti u produktu veštačke inteligencije da prepozna ono što bi bilo ingeniozno?

## 16. Ograničenost veštačkog

Tema našeg vremena, hteli mi to manje ili više da priznamo, jeste moć i domašaj veštačke inteligencije. Oni koji se njom bave, mahom su njom opsednuti, no stvari vide iznutra, rešavaju probleme krećući se unutar nje i nisu dobri sagovornici. Zainteresovanost, posebno kad je lična, nije najbolje svojstvo za procenjivanje određenih problema.

U ovom našem slučaju neophodno je posmatranje *sa strane*, iz nekog aspekta neposredne nezainteresovanosti; doduše, nije dobro ni posmatranje problematike iz aspekta umetnosti jer i u tom slučaju dobićemo neki subjektivni rezultat. Potrebno je svemu pristupiti sa dovoljne distance i iz jedne druge ravni, koju sam problem i posledice koje proističu iz njega ne dodiruju.

Šta je tu zapravo u svemu veštačko, kad je o veštačkom intelektu reč, jer, sve što nije priroda u svom nascentnom obliku, sve čega se čovek dotakao i na neki način ga preradio ili izmenio, potčinjavajući to svojim potrebama, nije prirodno, već veštačko. Kod starih Grka dotični problem u takvo smislu nije postojao i zato je pojam *techne* imao tako široko značenje da su se „tehničkom“ delatnošću mogle pokriti i nauke i umetnosti i zanati. Znamo da je do raslojavanja tog pojma došlo kasnije. Prvo su se izdvojile nauke, potom zanati i na kraju umetnosti, na početku novog doba.

U staro vreme isti ontički status imahu i stvari i ljudi i njihovi proizvodi. Suština kamena nije se razlikovala od suštine nekog drugog bića. Kamen i čovek behu na istom bivstvenom nivou. Specifičnost čovekovog opstanka kao *Dasein* tek nakon XVIII stoleća vidi je drugačijom no što je specifičnost drugih bivstvujućih (*Seiende*). Poznato je da je u rečnicima još u vreme Kanta pisalo *Existenz oder Dasein*.

Danas jasno razlikujemo prirodno i veštačko, premda pod prirodnim sad prvenstveno mislimo na ono što je materijalnog porekla a veštačkim (u jednom suženom značenju) označavamo sve što je produkt rada. U ovom našem slučaju, stvari se komplikuju jer govorimo o veštačkom intelektu, pri čemu intelekt nije svojstvo ni materijalnog, ni organskog sveta, već do ovog časa isključivo čoveka. Jedino čovek ima razum (*ratio*), jedino on ima sposobnost mišljenja i prosuđivanja.

Sada se intelekt počeo pripisivati kao posebno svojstvo, mašinama, mehaničkim predmetima. Čovek sebi stvara konkureniju i novim izumima nastoji da samog sebe prevaziđe. Gde su mu u tome granice, odnosno, gde su granice nastojanja da se sam ljudski intelekt kao posledica čovekovog evolutivnog razvoja prevaziđe na veštački način, tako što će se mašinama dati razum koji će imati sposobnost samousavršavanja. Da li je veštački intelekt tek relativno i samo uslovno sad veštački? Ili je čovek na jedan radikalno novi način u svet uneo nešto čega ranije nije bilo, kao što je razbijanje atoma pre skoro jednog veka radikalno izmenilo ne samo čovekov život, njegov pogled na svet, njegovo postojanje u svetu već i sam svet koji do tog časa radioaktivni nije bio?

Kritično pitanje koje će se uskoro javiti biće u tome: koliko, u kojoj meri, će ono što je bilo veštačko, postati ljudsko? Čipovanje ljudi, mogućnost proširivanja navodno njihovih mogućnosti, samo je jedan od najpodmuklijih načina njihovog porobljavanja i njihove absolutne kontrole, budući da im se preko čipa i život može oduzeti.

Ako su mislioci helenističke epohe, epikurejci, verovali da se čoveku može sve oduzeti, zapravo sve ono što ne zavisi od njega, a da mu se ne može oduzeti samo njegova volja, njegova misao, posle dva milenijuma pokazuje se da i ta poslednja njegova odbrana ruši se, da čovek od slobodnog postaje bespomoćno, porobljeno biće.

Koje su prednosti koje čovek dobija time što u njegovoj okolini prebiva veštačka inteligencija? Hoće li umetnici biti sretniji što će se oslanjanjem na nju na novi način baviti umetnošću, ili će uskoro shvatiti da su sami kao takvi nepotrebni pošto im je sa veštačkom inteligencijom došla njihova zamena.

Kritično pitanje u svemu ovome je sledeće: da li je veštački intelekt sposoban da zameni ljudsko stvaranje

stvarajući umetnička dela kao što to čini umetnik? Ovo je pitanje nad pitanjima.

Početkom prošlog veka dadaisti su „stvarali“ pesme tako što su slagali nasumično izvučene papiriće s ispisnim rečima iz šešira; potom su nadrealisti počeli koristiti tehniku zapisivanja toka svesti, ali, potom su *ipak* takve tekstove redigovali i doradivali. Tehnika se usavršavala. Danas kompjuteri mogu da sastavljaju smislene tekstove, kao što mogu da „stvaraju“ ritmičnu muziku moguću za slušanje a na osnovu algoritama koje su muzičari-elektroničari prethodno sastavili na osnovu predstave o muzici kakvu imaju.

Sve to nije sporno. Pitanje je: mogu li maštine učiniti još jedan korak dalje i čoveka lišiti njegove potrebnosti. Ako i danas nešto ne znamo, ako i danas postoji velika nerešena zagonetka - to je način na koji funkcioniše čovekov mozak. Da li je moguće ono što ne znamo i ne razumemo ugraditi u maštine? Uspe li se to, priča o otvaranju Pandorine kutije, postaće samo priča za malu decu, jer „velika“ deca suočiće se sa nečim daleko ozbiljnijim i sudbonosnijim.

## 17. Umetničko stvaranje: odnos delova i celine

Lepotu su stari Grci videli u harmoniji delova. Smatrali su da lepo može biti samo posledica mere i sklada. Tek u vreme helenizma, u doba Plotina, pola milenijuma nakon Platona, lepota je nađena u stvarima koje nisu imale delova; lepota je bila viđena u sjaju sunca, zvezda, zlata. Zato je bila i proširena tradicionalna teorija, poznata kao velika teorija lepog, i koja će potom važiti sve do sredine XVII stoljeća, da lepo je ono što ima proporciju delova ali i sjaj.

U isto vreme, pokazalo se da nije bitna količina elemenata, već sam njihov odnos, odnosno, oni sami. Sama složenost dela još uvek ne garantuje i njegov značaj i njegovu veličinu pošto harmonija počiva u skladu delova i to je staroj teoriji omogućilo da nastavi da traje i u novo vreme.

