

## Smisao obrazovanja u kontekstu pitanja o kraju umetnosti<sup>1</sup>

### Uvod

Svedoci smo zalaska Humboltovskog sistema obrazovanja koji je počivao na odnosu obrazovanja i države; sa gubitkom suvereniteta niza država i jačanjem multinacionalnih kompanija i internacionalizacije kapitala, rađa se nov odnos, odnos između obrazovanja i internacionalnih kompanija čije interese u nizu zemalja sve otvorenije i agresivnije zastupa Svetska banka za razvoj. To je činjenica koju treba prihvatiti i o kojoj nema šta da se raspravlja, kao što više nema svrhe raspravljati i o korisnosti ili štete tzv. Bolonjskih procesa, koji su postali realnost, svidelo se to nekom ili ne.

Raniji sistema obrazovanja kakav je bio u Srbiji i drugim zemljama (pre nastupa Bolonjskih reformi) možemo hvaliti, isticati njegove prednosti (čak i mane koje je imao – jer uvek je pred njim postojala i mogućnost usavršavanja), ali na njega je danas nemoguć povratak, jer kakvo će biti obrazovanje danas, zavisi od onih koji ga finansiraju, a to više nije država i nacija, u čijoj su funkciji bili obrazovanje i vaspitanje u poslednja dva stoleća. Ljudi se danas ne obrazuju i vaspitaju za službu u korist naroda i svoje zemlje, već za služenje u velikim korporacijama, ili njima uslužnim kompanijama ili podkompanijama iza kojih stoji svetski kapital (koji, kako je to već Marks uočio, ne poznaje granice). Sve države su bankroti s davno izgubljenom nezavisnošću i one ne mogu da utiču na pravac razvoja obrazovanja; na tako nešto mogu uticati samo vlasnici novca, i, u ovom slučaju, to su svetske banke koje svoj interes vide u podržavaju one korporacije koje im obezbeđuju najveći profit. Čak je i studentima u podsvest već ugrađena misao da se oni ne obrazuju u prvom redu radi sebe i emancipovanja svog duhovnog bića, već radi uspešnog nastupa na tržištu rada. Reč je zapravo o globalnoj formi telesne prostitucije i nije slučajno što perverzne marginalne forme ponašanja uzimaju sve više maha nastojeći da legalizuju ne-ljudske i antiljudske odnose.

Ono što je ovde bitno, to je shvatiti, da, kad je reč o obrazovanju, tu nema potrebe za upornim gajenjem iluzija o humanizmu i čovečnosti, za propagiranjem preživelih utopističkih ili prosvetiteljskih ideja o svestranom razvoju čovekove ličnosti i sličnim koncepcijama koje su isticane kao ideal i cilj čovečanstva u poslednjih nekoliko stoleća. Vreme velikih projekata je prošlo.

Danas su ljudi još uvek nespremni da smesta, preko noći, jednim jedinim potezom, odbace i sve one vrednosti na kojima su odrasli i na kojima su gradili sav svoj život i odnose u njemu; nadolazećim generacijama novonastala situacija nije

---

<sup>1</sup> Predavanje održano na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Vršcu 18. i 25. Maja 2013. godine.

novonastala već prirodna, njihiva situacija i one se u njoj adekvatno ponašaju, budući da nemaju iskustvo alternative; pripadnici starijih generacija u stanju su da samo nemoćno konstatuju, i još nemoćnije ponavljaju kako žive u vremenu kojem više ne pripadaju. Ovo stanje stvari traje relativno dugo, nekoliko decenija. Zato smo se i našli u situaciji da opravdanim vidimo tematizovanje sistema obrazovanja i posebno vrednosti na kojem bi ovaj navodno trebalo da počiva.

Sve manje je jasno o kojim je to vrednostima reč i sve manja je opšta saglasnost oko nekog njihovog minimuma. Sve češće se normalnim smatra ono što je samo doskora bilo nezamislivo; Hans Jonas je bio duboko uveren da se *nadi* koju je propovedao Ernst Bloh moramo suprotstaviti *odgovornošću*, da je *princip odgovornosti* temeljni princip nastupajućeg XXI stoleća<sup>2</sup>.

I upravo oko tog pojma podigla se najveća prašina; njegova suprotnost *ne-odgovornost* postaje vladajući princip! Ne-odgovornost je moguća samo usled njene nesankcionisanosti. Vrednosti su oduvek počivale na njihovom opštem važenju, na opšteprihvaćenosti; kada je njihovo neuvažavanje počelo da se prihvata kao nešto normalno, tada je nastupio novi relativizam. Neosećanje odgovornosti za svoje postupke, svojstvo je ovog poslednjeg vremena, koje zbog toga može da bude i ontološki poslednje.

Usled svega toga, ja bih se u ova dva predavanja ograničio na jedan relativno neistražen momenat, savremene kulture, na odnos *obrazovanja* i *umetnosti* kao društveno najviše vrednosti a u kojoj bi danas ugroženo<sup>3</sup> obrazovanje moglo naći svoje poslednje pribežište.

Ovde imam u vidu mogućnost obrazovanja koja bi po mišljenju nemačkog filozofa Eugena Finka počivala na pitanju jednog čistog pristupa čoveku u kojem živi sam duh vremena. Fink ima u vidu čoveka stvaraoaca, koji stvarajući živi u blizini „božanskog“<sup>4</sup>. Razume se, ljudsko stvaranje nikad ne može biti poput božanskog, budući da je uvek, po svojoj prirodi konačno.