Značaj proporcije delova za savršenstvo jednog umetničkog dela nije prestao da važi i o tome nam najviše svedoči muzika. Iako je disharmoničnost neko vreme bila u modi, posebno sredinom prošlog stoleća, kad je Adorno pisao da muzika da bi bila istinita mora biti disharmonična jer njen je zadatak da disharmonijom ponavlja disharmoniju sveta pošto je harmonična muzika u disharmoničnom svetu lažna. Tako nešto bilo je moguće tvrditi pod pretpostavkom da je najviši kriterijum umetnosti istina.

Kakav je današnji svet? Da le je disharmoničan i dalje, ili novi mediji i nove tehnologije radi lakšeg manipulisanja njim, nastoje da ga uniformišu i na taj način daju mu sklad kako bi operisanje unutar sveta koji grade nailazilo na što manje prepreka i što manje otpora još uvek pojavljujućeg haosa.

Pod pretpostavkom da bi umetničko stvaranje bilo moguće, ono bi najverovatnije težilo izgradnji harmoničnih odnosa unutar dela. Verovatno bi na taj način počelo da ponavlja unutrašnju harmoniju digitalizovanog sveta. U takvoj situaciji jeres u umetnosti bila bi disharmonija i namerna opstrukcija pokušaja da se uspostavi red tako što će se haos uzdići kao najviši princip. Ako je nova umetnost da bi bila istinita veličala disharmoniju, poslednja umetnost da bi održala svoj destruktivni elemenat protiv nove društvene harmonije mora u delo unositi haos, ali ne radi ponavljanja realnosti, već radi suprotstavljanja njenoj pogubnoj ideologiji.

Gde smo se sad zapravo obreli? Status umetnosti postao je teorijski odista diskutabilan. S jedne strane govorimo da umetnosti u njenom tradicionalnom smislu značenja više nema, a s druge, i dalje govorimo i pišemo o umetničkim delima koja ne prestaju da nastaju i što ne možemo prevideti. Po sredi je očigledan paradoks, ali on je i jedino moguć ako hoćemo da domašimo samo stanje stvari kojim je na bitan način određeno naše vreme.

Po svemu sudeći, osuđeni smo na paradoksalnost i ona se mora prihvati i s njom se mora živeti. Postojimo u onom čega istovremeno i nema. Samo na taj način, stavljanjem dvovalentne logike i zagrada, čineći to možda nerado i u uverenju da je to izraz privremenog stanja našeg opstajanja, na putu smo da mislimo ono što jeste, jer to što jeste nije ni racionalno ni iracionalno. Ono što jeste na pravi način, izmiče našem mišljenju budući da je u pozadini bivstvovanja i svega bivstvujućeg. Reč je o *nekom onom* koje izmiče svakom određenju, svakom mogućem definisanju. Tematizovanje ontološke razlike ostalo je metodski na korak od osnovnog uvida koji imamo kod Prokla, a o kojem metaforično govore na različite načina - premda sa uvidom u isto - Vasilije Veliki i Robert Grosetest.

Svako umetničko stvaranje podrazumeva materijal u kojem će se stvoreno otelotvoriti, ili starijim rečnikom rečeno, materijalizovati, s jedne strane, ali, s druge, podrazumeva ono što je uneto iz prethodnog nepostojanja u ovaj naš realni svet. To što je „uneto“ to će se pokazati kao glavni problem koji će u nastupajućem vremenu iskrasnuti pred veštački intelekt; u kojoj meri će taj problem uspeti da se savlada – to je kritičko pitanje čitave problematike koja se ovde analizira.

Smatram da za veštački intelekt nije problem u realizaciji nečeg što je zamišljeno, već u tome kako će u delo uneti ono čega prethodno nema, kako će ga prepoznati i uopšte videti kao čistu mogućnost. Može se uostalom, nešto postojiće prepoznati, ali kako prepoznati ono što do ovog časa ne postoji i uneti ga u delo, što zapravo i jeste bit kreativnog čina?

## 18. Umetnost i intelekt

Čovekovo racionalno funkcionisanje je uslov njegovog opstajanja. Samo ispravne odluke mogu ljudima pomoći da se ne izgube u haosu. Ovde, razume se, govorim načelno, ne

uzimajući u obzir posebne slučajeve koji bi mogli biti predmet analize i mogućeg dokazivanja. U posebnim situacijama je sve moguće i svi ishodi su mogući. Racionalnost je jedna od glavnih komponenti u odlučivanju i odvagivanju obezbeđenja opstanka.

Kada je reč o umetnosti, ona već prepostavlja neke prethodne komponente, neki prethodni poredak u koji ona namerava da se useli. Umetnici uvek delu pristupaju krajnje racionalno; govore precizno i smisleno o tome šta nameravaju da čine. Oni vide skulpturu ili vide sliku. Oni ih vide u njihovom savršenom obliku. Smatraju da im na pleća pada samo tehnička izrada. U tom času oni sebe vide kao zanatlige, kao majstore koji se moraju dokazati u onom što oni smatraju najbolje mogućim.

Uprkos tome, mnogi od njih će se na vrhuncu svoje slave suočiti s otporom materijala. Zar nije najbolji primer *Pieta Rondanini*? Majstor je govorio o nekvalitetom materijalu. Da le je moguće da je najveći među najvećima pogrešio u izboru kamena (a *Davida* je stvorio pošavši od već oštećenog kamena) i kad je osetio da ne može da ga savlada, bio je prinuđen da ga uništi (ošteti) i delo ostavi nedovršenim. Sećam se njegove *Piete* u crkvi sv. *Petra*, a iz vremena dok je neki krete nije u izlivu iracionalnog besa oštetio. Bila je smeštena desno od ulaza u slobodnom prostoru, potom, nakon restauracije, bila je u jednoj od desnih niša, zatvorena neprozirnim stakлом. Radeći to delo on je imao dvadeset i pet godina i materijal mu nije bio prepreka. Nije mu bila prepreka, kao što rekoh, ni oštećeni kamen iz kojeg je isklesao *Davida*.

Namerno kažem *isklesao*, a ne *izvajao*. On je bio toliko veliki da sve čega bi se dotakao to bi bilo izvajano i preneto u večnost. Upravo tako nešto savremeni umetnici vide kao osnovni zadatak. No, da bi tako nešto mogli i postići, moraju biti kao On. Kažu kako je hodio u prljavim sandalama. Pa,

šta. Znate koliko danas ljudi hodi u prljavim sandalama, ali, niko od njih nije Mikelanđelo. Problem promišljanja umetnosti upravo se na to svodi. Ko hoće misliti prirodu i bit umetnosti, ko hoće da se razabere u suptilnostima koje neko delo čine umetničkim delom – upravo se susreće s ovim problemom, koji i nije samo problem, već problem nad svim problemima.

Racionalni pristup stvarima svakom umetniku obezbeđuje neku polazišnu tačku, neko mesto odakle bi mogao da stvari kojima se bavi sagleda iz svog sopstvenog ugla, koji ne mora biti ugao svih ljudi s kojima on deli svakodnevni život, već ugao koji on vidi kao neku tačku od koje se može otisnuti u nepoznato da bi iz njega u određenom momentu u svoje delo uneo nešto što pre toga nije postojalo.