Utemeljenje jedne nove ideje obrazovanja, smatra Fink, može se očekivati samo od čoveka-stvaraoaca koji bi u buci moderne tehnike mogao da čuje muziku sfera koju su znali Pitagora i Platon. Takav *muzički* čovek, čovek muza (*musische Mensch*) je, smatra Fink, nada našeg vremena. Koliko dugo postoji makar mogućnost za njegovu pojavu, i koliko dugo postoji makar mogućnost da se božanska iskra upali u ljudskim srcima i mozgovima, toliko dugo postoji i mogućnost za obrazovanje. Obrazovanje kao novi duh vremena može se samo lagano pojaviti u malim krugovima izvornih, muzičnih ljudi,

---

<sup>2</sup> Videti odgovor Hansa Jonasa na Blohov spis *Prinzip Hoffnung I-III* (1954-1959): Jonas, H.: *Das Prinzip Verantwortung: Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*. Frankfurt/Main: Insel-Verlag

<sup>3</sup> I da ne bi opet bilo nesporazuma: obrazovanje je ugroženo u tom smislu što je redukovano i lišeno svoje iskonske prirode; ovo se mora imati u vidu, jer se neće razumeti samozadovoljstvo današnjih reformatora obrazovanja koji kao svoj cilj vide borbu za kvalitet obrazovanja (kao procesa), ali ne i borbu za kvalitet njegovog sadržaja.

<sup>4</sup> Fink, E.: *Pädagogische Probleme unserer Zeit* (1953), in: Fink, E.: *Zur Krisenlage des modernen Menschen: erziehungswissenschaftliche Vorträge* / Eugen Fink. Hrsg. von Franz-A. Schwarz. – Würzburg : Königshausen u. Neumann, 1989; S173.

koji su uzor, ne u smislu nekog autoriteta kojem bismo se trebalo potčiniti, već *samostalno oblikovana duhovna sloboda*.

Upravo stoga tematizovanje smisla i prirode umetnosti ostaje od bitnog značaja za razumevanje i puteva kojima se uputilo moderno obrazovanje podstaknuto najdubljim reformama u svojoj istoriji. U krajnjoj liniji tu ostaje presudnim pitanje: nije li ova poslednja reforma obrazovanja do te mere radikalna da je pokrenula nepovratni proces ukidanja obrazovanja kao takvog, no odgovor na njega nalazi se u jednom drugom istraživanju<sup>5</sup>.

### ***a. Današnje stanje znanja u sistemu savremenog obrazovanja***

Na kraju epohe Renesanse došlo do jednog radikalnog preokreta u razvoju celokupne zapadne duhovne kulture, a koji je imao niz kardinalnih posledica, među kojima nije ostao zanemarljiv ni novi odnos prema znanju, koji se uspostavio na tako „prirodan“ način, da sve do našeg vremena nije podvrgnut sumnji u svoju ispravnost; u stolicima koja su sledila, ovaj radikalno novi pokušaj zasnivanja znanja podstaknut dalekosežnom idejom progresiva, beše od naučnika i mislilaca nedvosmisleno podržavan i prihvaćan kao nešto što je samo po sebi razumljivo i što maksimalno odgovara duhu vremena.

Nikakve sumnje, nikakvog podozrenja, po pitanju valjanosti izbora jednog antiaristotelovskog puta, u decenijama i stolicima što se sve ubrzanije smenjivahu, nije bilo: svi su verovali u ispravnost novog puta i mogućnost novog pristupa novim oruđima u sve bržem širenju znanja i njegovoj praktičnoj primeni. U tome nikog nisu osvestile ni nove terije obrazovanja determinisane različitim filozofskim pogledima, ali ni krah ideje obrazovanja i urušavanja čitavog vrednosnog sistema na kojem je počivala potreba za znanjem, a što se dalo sagledati krajem XX stoleća započetom sveobuhvatnom reformom obrazovanja koja se zasnivala na totalnim osporavanju prethodnog, fon Humboltovog sistema obrazovanja, a što je pokrenuto na simboličan način pre skoro dve decenije u Bolonji, gde je pre više od osam stoleća formiran jedan od prvih univerziteta zapadne Evrope.

Mnogi nisu shvatili dubinu i opsežnost društvenih promena koje su svemu tome prethodile (a reč je o jednom višedecenijskom procesu): na mesto stare veze univerziteta i države, kako je to bilo od vremena fon Humbolta s početka XIX stoleća, pa do sredine prošlog stoleća, kada su Univerziteti bili mesto odakle je država crpla svoje znanje i svoj ugled kroz etabliranje elite koji su činili najbolje obrazovani ljudi države, u naše vreme su se počele uspostavljati veze raznih fakulteta i multinacionalnih kompanija (koje su, polazeći od svojih proizvodnih i razvojnih potreba, počele aktivno da reformišu, u skladu sa svojim zahtevima, i same univerzitete).

Reforme se nisu ograničile samo na sistem obrazovanja, već su nakon kratkog vremena počele da transformišu i njegovu iskonsku prirodu. Na mesto dugo uvažavanih

---

<sup>5</sup> Uzelac, M.: *Filozofija obrazovanja II*, Vršac 2013.

principa da je znanje bitno radi samog znanja i da je znanje moć, sad je zavladao princip da je znanje isto što i njegova upotreba; sve što ne može doneti neposrednu korist ili profit, stupa u drugi plan, a u tom slučaju snalaženje postaje važnije od znanja i fakulteti (pa tako i univerziteti) počinju da egzistiraju na drugačije formulisanom dohodovnom principu. U atmosferi kojom vlada uverenje da se sve može kupiti, pa i svaka potvrda o znanju, nezavisno od toga da li ga neko poseduje ili ne (jer za zaposlenje, sada je bila dovoljna reč poslodavca, a ne visoka stručnost u oblasti za koju se tražio posao), fakulteti su postali više javna preduzeća, no mesta sticanja znanja<sup>6</sup>.

Treba reći da u mnogim periodima istorije studiranje nije bilo jeftino ili besplatno<sup>7</sup>, no, nikad nikom nije moglo pasti na pamet da plaćanjem studiranja plaća i njegovo završavanje – diplomu. Ljudi su stupali na univerzitet da stiču znanje, a ne da bi ga završavali. U tom smislu, time što one koji navodno dolaze na fakultete da uče, znanje uopšte ne interesuje, naše vreme je različito u odnosu na svo prethodno.