Umetničko delo ne može biti do kraja racionalno, kao što na samom početku stvaranja sam umetnik nije sposoban da vidi poslednje domašaje svoje kreativne avanture.

Umetnik uvek polazi od određenih prepostavki, i to može biti niz činjenica iz njegovog svakodnevnog iskustva, ili niz slika i metafora koje mu je dostavilo istorijsko nasleđe, ali u onoj meri u kojoj je stekao obrazovanje i pod uslovom da pripada našem vremenu, jer, problem savremenih umetnika je upravo u neobrazovanju i nepoznavanju prepostavki koje bi im mogla dati tradicija da su je makar malo bolje poznali.

Oslanjanje na sam talenat uvek se tužno završava.

Još je Engels govori da je zdrav razum dobar, ali između četiri zida. Da bi se iz njih izašlo, da bi se ušlo u svet potrebno je mnogo više ne samo otvoriti vrata: neophodno je dodatno još neke stvari poznavati i ne samo to, potrebno je imati određene strategije kojima će se materijalu koji treba obraditi moglo pristupiti. Dakle, zdrav razum dobar je u svetu praktičnih ophođenja, ali kad se kreće malo dalje, on više nije dovoljan. Potrebni su nam još neki drugi „alati“, još neka druga znanja, još neki drugi uvidi u moguće pristupe onom

što bi svi obično videli kao poznato. I nije problem u tome što oni to vide kao poznato, no što na to ne obraćaju pažnju i ne vide svu problematičnost te „poznatosti“.

Jasno je da racionalnost ne može biti umetnosti od odlučujuće koristi. Umetnici se zato moraju okrenuti jednoj drugoj oblasti i tamo potražiti osnovno uporište na svom putu u ono što je s one strane neposredno vidljivog ali i s one strane onog što nam se čini jasnim i samorazumljivim.

### **19. *Creatio ≠ ratio kao ars combinatorica***

Do ovoga časa utvrdili smo da svako stvaranje u sebi sadrži momenat iracionalnosti, tj. nijedno stvaranje nije do kraja racionalno i stoga se i ne može do kraja istumačiti racionalnim sredstvima, niti se može ponoviti.

Svima odmah na pamet pada ono Pikasovo „delo“ gde on spaja sedište i volan bicikla i daje mu naziv *Glava bika*. Odista, posle njega, svako bi to mogao uraditi, dovoljno mu je da ima neki stari bicikl ili nov, svejedno, ali to što bi on učinio ne bi bilo umetničko delo, čak ni replika. Picasso je prvi video u dve različite stvari osnovu jedne nove stvari i time on jeste umetnik, svi drugi to nisu, već eventualno podražavaoci. To je isto kao u slučaju matematike: prvi koji je shvatio i izrekao da su  $2 \times 2$  četiri, bio je matematičar. Svi ostali koji to posle njega ponavljaju samo su nastavnici matematike (u najboljem slučaju).

Stvaranje podrazumeva novinu. I takvo njegovo shvatanje imamo u novo veku. Specifičnost, bitnost te novine uočili su zapravo na pravi način, postavši potpuno svesni tog drugačijeg viđenja stvari, tek romantičari.

Kada su muzičari ranog baroka jedni od drugih preuzimali neke delove muzičkog teksta ili motive, oni nisu u tome videli ništa sporno. Krađe tu nikakve nije bilo. U naše vreme sve je postalo drugačije. Dok srednjovekovnu pisci nisu znali za znake navoda u tekstu i citiranje, nisu smatrali

neophodnim pozivanje na autore od kojih tekstove ili delove teksta preuzimaju, jer sve su videli samo kao jedno veliko zajedničko delo koje izražava veličinu Boga, u naše vreme, kad je u prvi plan stupila individualnost i zavladala ideja originalnosti, izvornosti koja se pripisuje prvom pronalazaču, ili tvorcu nečeg, što na kraju krajeva može biti i krajnje beznačajno, ali pritom ima svog „autora“ - , sve je iz osnova drugačije.

Ne treba gubiti iz vida i izuzetke koji postoje danas: postmoderniste. Njihova dela, sastavljena su često iz citata, to su brikolaži koji sadrže u sebi mnoge, reklo bi se, „podvodne mine“ budući da svi ne mogu otkriti sve aluzije i poreklo citata koje koriste savremeni umetnici (ako to oni sami već ne naglašavaju).

To bi moglo biti jedan od simptoma povratka u srednji vek i nastojanja da umetničko delo bude rezultat kombinacije različitih preuzetih elemenata, a da se onda „umetničko stvaranje“ svodi, redukuje na „način pakovanja delova“. Ponekad i ja to činim, posebno kad prepostavljam da su mesta koja navodim svima poznata.

Međutim, pojam stvaranja nastao u novo vreme, a koji prepostavlja originalnost postupka, insistiranje na nečem višem od mehanički nastalog proizvoda, podrazumeva jedno više učešće umetnika, koji vidi sebe kao stvaraoca novog i koji hoće da njegovo delo zadrži postojanje u svetu umetnosti čuvajući pritom i njegovo ime.

Veštačka inteligencija ostaje u ravni kombinovanja. Nesporno je da to može činiti bolje i daleko brže no čovek, ali ono što pred nju iskršava kao neprebrodiva teškoća jeste kreativno unošenje novog u postojeće kao i njen odnos spram prirode čulnosti.

Strukturu čoveka čine tri komponente: materijalna, čulna i duhovna. Prva je svojstvo svih stvari i osnova je i veštačke inteligencije. Tu ničeg nema spornog. Spornim se

čini već sam prelaz od materijalnog ka čulnom, te smo stoga u ovom času još daleko od toga da se tematizuju i svi odnosi prema sferi duhovnog.

Ljudskim čulima inženjeri suprotstavljaju senzore preko kojih mašine prikupljaju podatke koje potom obrađuju. No sve što one čine već je u njih softverski ugrađeno. Ono što može biti interesantno, to bi bilo pitanje koja je mogućnost samostalnog odlučivanja mašina izlaženjem iz datih okvira i da li je takvo izlaženje moguće. Očigledno tako nešto nije slučaj dokle god i ono podleže unapred stvorenim programima.

Stvar je u tome što program bira akcije i usmerava svoje delovanje na osnovu liste metoda koje su mu na raspolaganju. Veštačka inteligencija podrazumeva takvu konstrukciju sistema koji bi mogao odlučivati na osnovu onog što mu je *dato* na raspolaganje. Osnovna teškoća za sve sisteme te vrste je spontanost i prirodnost ljudskog jezika – kreativnost mišljenja koja se mehaničkim sredstvima ne može dosegnuti.

Veštačka inteligencija biva programirana za intelligentno ponašanje. U nju se mogu ugraditi i elementi izražavanja emocija, no i u tom slučaju, ona ostaje u okvirima unutrašnjeg kretanja celine činjenica koja je u nju uneta. Ono što će tu postati problem jeste pitanje izbora. No i on je već definisan na određen način, tako da pravog slobodnog izbora tu zapravo nema.

Čulnost je jedan od posebnih odnosa čoveka prema prirodi. Ona je izgrađivana otkad on postoji, tokom dugog vremenskog perioda zajedno s evolucijom njegovog odnosa spram sveta što ga okružuje. Takvog odnosa sa svetom veštačka inteligencija nema niti se u tome vidi neka potreba ili zadatak u njenom delovanju. Njeno je da rešava određene postavljene joj zadatke.

Sve ovo ukazuje na jedno: veštačka inteligencija može ovladati svim istorijskim činjenicama koje čine istoriju umetnosti, ali ne može da se približi umetnosti tako što će razumeti samu tajnu nastanka umetničkih dela o kojima može više znati od bilo kog istoričara ili umetnika.

## 20. Veštačko i umetničko

Između *veštačkog* i *umetničkog* postoji određena unutrašnja veza, ali i još dublja razlika. Veza je već u tome što se i sve veštačko i sve umetničko nalaze s druge strane prirode, kao i u tome što su mnoge od umetnosti bile mehaničke, pa tako bliske onom što je konstruisano i s proračunom uneto u postojanje. Razlika je već u tome što svojim obimom svet veštačkih stvari i svih objekata dobijenih primenom nekog mehaničkog postupka prevazilazi svet umetničkih dela koja uprkos svojoj raznovrsnosti počivaju na jednom zajedničkom principu – na principu stvaralačkog odnosa spram materijala.

*Veštačko* često izaziva opasnost kad je reč o njemu u umetnosti; ne sme dominirati, a ako ga ima, mora biti neprimetno. Veština se podrazumeva, jedan je od momenata načina izlaganja, ali ne sme se sve na nju svesti. Sve što je veštačko, uvek je programirano, omeđeno, podložno prethodno formulisanim principima, i u tom smislu ono je neslobodno. Time se i razlikuje od umetničkog koje je određeno slobodom.

Sloboda je konstitutivni momenat dela, ali u odnosu na dela spoljnog sveta, i bitno destruktivni momenat. Ako iz umetnosti vreba opasnost po poredak stvari onda je ona u samoj slobodi koja je u nju ugrađena i koja se unosi u samo delo.

## 21. Proračunatost i spontanost

Svet umetnosti već time što je autonoman, ima svoja pravila i svoje zakone. Oni koji u njega ulaze čine to smišljeno

i imaju određenu nameru. Šta se hoće od umetnosti? Šta se od nje očekuje?

Ljudi žive svoj život. Obično dodajemo: *svakodnevni*. No, šta je to svakodnevnost? Šta čini zapravo naš život? Njegova ispunjenost? Nečim, ali, čine? Svakodnevica je suviše isprazna da bismo mogli njom da budemo sretni i zadovoljni. Čovek je nezadovoljno biće. On uvek želi nešto više.

Umetnost je jedna od oblasti da se tu ostvari i da sebe oseti kao biće izdignuto iznad prosečnosti realnog sveta i iznad one „svakodnevice“ koja nije svakodnevlje već isprazno trošenje vremena. Malo je ljudi svesno toga da vreme jednom im je iz večnosti dano, kao nešto najdragocenije ali zato i najkraće, koje se mora proživeti na najviši način?

No, opet smo u zamkama koje nam nameću i ontologija i teologija. Koji su najviši načini našeg života? Ljudi žive, i žive, ali zašto sad treba činiti i nešto više od toga? A opet, s druge strane, taj život dat je samo jednom, ne zna se ni zašto ni od koga, i kako se čovek prema njemu mora odnositi.

To, da se živi samo jednom i zauvek, obično većina ljudi ne dokuči, a mali broj do tog pitanja dospe onda kad je za sve već kasno. Ljudi svoj život ne vide, kao što retko, na čas, sebe vide kroz život drugih. No sve to svodi se na nivo pojedinačnih, intersubjektivnih odnosa.

Ako se stvari posmatraju na globalnom nivou, ako se posmatra šta se sve dogodilo urušavanjem prethodnog sistema obrazovanja u poslednjih nekoliko decenija, može se s punim pravom reći da sav svet laganim povratkom u varvarstvo definitivno jeste na gubitku.

Šta se danas zapravo događa? Savremeni svet je daleko od života po proračunatim parametrima, po svim svojim karakteristikama; on ne uspeva da održi svoj trajniji opstanak. Zato se nalazi u dubljoj krizi. Neko bi mogao reći da je termin *kriza* neodređen pojам, da je toliko izraubovan u

prethodnim decenija, toliko mnogo puta zloupotrebljen da zapravo više ništa ne znači.

Mogli bismo se i sa tim složiti; takva situacija nas intenzivno prati i na odlučujući način na nas utiče već sa kraja XIX stoljeća. Ali šta je to što je u krizi a da u krizi već nije i sama kriza?

Naše vreme ne poznaje proračunatost, ali daleko je od toga da bude u potpunosti i u senci spontanosti. Svi još uvek ne osećaju da su pod sve većim pritiskom medija i sistema koji nameće pravila i jedine načine rešenja svakodnevnih potreba. Ljudi su sve više obespomoćeni mada to ne osećaju: u ime dobrih olakšica bivaju sve više porobljeni mada to i ne primećuju.

Spontanost je sve više ograničena kako ne bi postojala u času kad proračunatost svojom računskom tehnologijom prekrije sve dimenzije poznatog sveta. Šta je to uopšte spontanost? Nalazimo se u situaciji kad elementarne stvari teško možemo razjasniti poznatim i nedvoznačnim pojmovima. Ustaljenost postupaka, kanalisanje u tokove svima izvesnim i poznatim, osnovni je put usmeravanja pojedinaca u sferu predvidljivog i bezopasnog po Sistem.

Koliko god vlast uspeva da usmerava umetnike svojim sredstvima prisile, prinude, ili poklonima zvanja i priznanja, ona je na najboljem putu da sebi obezbedi strogo proračunatu spontanost. U protivnom slučaju, spontanost može dovesti do ekscesa koji nisu predvidljivi, jer mogu početi slučajno i mestimično a završiti se stihijno i s generalno razrušujućim posledicama.

## 22. Logično i a-logično

Ljudski opstanak u vremenu počiva na pretpostavci da je trajanje moguće samo stoga što je omogućeno logosom. Svoj smisao, neznatno na koji način sve što pretendeuje na postojanje, mora imati temeljni i dugoročni način na koji se

opstanak zasniva. U toj nužnosti krije se i osnovni problem postojanja, odnosno svih mogućnosti na koje se oslanja samo trajanje.

Ljudi se ponašaju sledeći određene postupke i navike. Moguća su iznenadenja i moguće je da se svako nađe u situaciji iznenadujućoj i od ranije nepoznatoj, nespreman da na nju adekvatno reaguje. Reći će se: pa, nije se snašao jer sve što se tog časa događalo bilo je neobično, odnosno, njemu nepoznato i nije mogao da adekvatno reaguje u takvoj situaciji. No, šta je tu zapravo *nepoznato*, i šta je zapravo *situacija*?