Znanje je postalo izlišno, i time je otklonjena osnovna teškoća – mukotrpan i naporan put do njegovog posedovanja. I, ako je već Aristotel s mnogo razloga isticao da svi ljudi po svojoj prirodi teže znanju, naše vreme mu je svojim suprotstavljanjem zauzelo radikalno antiaristotelovski smer. Ljudi znanju više ne teže, jer ga vide izlišnim i nepotrebnim. Uspešnost se obezbeđuje posve drugim sredstvima i posve je razumljivo što se filozofija našla na jednom od sporednih, u travu zaraslih koloseka, i što se u knjizi o metafizici pojavilo jedno netipično za nju poglavlje – poglavlje o agoniji i sunovratu obrazovanja.

Sve ovo ne mora biti i pogubno po samu filozofiju, može čak biti i dobro da joj ne preti opasnost da se nađe u situaciji da bude izložena vetrometini pustošne svakodnevice. Prepuštena tišini i duhovnoj praznini, od kraja XIX stoleća, filozofija se nalazi u idealnom položaju da daleko od „sveta“ i probisveta koji ga vode, pokuša da pripremi svoju sopstvenu obnovu iz sebe same, i onda, tako obnovljena, stane na prag novog vremena.

Nama je sudbina namenila da živimo u *među-vremenu*.

U početku, dok su još uvek bili prisutni i živi tragovi misli renesansnih humanista, ali i kad je, nakon otkrića novih pomorskih puteva i novih zemalja, svet počeo svoju bit da vidi u samoj *razmeni* stvari, a ne više u njima samima, niko nije primećivao da je samo vreme izgubilo svoju raniju supstancu, da su se pogledi i nazori počeli sve brže smenjivati, da je trajanje pojedinih umetničkih stilova, a i pogleda na svet koje su oni izražavali, bivalo sve kraće, da su ljudi počeli da žive u nekom sumanutom begu od događaja do događaja koje nisu razumeli, ali, u isto vreme, sve više prihvatili za deo sopstvenog sveta.

Svet je sve više gubio svoju realnu osnovu i jednakom brzinom dobijao virtuelna svojstva i njima uslovljene vrednosti; glavne proizvode više nije davala zemlja uz podršku neba, već novčana berza. Fiktivni novac čija se vrednost mogla menjati na

---

<sup>6</sup> Opširnije o tome: Uzelac, M.: *Filozofija obrazovanja I*, Vršac 2012, str. 255-265.

<sup>7</sup> Tako beše samo u epohama kada su vladari ili crkva želeli da uspostave dominaciju nad predavačima, pa su na sebe preuzimali obavezu njihovog plaćanja i izdržavanja, da ovi ne bi honorarima primanim od studenata mogli postati nezavisni, kako je bilo u XIII stoleću kada su se oko izdržavanja univerziteta takmičili Luj IX i Rimska crkva.

krajnje iracionalnoj (ili veštački smišljenoj) osnovi, postao je jedina realnost i jedina supstancija, osnovna forma robe. Da bi se njom vladalo, bila su potrebna, ne bitna, no formalna svojstva koja su obezbeđivale diplome, raznorazni sertifikati i na njima deljene privilegije.

Postepeno je nastajao svet koji danas imamo i za njegovo formiranje bilo je potrebno više od jednog stoleća; taj svet jeste mozaičan, ali sastavljen od čvrsto spletenih elemenata koji daju iluziju da se slika može prepakovati i dobiti neki oblik po meri duhovne prirode čoveka.

I tu su počele da isplivavaju na površinu već ranije uzrokovane imanentne teškoće: o kakvoj duhovnoj prirodi može biti još reći, ako je narušena a potom i razorena osnovna struktura obrazovanja koju su stolecima davala četiri fakulteta u sklopu univerziteta<sup>8</sup>. Univerzitet je razoren uvođenjem u njega stranih mu segmenata i postavljanjem njemu stranih principa. Uveden je nov sistem vrednosti, nov pogled na znanje i njegovu funkciju. Znanje se moglo sad redukovati i svoditi na beskonačno malu veličinu, koja je i dalje bila navodno *znanje* i koja je uprkos svojoj bez-vrednosti mogla biti moneta za razmenu.

Fakulteti su postali mesto za prodaju tako obesmišljenog znanja, postali su, kao što rekoh, javna preduzeća na kojima su njihovi vlasnici počeli da prodaju diplome, zvanja i sve što je ranije moglo učvrstiti društveni i ekonomski položaj (ne i duhovni integritet) neke ličnosti. Ljudi su prestali biti ličnosti već nosioci diploma koje su odražavale količinu novca koju su oni bili spremni da ulože i njime kupe svoj budući društveni položaj. Time se definitivno izgubio sa horizonta čovečnosti ideal *znanja radi samoga znanja* kojim su se grčki mislioci Platon i Aristotel suprotstavljali razornom delovanju sofista budući da su (još u ono vreme) znanja prodavali kao i današnji fakulteti, mada s jednom razlikom: oni su svoje slušaoce ipak nečemu i podučavali: negovanju porednog govora u sudskim raspravama. Fakulteti danas, za razliku od sofista, u većini slučajeva, ne uče ničemu. Upravo stoga je danas neophodno da se novovekovnom bekonovskom principu po kome *znanje je moć*, iznova suprotstavi njemu stariji, prethodni princip *znanja radi samoga znanja*, koji negovahu antika i srednji vek.

Posledica izmene odnosa spram znanja ogledala se u tome da su ljudi sve više gubili sebe, zadobijajući drugost kao meru sopstvenog bića; počelo se govoriti o otuđenosti od sopstvene prirode, a radilo se zapravo o potpadanju pod vlast tuđe prirode koja beše sve više tehnička, ali u onom vulgarno-tehničkom smislu, nemotivisano iskonstruisana apstrakcija a sve manje produkt realnosti. Više se počeo ceniti nametnut svet vrednosti, no onaj koji je bio posledica viševkovnog života niza generacija; a taj novi nametnuti sistem vrednosti bio je u interesu sve manje brojnih, ali sve uticajnijih društvenih grupa koje je bilo sve teže jasno raspoznati, dok su im u naše vreme

---

<sup>8</sup> U poslednje vreme, nakon već od ranije izvršenih dubokih promena univerziteta uvođenjem raznih praktičnih, mahom tehničkih disciplina sad su pokrenuti tzv. Bolonjski procesi s namerom da racionalizuju i studentima olakšaju studije; međutim, kako su se promenili i sami studenti i njihovi interesi, ta takvi bolonjski programi u nekim zemljama nisu ostvarivi, pa se prešlo s Bolonje I na Bolonju II, što u osnovi podrazumeva napuštanje u početku proklamovanih principa (dalje redukovanje nastave i literature, smanjenje broja položenih ispita pri upisu u narednu školsku godinu).

prisustvo i prava uloga koju igraju zamagljeni mnoštvom smišljenih visokih mentalnih tehnologija.

Ako je ono spasonosno i počivalo u blizini opasnosti i u dodiru s njom, sad je ono bilo osuđeno na počinak ostajući trajno zatvoreno u sebe; vreme svakodnevnog življenja se do te mere ubrzalo, događaji su jedan drugi sve brže preticali i vremena u pravom njegovom smislu više i nije bilo da bi se među raznim njegovim pojavnim oblicima mogao uspostaviti bilo kakav smislaoni odnos. O navodnim događajima koji su činili materijal samo prividno smislenog života svedočile su samo informacije koje su se jednakom brzinom rasprostirale i potom gasle tonući u sve dublje slojeve njihove sveobuhvatne mreže (interneta), pretvarajući se u amorfnu masu mentalnog đubreta i ishodište svakog besmisla. Informacijama se pokušava opisati realnost, shemazovati njeni odnosi i konstituisati nova „*kao-da*“ realnost.

Već u prvim istraživanjima tek nastajućeg informacionog društva, publikovanim pre više decenija, jasno je bilo istaknuto da informacije kao socijalni resurs ne mogu imati isto mesto i značaj kakav je u ranijem periodu imalo znanje; nezavisno od toga što znanje odlikuje jasno izražena statičnost i konzervativnost, dok informativnu mrežu karakterišu javnost, brzina i vremenost, punu prednost nije mogao zadobiti korpus informacija, jer nije mogao zameniti znanje. Usled svog vremenskog karaktera, nezavisno od prividne prednosti koju im je obezbeđivala javnost i trenutnost prostiranja, informacije su svojom količinom veoma brzo počele da guše svaki pokušaj uvida u celinu iz koje bi ljudski opstanak mogao crpsti svoj imanentni smisao.

Smenjivošću informacija počela je da se menja sama metrika prostranstva: sav svet je postajao nepregledna masa podataka kojoj se gubio svaki smisao i struktura. U toj već na prvi pogled haotičnoj situaciji mas-mediji počeli su da izgrađuju nove topologije događaja, počeli su da grade *istovremenost* kao jedini modus zbivanja, jedno trajno *sada* (za koje je doduše znala i tradicija), no ovo *sada* imalo je sasvim drugi predznak, budući da se vreme ranije tumačeno kao horizont, a sad se ovo *sada* videlo kao nezavisna promenljiva.

Najveću pometnju u oceni znanja i njegove globalne funkcije bilo je izforsirano preimućstvo dato informacijama i uverenost da one mogu ostati osnova za percepciju okolnog sveta i izgradnju njima svojstvenog vrednosnog sistema. Ne smemo gubiti iz vida da se informacije nalaze svuda oko nas, da nas preplavljaju i zarobljavaju svojim neprozirnim tkanjem, ali i da u isto vreme učestvuju u konfliktu s ranije uspostavljenim sistemom tradicionalnih odnosa spram znanja.

Do informacija se u većini slučajeva dospeva čitanjem štampe (sve češće u elektronskom obliku, i svojstveno im je da ih prati masa slika koja pojačava percepciju), ili pretragom nepreglednog mnoštva resursa koje obezbeđuje internet; većina ljudi brzo je navikla na lakoću s kojom se do informacija dolazi, pa je poverovala kako nije potrebno uložiti ni napor ni dodatno vreme za njihovo preosmišljanje u procesu usvajanja onog što u sebi donose kao nešto navodno novo. Svojom dostupnošću i lakom prihvatljivošću, izuzetnom sposobnošću prilagođavanja svim uzrastima i kulturnim sredinama, informacije su svojim konzumentima dale opojnu dozu samouverenosti i sugurnosti da mogu biti u istoj ravni s njihovim tvorcima. Nije se odmah videla sva

dimenzija moći manipulacije informacijama od strane onih koji su ih formirali i zapuštali u optičaj.

Njihovo posedovanje mnogima je donosilo i neposrednu korist. Ali, način na koji je do njih dolaženo, ta besplatnost i nemetodičnost lako su bili projektovani na ono što se ranije označavalo znanjem. Usled toga znanje je sad postalo bezvredno, a put do njega izgubljen, jer se do pravog znanja nije moglo doći na isti način kao do informacija, budući da su znanja bila i sama hijerarhizovana te nisu mogla biti i lako osvojiva. Do promene je moglo doći još uvek dok su informacije i znanje bili u koordinirajućem, koegzistentnom odnosu, do časa dok nije došlo do informacione prezasićenosti i pune dominacije digitalnih medija.