Nepoznatost izvire iz našeg susreta sa stvarima i nastoji da ih obavije tajanstvenošću kako bismo možda sebe raspoznali. Možda u tome ima nečeg što se u prvi mah ne da do kraja razumeti. Zašto bi stvari bile tajanstvene? Nema razloga da se nešto unapred određuje, polazeći od nečeg čega zapravo po samoj prirodi nema.

Stvari nisu ni tajanstvene ni ne-tajanstvene. Stvari su obične, smirene i neutralne u svom postojanju, i ako neko o njima počinje govoriti, tek u tom slučaju one počinju da imaju svoje različite konotacije; stvari u suštini ne postoje pre nas. Tek s nama one dobijaju nekakav smisao, ako ga uopšte mogu dobiti.

I koje je poreklo smisla na koji se ovde pozivamo? Govorimo da je njegov sadržaj u onom logičnom. Logično (smisao), suprotstavlja se onom a-logičnom. No, šta i dalje čini to što je u prvi mah svima smisao? Da li je ono sadržano u neprotivrečnosti onom što jeste, ili nastoji da nas odbrani od haotičnih sila koje se sve vreme nadnose nad nas?

Problem je u tome što ono a-logično nije ne-logično. Ono je samo s one strane logike, ali i unutar nje same. Tu treba videti mesto umetnosti koja nije od sebe i sveta skrivena, već skrivena od zloupotrebe kojoj je sve vreme od svog postanka izložena.

Koji je to usud koji prati umetnost i njena krhka u vremenu prolazna dela? Kakva je priroda vremenitosti kojoj sve se pokorava a da ona sama ničemu ne odgovara?

Umetnost se, kad ovakva pitanja postavljamo, uvek nalazi na vetrometini. Umetnost nastoji da zaštitи sebe, da principe svog opravdanja dovede do najvišeg mogućeg smisla, ali, istovremeno, ona je stoga i najugroženija, najkrhkija među bićima koja traže da izbegnu odlasku u tamu i da još neko vreme prebivaju u svetlosti, makar onoj drugog dana.

### 23. Racionalno i antisistemski bunt

Ako govorimo o svetu racionalnosti, o svetu koji bi bio uređen po nekim racionalnim principima, obično se počinjemo podsećati vremena prosvetiteljstva. Odista kraj osamnaestog veka, vreme filozofa koji su svojim prosvetiteljskim idejama harali svetom i prkosili nekom iskonskom mraku.

No da li je mrak bio iskonski, i u kojoj meri su oni bili filozofi što bore se za neke slobode? Za čije slobode? One sirotinje od čijeg su rada živeli? Sa njihovom poslugom svako bi se i danas složio u svojim prohtevima.

Međutim, dobro je uvek bilo u rukama manjine. Obespravljenima to ništa nije značilo. Kad danas govorimo o nekim promenama, treba uvek reći koliko su te promene odista temeljne i šta one sobom, uvođenjem u svet, zapravo donose. Vlast digitalnih tehnologija ostala je u rukama povlašćenih pojedinaca i od dobropiti koje donose nove tehnologije osnovni, niži slojevi društva nemaju ništa, sem što su i dalje eksplatisani, možda na malo suptilniji način, kroz razne poreske namete, račune mobilne telefonije, namete na korišćenje kiše i gubitke energije među trafo-stanicama za koju nisu ni na koji način odgovorni.

A-logično nije isto što i ne-logično. A-logično samo podrazumeva postojanje suprotnog svemu što je ne-logično i njemu blisko u ontološkom smislu. Upravo stoga umetnost

jedan od svojih ishoda nalazi sa druge strane svega smislenog ali u isto vreme zasnovanog na onom što je temelj samog smisla i njegove logičke osnove.

Naše vreme pokušava da obnovi onaj bunt koji je počeo sedamdesetih godina prošlog stoleća da se formira u nekim novim oblicima društvenih odnosa koji su imali svoj odraz i u oblasti moderne umetnosti, posebno u umetnosti koja je htela sebe da vidi kao avangardnu.

Tada se pojavio sistemski pokušaj da se ustane protiv sistema, da se društvo preorganizuje na jedan drugačiji način. Najveći filozofi tog vremena verovali su da je tako nešto odista moguće (Adorno) i kad se govori o tom vremenu ne može se ne govoriti o postojanju određene atmosfere, verovanju da se svet može pozitivno izmeniti, uprkos sve vidljivijim i naglašenijim tendencijama usmerenih protiv svega pozitivnog što je vera u novi svet donosila.

Bunt koji se tada javio bio je usmeren protiv represivnog sistema koji je podržavao tadašnji narastajući totalistički sloj zamaskiran demokratskim lozinkama. Odista ni do današnjeg dana mnogi ne mogu da shvate, a o tome sam pisao još pre trideset godina, da sistemi između dva svetska rata nisu bili totalitarni, već u najboljem slučaju *diktatorski*, u okviru kojih je još uvek život duha bio moguć (kako biste razumeli moguću pojavu Platonova, Pilnjaka, braće Strugackih, Iljfa i Petrova, Tarkovskog), a da tek u naše vreme mi možemo govoriti o pravim totalitarnim sistemima u kojima je sve dozvoljeno i istovremeno ništa od toga. Uostalom, to je još jedan od razloga zašto danas više nema velike umetnosti.

Današnji totalitarni sistemi zatvorili su svet. Postao je celina, totalitet, mesto koje obuhvata u sebi sve i spremno da u sebi sve samelje u najsitnije deliće kako ničeg ne bi ostalo što bi moglo da bude koren novog nečeg, nekontrolisanog.

Svet je zatvoren.

Ako je sve odista tako, tada se opet vraćamo onom središnjem iz kojeg polazi naše razmatranje - odnosu racionalno stvorenog i umetnički stvorenog, odnosu racionalnog i umetničkog. Veštačka inteligencija kao sistem upravljanja koji velikom brzinom donosi odluke može biti primenjena u različitim oblastima gde je potrebno upravljanje i donošenje što ispravnijih odluka na osnovu velikog mnoštva parametara. U tom smislu ona prevazilazi mogućnosti bilo kog pojedinca ili grupe ljudi.

Kako se to odražava na mogućnosti koje postoje u procesu stvaranja, posebno u umetnosti? Ima li takav sistem sposobnost kreativnog delovanja tako što bi mogao da proizvodi novo po uzoru na to kako to čine umetnici? To je ovde ne samo osnovno nego i ključno pitanje koje se na više načina iznova otvara i ponavlja. Veštačka inteligencija daleko prevazilazi mogućnosti bilo kog pojedinca, možemo reći da se po načinu programiranja može približiti razumnom biću, no ona i dalje „stvara“ samo iz postojećeg materijala koji ni na koji način ne uspeva da prevaziđe.

Ima entuzijasta koji se sa ovakvim stavom neće složiti i koji će insistirati na tome da je moguće i kreativno stvaranje putem digitalnih mašina no, do ovog časa mi ne vidimo rezultate koji bi im dali za pravo.