Sistem je danas smišljeno i temeljno izmenjen, „bolonjizovan“, alternativni putevi u potpunosti su blokirani i sve većom brzinom smanjuje se broj onih što još mogu da ukažu na strategije koje vode uvidu u znanja koja su nam još uvek relativno bliska i dostupna budući da svi principi tumačenja nisu do kraja (a i to je paradoksalno) definitivno izgubljeni. Ono što je najveći gubitak u svemu ovome, jeste odsustvo želje da se uloži napor da bi se ušlo u nauku, odnosno filozofiju, a dobro se zna da „bez sopstvenog napora nema puta u filozofiju“.

Na taj način ljudi su prestali da budu središta u kojima su se mogla sedimentirati i sačuvati od zaborava znanja; oni su prestali biti autentične ličnosti vredne nezaborava, a postale persone, maske koje nisu posedovale ništa osim sećanja na nekad velike, maestralno odigrane uloge - sunđereri koje napaja i napušta voda ostavljajući u njima pomalo peska; tako su i ljudi postali središte ničeg u kojem ni ništa ne voli da se zadržava.

Prostor za sve vrste manipulisanja čovekom time je bio jasno formulisan, a oni koji su se zatekli u njemu – zanavek zatvoreni. Dekonstrukcija je počinjala na senzitivnom nivou, menjala se ubrzano sama percepcija (slušna i vizuelna), a nju je potom pratila promena znanja izgradnjom mase racionalizacija i kvazi-logičkih opravdanja novonastale situacije koja sama više nije mogla biti jednoznačno određena.

Ako je slikarstvo renesanse otkrilo treću dimenziju (prostor, dubinu) prikazujući je u dvodimenzionalnoj ravni, danas s otkrićem funkcionisanja multidimenzionalnih svetova renesansni iluzionizam više nikog ne zadovoljava. Slikarstvo je, kao forma izražavanja, prevaziđeno sa promenom percepcije, uvođenjem u realnost druge, virtuelne realnosti; isto tako, prevaziđena je i sva muzika koja se oslanjala na čulne harmonije koja je ispunjavale estetsku dimenziju. Nova muzika koja s prethodnom nije imala više dodirnih tačaka i nije mogla biti muzika u tradicionalnom značenju reči, već u početku samo eksperimentisanje sa zvukom, da bi tek s najnovijim kompozitorima (Ksenakis) koji su se vraćali pred-čulnim, matematičkim, kosmičkim harmonijama postala „muzika“ s tendencijom da možda zadobije novi smisao, no nalazeći se još uvek u povelju i potrazi za novim imenom (budući da je staro samo izvor nepresušnih i novih nesporejuma, jer – muzike u onoj formi, u kojoj smo je oduvek znali, više nema).

Neposredna korist od pojedinih lako izvodljivih radnji, smišljeno beše uzdignuta do najvišeg principa na kojem se ubrzano počeo graditi novi svet. U drugoj polovini XX stoleća ispostavljen je delimično i račun kroz reformu celokupnog sistema obrazovanja i

radikalnu promenu odnosa prema znanju, njegovom smislu i vrednosti u ljudskom životu.

S razlogom javili su se kritičari, koji su s pozicija ranije koncepcije znanja i viševjekovne tradicije ukazivali na sve negativne momente koji su sledili iz novih reformi; s druge strane, našli su se apologeti nužnosti promena i progresa, a u ime novine i modernizacije. Zasad, ovi drugi su u prednosti jer imaju podršku internacionalnih koporacija i njihovog novca; glad za profitom zasad je u prednosti, u odnosu na one koji se pozivaju na princip razuma, humanizma ili već neke od tradicionalnih kulturnih tekovina.

U naše vreme malo se još govori o tome šta bi zapravo moglo biti pravo znanje, a još se teže da odgovoriti na pitanje šta je od znanja uopšte ostalo. Videli smo da to što danas imamo više nije znanje, znanje o stvarima i njihovoj prirodi, već skup neutralnih viševalentnih informacija kojima se po potrebi, zavisno od zahteva vremena, ili konteksta, može menjati smisao u kojem će konkretne činjenice „osmišljavanjem“ biti ocenjene a onda isključivo jednovrstno i primenjene.

Sve to nedvosmisleno vodi tome da organon metafizike danas više nije logika, kao u doba Aristotela već umetnost<sup>9</sup>; uvod u filozofiju više nije vežba u pravilnom mišljenju, već neposredno uviđanje u ontičku bit umetničkih delâ u času njihovog nastajanja. Metafizika postoji kao ontologija.

Ova misao nije nova, traje koliko i proteklo stoleće, no sve vreme nalazila se u drugom planu, ne samo stoga što je menjala svoj intencionalni smisao, već i zbog velikog uticaja raznih antifilozofskih orijentacija u filozofiji s kojima Hajdegerova filozofija nije uspevala uspostaviti produktivan dijalog.

Iz teškoća nastalih u savremenoj filozofiji, ne mali broj filozofa u poslednjih nekoliko decenija počeo je tražiti izlaz u tematizovanju polja umetnosti kao paradigme sveta, a umetničkih dela kao protoobjekata čija ontička struktura ponavlja ontološku strukturu sveta. Tako se umetnost pokazala kao organon nove metafizike, i to na skoro isti način kao što je logika to bila u staro vreme kod Aristotela, ali i poznih neoplatoničara.

Verovatno bi takva usmerenost u filozofskim istraživanjima dala plodonosne rezultate da se na njoj ustrajalo, a do čega nije došlo, budući da je umetnost od mnogih, koji su sledili Hegela, osporena, budući da pripada prošlosti, i da je reč o istorijskom fenomenu koji je postojao u jednom relativno kratkom segmentu ljudske istorije i koji se doduše poklapao s periodom inauguracije induktivne metode kao novog organona o čemu je pisao na početku nove epohe Frensis Bekon. Ovo osporavanje bilo je u isto vreme potkrepljeno sumnjama i to najviše od onih istraživača koji su rešenja tražili samo u okrilju scijentizma i vulgarnog postmodernizma.

Sa krajem projekta prosvetljenosti, sa krajem epohe kojom je dominirala senzitivnost pod plaštom estetskog - nestala je i umetnost; ostale su umetničke prakse kao znak sećanja na prošlo vreme u nastojanju da se sačuva kratkotrajna neučvršćena

---

<sup>9</sup> U uverenju da nam umetnost neposrednije od filozofije govori o istini bivstvovanja, Hajdeger se u jednom trenutku obratio pesništvu (pre svega Helderlinu i Rilkeu), ali i prvim misliocima koji su živeli u vreme pre nastanka metafizike, a s namerom da dospe do onog prvog i izvornog.



tradicija, ostala su umetnička dela, što životare na periferiji novog vremena, u smislu ispražnjenom prostoru, bez korena u prošlom, bez moći da se usmere ka budućem.

Uprkos svemu, od časa svog nastanka, nova umetnička dela, nastala u po njih nepovoljno doba, sadrže i dalje imanentnu potrebu da na mesto starih, osporenih smislova dobiju nove, da u novouspostavljenom kontekstu njima po prirodi stranih objekata virtualnog sveta, pokušaju da žive i zrače iz sebe neke nove sadržaje, koji neće biti ni slika starih, ali ni puki odraz novih, i tako postanu model za tumačenje novog sveta, i virtualnih odnosa uspostavljenih u njemu na tananoj granici smisla.

Konačno, pokazalo se da to što više i nema umetnosti, nije bila neka presudna, odlučujuća prepreka za nju, budući da se već od ranije znalo da ako umetnička dela više ne nastaju, to ni u kom slučaju ne znači da se o njoj i njima više ne može misliti, da se umetnost ne može održavati u njenoj mogućnosti. Filozofija umetnosti, kao i filozofija jedne radikalne umetnosti, moguća je i u odsustvu realizovane umetnosti. Sva umetnička praksa može pripadati prošlosti, i može se živeti u svetu kojem umetnost više ne obezbeđuje smisao.

Najveću zabunu i konfuziju među našim savremenicima izaziva i danas činjenica da mnoštvo ljudi, smatrajući sebe umetnicima, po nekoj inerciji nastavlja da i dalje produkuje objekte koje naziva umetničkim, čineći to bez ikakve svesti o tome da se išta dogodilo što bi njihovo ponašanje, rezultate njihovih nedomišljenih odluka - te „nove proizvode“, moglo ozbiljno dovesti u pitanje.

Tome doprinose i svi navodni „kritičari“ umetnosti koji sebe smatraju postmodernima, a ne vide da je postmoderna, kao promašeni, pogrešno intonirani vapaj, ostala daleko za nama. Iako njihova upornost i primitivnost nije bez rezultata, oni ne mogu imati nikakav uticaj kao i „umetnost“ o kojoj uporno govore ili pišu, jer sve što od tih „pisanija“ ostaje, jeste plesniva paučina.

Ono što nama i danas ostaje u velikoj meri zagonetno svakako je sama priroda življenja izvan smisla, a posebno, koji su nas to motivi na takav način života nagnali. Predugo smo živeli u uverenju da ljudski život može biti istinski ljudski samo u slučaju da je ispunjen smislom koji u bitnoj meri oblikuje i umetnost. U poslednje vreme svedoci smo toga da život traje izvan svakog smisla, da su ljudi igračke ali ne kao nekad, igračke u uzvišenoj igri antičkih bogova (Platon, *Zakoni*, 644d; 803c), već u igri prizemne pragmatične politike.

U takvoj situaciji, ovde se polazi od toga da umetnost može ostati tema i posle njenog kraja, da može postojati u njenom potpunom odsustvu kao što je i današnji život - život izvan svakog smisla. Upravo ovo opravdava i sve paradokse koji nastaju kad se govori o umetnosti, koje kao da je ima, ili o zlobivosti savremenika, koje kao da nema.

### ***b. Mogućnost umetnosti u doba posle njenog kraja***

O fenomenu kraja umetnosti Hegel je pisao pre skoro dva stoleća. Iz svoga vremena, koje je još uvek i naše, rekao je najviše, što bi o usudu umetnosti moglo da se kaže, jer svaka filozofija, mišljena ne u apsolutnom smislu, uvek ostaje samo filozofija

svoga vremena – njim ograničena i njim uslovljena. Nama sad, jedino preostaje, da živeći u vreme posle kraja umetnosti, taj kraj neposredno živimo i u meri u kojoj smo odgovorni pred vremenom, pokušamo da ga još radikalnije promislamo, i tako ostanemo na nivou vremena u kom smo se zatekli.

Sam problem prirode, egzistencije i mogućnosti vremenskog opstajanja umetnosti, po mom mišljenju, mogao bi se ovde rasvetliti polazeći od simptoma i razloga današnjeg stanja u onom što se još, u velikoj meri neopravdano, naziva umetnošću, a tek nakon toga mogli bi se razmotriti razlozi koji vode u današnje post-umetničko stanje, najneprozirnije upravo onima koji se umetnošću nažalost i dalje bave, prvenstveno stoga što nemaju drugo šta da rade, a zadojeni frazama starim bar dva stoleća.

Paradoksalnost ove poslednje tvrdnje, posledica je ne toliko indolentnosti i uspavanosti umetnika, već, daleko više njihovog tvrdokornog parazitiranja na tekovinama nedavne, ali velike prošlosti, koliko i svesnog opredeljenja za život u izolovanosti od sveta, za život u izmaštanoj kuli od slonove kosti, a što nema više ni racionalnog opravdanja ni bilo kakvog opravdavajućeg smisla.