Ljudsko stvaranje, likovno ili pesničko, ma koliko bilo primitivno i dalje svojom ingenioznošću odskače od svega što je mehanički stvoreno i zadržava svoj zaposednut viši nivo. Ovo se posebno jasno ogleda u savremenom muzičkom „stvaralaštvu“, a možda se na najbolju način potvrđuje u skromnim rezultatima elektronske muzike koju ne slušaju čak ni njeni „stvaraoci“.

Veštačko stvaranje ide ka unapred naznačenim ciljevima, no nije sposobno da vidi praktični smisao svoje delatnosti. Zato veštačka inteligencija ni nema za zadatak ocenu onog što čini niti može donositi vrednosne sudove, jer

oni su mogući i smisleni samo sa stanovišta čoveka koji ima sposobnost da stvari poredi i procenjuje njihove odnose.

Osnovno čovekovo svojstvo sadržano je u odlučivanju i procenjivanju. Nije stoga nimalo slučajno što se upravo to osporava ljudima u savremenom društvu. Odlučivanje i procenjivanje je stvar nekog drugog, nekog ko je ljudima neizvestan, dok se njihova egzistencija ograničava na jednostavne funkcije koje i nalikuju principima veštačke inteligencije.

Savremeno društvo je digitalizovano, prekriveno mrežom vrednosno neutralnih informacija i svi ljudi zarobljeni su masom u većini slučajeva njima nepotrebnih znanja, zatvoreni u realne a nevidljive ljuštture koje su se u ranijim vremenima označavale kao monade „bez prozora“.

Lajbnic je govorio da se iz svake monade može izdedukovati čitav svet, ali da to može najviši um; danas se pojedinci kao monade vide na drugačiji način; oni su monade u smislu međusobne izolovanosti i sa krajnje smanjenom intersubjektivnom komunikacijom. Sistem sve čini da komunikacija bude što više vertikalna i tako kontrolisana, a sve manje horizontalna jer bi kao takva mogla biti nekontrolisana i daleko više subverzivna pa time i opasna.

Ako je umetnost izraz komunikacije, ako umetnošću ljudi neposredno komuniciraju, ona mora biti strogo kontrolisana, jer se može borbom za svoju autonomiju oteti i izaći van granica koje joj se u svim vremenima nameću svodenjem na zabavu, na isključivo estetsku funkciju ali ne i na noetsku. Racionalna strana se mora prigušivati na strogo određenu meru kako bi se sprečio svaki pokušaj destrukcije sistema i relativizovanje njegovog smisla koji se spolja nametnut.

Zato je opravdano pitanje: može li razvoj i usavršavanje veštačke inteligencije dovesti do krize sistema unutar kojeg je ona nastala? Svaka kriza podrazumeva određen zastoj, stanje

u kojem se javljaju određeni ne-redovni odnosi. Sam razvoj veštačke inteligencije tako nešto ne podrazumeva, ona se usložnjava dobijanjem novih programskih mogućnosti i uvećavanjem svoje operativne moći i zasnovana je na principu trajnog pozitivnog napredovanja. Ona ne „misli“; ako, navodno, *misli*, to je samo kretanje unutar sebe same.

Međutim, poznato je da svako napredovanje ne mora biti pozitivno, već regresivno i prećeno gubicima koji se javljaju na putu; retardiranost takođe može biti stanje negativnog napredovanja.

Isto tako, postoji i mogućnost *gubitka u napredovanju*, o čemu je pre više decenija pisao Ernst Bloh. Do tako nečeg dolazi sve vreme napredovanja kad se neke od mogućnosti gube a neke druge uzimaju za dominantne. To je zapravo put samoodređivanja na kojem se neko biće ili čitav sistem razvija tako što dobija neka nova svojstva a gubi ona za koje se nije pokazao bitan interes.

U takvoj situaciji opravdano je pitanje kako će se odvijati odlučivanje unutar nekog sistema kojim upravlja veštačka inteligencija. Kako god posmatrali stvari, ne možemo se ne složiti da je svako kretanje u tom slučaju već programom predodređeno i time bitno ograničeno. Isključena je mogućnost „kreativnog ispada“ i donošenje odluke koja bi bila zasnovana na intuiciji. Intuicija i inventivnost ne postoje u digitalnom svetu.

Veštačka inteligencija kreće se u sferi racionalnog unutar koje je sazdana i ne može dati odgovor na pitanja koja su a-logična, ili apsurdna. Mogućnost prevazilaženje teškoće na kreativni način tu ne postoji.

Međutim, ne bismo smeli zanemariti jednu dimenziju umetnosti koja je u naše doba prisutna: to je njena dekadentnost. Defetizam nove umetnosti često se svodi na to da se nešto navodno novo pokušava izgraditi na ruševinama ranije umetnosti. U tom slučaju umetnost se razgrađuje na

delova i iz njih ponovo se stvaraju neka „nova“ dela. Tako nešto mogla bi pokušati da čini i veštačka inteligencija, kada pred njom ipak, ne bi postojala i jedna latentna i nepremostiva prepreka, a to je princip izbora: kako izabrati šta je u onom ranije prihvaćenom za umetničko delo razgraditi i koje delove uzeti za gradnju tog „novog“ koje bi se trebalo suprotstaviti ljudskom građenju.

Umetnost uvek podrazumeva izbor i mogućnost odlučivanja; takva vrsta slobode svojstvena je isključivo čoveku i ne može se ni na kojim način ugraditi u digitalne sisteme; sve o čemu bi oni mogli „odlučiti“, svodi se na kretanje najkraćim putevima koje određuju racionalni principi. Kakva je svest o njima – otvoreno je pitanje.

Prisustvo stvari jeste nesporno, ali same po sebi one ne postoje. Da bi se o njima moglo govoriti prepostavlja se da ima, odnosno postoji, neko ko će o njima govoriti. Veštačka inteligencija prepostavlja sredstva kojima će moći manipulisati, odnosno upravljati na osnovu zadatih joj ciljeva. Njeno osnovno svojstvo je širenje uticaja i prekrivanje prividno još nezaposednutog prostora. Među prvim stvarima, jeste pitanje o kakvom je uticaju reč, čime to utiču, i u kom smeru, sredstva masovne komunikacije kojima sve više upravlja veštačka inteligencija.

U prvom planu jeste svest ljudi, pogled na svet, a pre svega samopercepcija, osećanje sebe i smisla svog postojanja u svetu. Osnovi cilj sistema je uspostavljanje jedinstvenog pogleda na svet, omogućavanje jednog jedinog načina da se svet vidi i razume. Ljudi moraju biti isti, moraju gledati jednak, moraju jednak o svemu suditi. Niko ne sme imati svoj stav, svoje uverenje, niti ga zastupati idući „protiv struje“. Glavni cilj Sistema je izgradnja takvih jedinstvenih pogleda koji se potom mogu proglašiti kao jedina legitimna merila. Samo u tom slučaju, kad se nad ljudima ima apsolutna vlast, moguće je upravljanje od strane najviše

vlasti koja van sebe nema ništa i ne vidi ništa no svoje samopotvrđivanje.