Kada je o Hegelu reč, podsećam, on nije tvrdio da umetnosti u vremenu budućem neće biti, već da ona neće biti odlučujuća za ljudski opstanak, pa se o njenom kraju još može govoriti u logičkom ali nikako i u empirijskom smislu.

Ovde, nakon podsećanja na Hegela, a s kojim svaka filozofija umetnosti mora početi, moram se još jednom pozvati prvo, na dva mislioca oba rođena u carskoj Rusiji – Nikolaja Hartmana i Ivana Iljina, ali, na kraju, opet, i na Martina Hajdegera, bez kojeg se filozofski govor o umetnosti ne može dovršiti.

Ovo ni u kom slučaju ne znači da je nemoguće poći i suprotnim smerom, iako put po bespuću ostaje uvek jedan te isti.

Podsetio bih na jedno mesto s početka predavanja koje je Martin Hajdeger, pod naslovom *Nauka i razmišljanje* (1953), održao kao uvod u predavanje *Pitanje o tehnicima*, a gde se kaže: "Ne dolaze neprimetno samo najveće misli – neprimetno nastupa, pre svega i iznad svega, promena u prisustvovanju svega što je prisutno"<sup>10</sup>.

U ovoj rečenici, koja može delovati koliko nejasno, toliko i apstraktno, najbolje se oslikava vreme u kojem živimo: upravo danas najintenzivnije se zbiva tu uočena promena u prisustvovanju; odvija se davno najavljavani, a od sad nezaustavljiv i sudbonosan obrat.

Tu promenu koju naoko jedva zapažamo, mora da prati *stvaralačko razmišljanje* koje ostaje u svojoj otvorenosti i to u času kada je suština umetnosti, čija ugroženost je osnovna tema mog izlaganja, sve tajanstvenija, a estetika sve nemoćnija u težnji da očuva ono što je u "umetnosti suštastveno"<sup>11</sup>.

\*\*\*

Ne svojom krivicom, a ni svojom zaslugom, ne zahvaljujući ni slučaju ni usudu, našli smo se na početku jednog iz osnova novog vremena, na početku započinjuće, a za nas poslednje epohe; ako ne želimo nekritički prihvatiti nametnute nam datosti što do

---

<sup>10</sup> Hajdeger, M.: *Nauka i razmišljanje*, u: Hajdeger, M.: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999, str. 42.

<sup>11</sup> Hajdeger, M.: *Pitanje o tehnicima*, u: Hajdeger, M.: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999, str. 32.

nas dopiru u digitalizovanom, sofisticiranom obliku, tad nemamo drugog izbora no da pokušamo da razumemo koje su tu pretpostavke te *novostvorene novine*, čime se to nadolazeće vreme (ako vremena uopšte ima) razlikuje od prethodnog, poznatog nam i dobro znanog "starog" vremena, u kojoj meri mu protivreči i kako je moguće da s njim nema više ni dodirnih tačaka ni zajedničkih pretpostavki, ni istog, jedino smislenog polazišta.

#### *b.a. Vreme umetnosti*

Ljudima kao da je urođeno da svo ranije vreme razumeju isključivo kao put koji vodi do trenutka u kojem se upravo nalaze i u kojem vreme vide kao osnovni teorijski problem. Čini se da imaju podsvesnu predstavu o svojoj izabranosti i svojoj uzvišenoj misiji. Posledica toga su raznorazne periodizacije proteklog vremena s pretpostavkom da sve vodi k nama, a da posle nas vremena više nema, što je već prisutno kao model u Hegelovom shvatanju istorije.

Osetivši razliku spram prošlosti, ljudi su, na prelazu iz helenističke epohe u srednji vek, govorili o svom *novom* (modernom) dobu, spram *starog* (antičkog, u suštini, paganskog). Potom su između ta dva razdoblja dodali neko *srednje* doba, pa smo dobili vreme srednjega veka, ali tek u času kad se već duboko zagazilo u *ново* doba, koje je kasnije bilo deljeno na *ново*, *moderno* i *savremeno* da bi potom ovo poslednje bilo izdvojeno i naspram *modernog* kao *postmodernog* i ovom, kao nastavak s drugim svojstvima, označili novo vreme kao *postpostmodernog* (ili vreme druge postmoderne).

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

Svima se čini da vremena više nema, i većina od nas živi u ubeđenju da je današnji dan uveliko i poslednji. Već nekoliko decenija sve učestalije govori se o raznim "krajevima": o *kraju* filozofije, o *kraju* umetnosti, o *kraju* istorije, o *kraju* nauke... Poneko već počinje da govori o istoriji, filozofiji, nauci i umetnosti *posle njihovog kraja*. Da li u tom slučaju mi sam "kraj" vidimo kao jednu strategiju unutar pomenutih fenomena, ili izraz radikalnog prekida s ranijom misaonom praksom, odnosno kao njihovu istorijsku i logičku granicu, ili kao najavu novog, nepoznatog predela – to je pitanje koje će još neko vreme čekati na iscrpan i zadovoljavajući odgovor.

#### *b.b. Slika sveta*

U novom veku umetnost je ušla u vidokrug estetike i umetničko delo je postalo predmet doživljaja, te se, po rečima Martina Hajdegera, umetnost počinje smatrati izrazom čovekovog života<sup>12</sup> U ranijim vremenima tako nije bilo; umetnička dela nisu se

---

<sup>12</sup> Hajdeger, M.: *Doba slike sveta*, u: Hajdeger, M.: *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000, str. 60.

odlikovala estetskim svojstvima, već su prebivala u ontološkoj ravni i više su se isticala svojim postojanjem i svojim samostalnim od drugih objekata nezavisnim bićem, no svojim delovanjem na svest i vladajuće stavove savremenika na koje su bila svojom egzistencijom upućena. Ali, ni u naše vreme više nije tako, kako beše samo do pre nekoliko decenija. Predstave o prirodi i karakteru umetničkog dela, kakve su samo pre kratkog vremena bile opšte prihvaćene, zajedno sa svim delima te vrste, sada pripadaju prošlosti.