Svaka vlast teži održavanju stabilnosti koja joj omogućuje nesmetano upravljanje. Veštačka inteligencija u tom smislu je idealna produžena ruka svake vlasti i njenog potvrđivanja u svetu kao totalitetu. Što je razvijenija, što efektnije prodire u sve pore društvenog života i čovekovu svest determinišući mu većinu njegovih potreba (prethodno od društva nametnutih), veštačka inteligencija je sigurnije uporiše vlasti u njenom zahvatanju celokupnog spoljašnjeg sveta i sprečavanju svakog mogućeg otpora koji bi bio usmeren na promenu smera koji se naziva „društveni razvoj“.

Tako se još jednom potvrđuje stav da je veštačka inteligencija proizvod računajućeg uma i strogo determinisana njegovim pragmatičnim potrebama. Ona ne dospeva do odredaba moderne umetnosti i ljudske egzistencije, kao što su patnja, tuga, praznina, izgubljenost, zaborav ili zabluda, i ne može ih „misliti“ niti „razumeti“; ona samo „odrađuje“ ono što joj je propisano i zadato.

Ako je moderna umetnost u svojoj biti tragična, noseći u sebi svest o tragičnosti svega što postoji i posebno tragičnosti čovekove situacije u svetu, kako je to tvrdio Dragan Jeremić, do te i takve tragičnosti veštačka inteligencija ne može dosegnuti, a čak kada bi i mogla više, no što uopšte može, ona bi bila samo optimistična, zadovoljna svojom uspešnošću u vršenju dobijenih zadataka.

U svetu lišenom vere u transcendenciju, svesnom prolaznosti i neminovnosti kraja iza kojeg su samo *praznina* i *ništa*, umetnost biva prinuđena da se okreće samoj sebi da počne misliti sebe. Takvo mišljenje bez oslonca u nečem večnom i nepromenljivom, izloženo vihornim promenama koje vladaju svakodnevnicom ne može biti lišeno sumnje. A sumnja svojom podrivnom ekspanzijom širi se, zahvata sve čega se dotakne ili ka čemu se usmeri. Ljudi postepeno shvataju da

ostaju bez oslonca, da sve može biti na razne načine, jednako, ali i drugačije. Takvo stanje izaziva depresiju, apatičnost i nezadovoljstvo, nesigurnost, paralizovanost svakog mogućeg delovanja. Ljudi ne osećaju da se nalaze u za njih pripremljenoj beskrajnoj praznini izgrađenoj u ovostranosti.

Umetničko stvaralaštvo nije danas tema dana. Da bi se moglo stvarati potrebna je sloboda, ne samo fizička već i duhovna. Neophodna je sloboda mišljenja i pravo na slobodan izbor i odlučivanje koje neće biti pod senkom latentne prisile koju manjina nastoji da nametne većini, a onda većina manjini koju čine umetnici i poštovaoci njihovih dela.

Možda je lakovernost jedna od blagorodnih ljudskih osobina; možda upravo ona omogućuje ljudima da preživljavaju nedaće i da ne krenu prevremeno u predodređenu im tišinu. Umetnost nas čuva da ne bismo propali od istine – govorio je Niče. Biće da je u današnjem svetu sve suprotno tome. Ne zato što više nismo sigurni u to šta je Niče u času kad je to pisao imao u vidu, već stoga, što danas umetnost ne zna više šta će s istinom, jer ne zna se više šta je zapravo istina.

Istina ima mnoštvo značenja i načina na koji se ona može izraziti s obzirom na čovekovo odnošenje prema svetu. Tradicionalna određenja istine više nisu funkcionalna i na njih se više niko ne poziva. Svako pod istinom misli ono što on hoće i „istina“ ima koliko i onih koji se na nju pozivaju. Vreme istine, kao i vreme umetnosti je prošlo.

## 24. Destruktivna bit umetnosti

Nalazeći se u opoziciji spram sveg postojećeg i uobičajenog, umetnost u svim vremenima privlači na sebe pažnju kako onih koji je podržavaju, tako i onih koji je osporavaju. Ma šta mislili o njoj, ma kako se spram nje odnosili ljudi su prinuđeni da imaju svoj stav kad je reč o umetnosti i njenim delima. Umetnost sve vreme gradi svoj

stav spram drugih sfera duha, i njena dela svoj kritički stav, često beskompromisan, iznose na uvid javnosti, pri čemu su umetnici često svesni da mogu izazvati spram sebe mnoštvo negativnih stavova i ponekad dugotrajnu osudu u stanju neprijatnosti.

Političari ne vole umetnike, mada se u svojim kratkoročnim potezima često vode njihovim strategijama. Oni nisu umetnici, kao što ni umetnici, kao ni mislioci, ne mogu biti političari i zato se Platonov izlet u politiku završio porazno po njega, mada mu to nije smetalo da blisko misli filozofiju i vladanje.

S druge strane, ne može se reći da umetnici vole političare, premda često životom od njih zavise. Umetnici svoje delo vide kao predmet komunikacije, kao nešto što ne postoji ako se ne obraća publici i ako nema svoju publiku. U tome se krije koliko osnovna teškoća, toliko zamka u koju umetnici često upadaju.

Približavanjem političarima koje odlikuje pragmatizam, proračun i nepostojanje prijateljstva, umetnici često rizikuju da dožive sudbinu Ikara, zavarani da mogu menjati svet. Oni ne shvataju da ne mogu ništa, i da njihovo mišljenje političarima nije ni od kakvog značaja; jedino što se može desiti to je da na kratko vreme budu upotrebljeni, odnosno zloupotrebljeni i da potom, zbog nekoliko trenutaka života u ošamućujućoj iluziji, ostatak života provedu obeleženi ili prokaženi kad se pokaže zabludnost njihovog angažmana.

Jedino što umetnici mogu, to je da ostanu verni umetnosti i da nikud ne izlaze iz nje, spremni da ne čine nikakve kompromise koji će im potom baciti senku na ostatak života. Teško je živeti takav duhovni život po strani od običnog sveta s kojim su umetnici neposredno vezani, no, to je cena koja se mora platiti ako su se odlučili da se bave umetnošću, da žive za nju, odbijajući da budu puki apologeti postojećih odnosa.

Umetnici moraju biti sve vreme svesni destruktivne moći umetnosti, kritičke dimenzije kojom se ona izdvaja i distancira od drugih oblasti u kojima ljudska delatnost dolazi do svog punog izražaja u oblikovanju okolnog sveta i života u njemu.

Destruktivnu moć može imati i veštačka inteligencija, to zavisi isključivo od volje i namere ljudi koji su je programirali. Razlika je samo u tome što destruktivnost umetnosti ima uvek pozitivnu konotaciju i usmerena je prevladavanju onog lošeg i gradnji boljeg sveta (ako je takav danas još uopšte moguć).

## 25. Umetnost kao generator apsurda

Umetnost ne postoji radi odbrane racionalnosti. Davno je istaknuto da umetnička dela pripadaju i oblasti estetskog, koja jeste u istoj ravni s logičkim, ali naspram njega, nastojeći da se s njim ne ukrsti. U gradnji umetničkog dela postoji niz razložnih, racionalnih, logičkih koraka, ali oni ne vode i takvim rezultatima. Umetnost često staje u odbranu apsurda koji se ne može prevazići racionalnim strategijama, ali je neophodan, budući da svojim postojanjem na najpregnantniji način dovodi u pitanje neproblematičnost realnosti.

Spremnošću da gradi posve drugu stvarnost, svet drugih merila i odnosa, umetnost zasnovana na principualogičnosti uvek zadržava svoj kritički, destruktivni odnos spram postojećeg kojem svi po inerciji hoće dati makar uslovni smisao kako bi sebe zavarali da žive u sigurnosti i da realnost koju vide jeste ne samo jedina moguća već upravo samo njihova.

Za razliku od ustaljenih klišea u koje zapada svakodnevno ponašanje ljudi, umetnost nastoji da ih probudi iz prividnog sna tako što će ponuditi nove obrasce i formule po kojima se svet razumeva na drugačiji način. Onom svakodnevnom suprotstavlja se ono apsurdno ne zbog toga što

je takvo po opredelenju, već stoga što ga ljudi drugačije vide u poređenju s onim poznatim i naviknutim, sa onim što prihvatljivo bez ikakvih dodatnih napora koji bi se morali uložiti da se razume zašto je upravo to njima svakodnevno jedino važeće za njihov opstanak, a ne nešto drugo što može postojati van sistema koji nameće svakodnevica.

## 26. Umetnost kao trajno stanje stvari

U više navrata nastojao sam da protumačim taj toliko navođeni stav o kraju umetnosti. Iako ga srećemo po prvi put u Hegelovim predavanjima iz estetike pre ravno dve stotine godina. Hegel je na predavanjima rekao da umetnost po svom bitnom određenju pripada prošlosti, što ne znači da se u budućnosti neće možda stvoriti velika dela, možda, remek-dela.

Hegel nije govorio da umetnosti neće biti, već da ona više nije odlučujuća za ljudski opstanak, kao što to beše u ranijim vremenima; hteo je reći da istina više ne počiva u religiji ili umetnosti, već u pojmu, odnosno u nauci. Odlučujuća za ljudski opstanak danas je nauka, a ne umetnost koja i dalje može da pruža okrepljenje duši, ali ne i uvid u ono najviše.

Koliko je ovaj Hegelov stav u vreme posle njega postao diskutabilan i ne jednoznačno prihvatan, kazuju nam i reči Hajdegera iz *Pogovora* njegovog svima poznatog spisa o umetnosti gde on kaže da konačni sud o Hegelovom stavu još nije donet.

Upravo u takvoj situaciji mogući su različiti stavovi o umetnosti i njenoj sudbini, možda i protivrečni no ne i uzajamno isključivi. Danas postoje različita shvatanja o umetnosti i različito o njoj govore stvaraoci, ili njeni obožavaoci. Pobornika umetnosti kao i anti-umetnosti ima mnogo, daleko više strasnosti u argumentacijama od moguće tolerantnosti koju bi trebalo imati u razgovorima o njoj.

Nezavisno od toga u kom smeri idu sporovi, da li se umetnost brani ili tvrdokorno opovrgava, jedno je sigurno: ona postoji i živa je dok budi pitanja, i to ona koja postavljaju pre svega mislioci kako je to smatrao Hartman, ističući da se estetika ne piše ni za stvaraoca ni za ljubitelje umetnosti, već za one treće, za mislioce kojima je ponašanje i jednih i drugih zagonetno.

Oni koji danas umetnost i njen značaj dovode u pitanje, nastoje ukazati na njen istoričan, prolazan karakter, ističu da je ona na pravi način postojala samo u jednom periodu ljudske istorije, i da danas ljudi mogu živeti bez umetnosti kao što su to činili i u vreme nastajanja kulture.

U isto vreme, pobornici nužnosti postojanja umetnosti i potrebe za njom i toga da ona u svakom slučaju postoji, navode nesmanjenu umetničku produkciju u naše vreme i sve razvijeniju umetničku industriju.

I jedni i drugi su verovatno u pravu. Što se prvih tiče, s njima se možemo složiti u tome da umetnost više nije tema dana, kako je to govorio već Hegel, a što se drugih tiče, niko im ne može osporiti pravo na stvaranje dela koja liče na dela iz epohe umetnosti.

Ono što se isto tako ne može osporiti to je drugi način vremenitosti i egzistencije umetničkih dela, nezavisno od toga da li je reč o delima umetnosti ili anti-umetnosti.

Transgredijentnost umetničkih dela, njihova sposobnost da prelaze iz jedne epohe u drugu, a koja je bila trajna tema promišljanja Milana Damnjanovića, obezbeđuje umetnosti i njenim objektima poseban status i stoga njen opstanak vidim kao trajno stanje stvari, nezavisno od svih sporova koji se oko nje sve vreme vode.

Da s umetnošću danas nije nešto u redu, to jeste; da s estetikom, takođe, nije sve najbolje, i to jeste. Ali to je stanje našeg vremena, situacija u kojoj živimo i mišljenje umetnosti jeste tema dana čak i u trenucima kad njen značenje bledi i

preti da sve što jeste, a ne samo umetnost, prevede u prazninu.

## 27. Epilog

Ovaj tekst započet je tematizovanjem pitanja o odnosu veštačke inteligencije i umetnosti i trebalo bi da se tim pitanjem i završi. Osnovni problem koji se ovde pojavio beše sadržan u pitanju u kojoj meri veštačka inteligencija može biti kreativna da bi mogla tvoriti umetnička dela.

Pokazalo se da veštačka inteligencija može u nekim aspektima nadmašiti čoveka, posebno manipulisanjem mnoštvom informacija koje može posedovati, ali da ne može na kreativan način odgovoriti na pitanja koja joj se postavljaju.

Znam da će ovakav sud izazvati lavinu suprotnih sudova i negativnih komentara. Nije nimalo lako priznati poraz racionalnosti pred inventivnošću i stvaralačkim, lucidnim rešenjima koja se mogu pružiti na čak najjednostavnija pitanja.

Umetnost uvek ostaje u prednosti, čak i u situaciji kad ima bezmerno manje elemenata za građenje kreativnog odgovora. Ne kažem da ona dominira današnjim svetom, ali u svakom slučaju uvek je ispred svih dela zasnovanih na programiranim rešenjima.

Veštačka inteligencija postiže u oblastima za koje je stvorena beskrajno bitne, važne rezultate, bez kojih čovečanstvo možda i ne bi moglo dalje da se razvija. Ona omogućuje brzi progres i tamo gde bi bez nje bilo potrebno mnogo stoleća da prođe.

Ali, ona ne može rešavati ona pitanja koja otvara pred sobom ljudski duh, ona ne može kreativno da reši ma koji problem jer kreativnost nema digitalnu, računsku prirodu.

Upravo stoga, umetnost nam daje jedan drugačiji pogled na svet, noseći u sebi strategije življenja i

preživljavanja usmerenim onom što je večno i jedino veliko s obe strane bivstvovanja.

(decembar 2021)

## **12. Oseka umetnosti**