Svedoci smo najraznovrsnijih „prevrednovanja“ tradicionalnih shvatanja, formiranih tokom dugog vremena; svedoci smo osporavanja i oholog odbacivanja onog što je stolicima, neprikosnoveno uživalo najviši ugled i dostojanstvo.

Za veoma kratko vreme postao nam je stran način percepcije umetničkih dela kakav je bio karakterističan za epohe koje su mu prethodile; danas smo se jednako udaljili i od onih načina viđenja sveta i stvari u njemu na kojima smo bili doskora vaspitavani. Naime, činilo se da pripadamo novom vremenu, novom svetu koji se gradi i izrasta pred našim očima – i sada se sve to odjednom, u samo jednom trenutku srušilo.

Živeći u doba posle novog doba (koje je započelo nesrećnim i tragičnim otkrićem američkog kontinenta (krajem XV stoleća), a završilom se bombardovanjem Srbije (1999), koje je veliki deo sveta doživeo (zahvaljujući učešću mas-medija u posve novoj ulozi) kao poslednji veliki umetnički hepening<sup>13</sup>), mi ne doživljavamo više umetnička dela, što danas nastaju, na način kako je to bilo još doskora, u poslednja četiri stoleća kojima je vladala ideja *estetskog*; situacija u kojoj se nalazimo, u velikoj meri potvrđuje da su dela umetnosti što nastaju danas (i koja još po nekoj inerciji nazivamo umetničkim), postala i po svom ontološkom smislu mnogo bliža delima nastalim u vreme antike i srenjega veka, ali i da se naša najnovija epoha u koju polako zalazimo (već drugu deceniju) bitno razlikuje od prethodne koju smo upravo napustili (a koja je trajala kako reko, preko četiri stotine godina).

Isto tako, otvoreno je pitanje da li najnovije doba, što tek je u nastajanju, uopšte ima svoju sliku sveta. Odbacivanjem novovekovnih vrednosti čiji je vrhunac formiranja bio u epohi prosvetljenosti, mi se definitivno nalazimo u prostoru koji ne gradi svoju sliku, ali koji u isto vreme može imati svoju posebnu metafiziku koja bi se mogla naći u dijalogu s metafizikom ranijih, pred-novovekovnih istorijskih epoha.

Ovde to može biti više najava i poziv na misaoni rad za što ima još uvek malo nagoveštaja, ali i dovoljno preduslova da se u vremenu budućem konstituiše jedna nova, jedna *druga metafizika* čiji obrisi danas se mogu samo tek naznačiti.

Slika sveta svojstvena novom veku podrazumeva nešto bitno različito u odnosu na sliku sveta antike ili srednjeg veka, i to nije sporno. Problem je u tome što ta slika u

---

<sup>13</sup> Uostalom, tako je i nemački kompozitor K.-H. Štokhauzen ocenio rušenje višespratnica u Njujorku 11. septembra 2001. godine. Na neki način on nije bio daleko od istine, budući da je to bila jedna velika umetnička insinucija (vertikalno padanje zgrade koja se usled konstrukcije [da je odista bilo ono što je prikazivano] može samo saviti, manji otvor na njoj od prečnika aviona, rušenje zgrade u blizini bez ikakvog motiva, osiguravanje zgrade kod Loyda deset dana pre rušenja, nepostojanje delova motora supermodernog aviona koji su navodno vozili neki ljudi obučavani na avionima za oprušavanje kukuruza, a kojeg u realnosti nije ni bilo već samo u iluziji stvorenoj medijima). U ranijim vremenima izmišljeno se moglo proglasiti i za umetnost, danas to se hoće nametnuti kao jedina realnost.

naše vreme, pola veka nakon što je Hajdeger održao svoje čuveno predavanje *Doba slike sveta*, jednostavno, više ne funkcioniše.

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

#### *b.c. Vrednosti umetničkih dela*

Nakon viševjekovnog građenja sistema vrednosti, nakon mukotrpnog oblikovanja najviše forme evropskog ljudstva, koje je u sebi sadržalo najvrednije domašaje antičke kulture i celokupne potonje tradicije, nakon milenijumskih napora da se osmisli život po meri koja izražava čovekovu najdublju bit, sve građeno srušilo se kao kula od karata i to za manje od pola stoleća, za nepun ljudski vek. Kako je to postalo moguće, ili, još bolje rečeno: kako je jedna takva malo verovatna mogućnost, postala realnost.

Za slične situacije znaju i ranije epohe: znamo za rušenje sistema vrednosti kojem su doprineli sofisti, znamo i za rušenje sveta ideja u kojem su učestvovali mladohegelovci. No, u oba slučaja, nakon što je stari svet pretvoren u prah i omogućen kratkotrajni trijumf praznine, stupile su na scenu nove vrednosti, nove pozitivne vizije čoveka i sveta.

Današnja situacija je bitno drugačija i ne može se s prethodnima porediti, niti po analogiji s njima tumačiti: nakon rušenja sveta i njegovih vrednosti, danas se ne gradi više ništa; ljudi su zajedno sa svojim predstavama isporučeni praznini u kojoj traju svoje preostalo vreme ispunjeno strahom, dosadom i bolestima.

Vrednosti na kojima je čovečanstvo doskora počivalo, živeći u uverenju da mu je najpreči zadatak da iste nadogradi, usavrši, dovede do krajnjeg, najprimerenijeg im izraza, te vrednosti sada su srušene, teorijski i praktično osporene.

Pred nas su, više je no očigledno, iskršli novi problemi, potpuno novi izazovi; da bismo ih izrazili potrebni su nam novi pojmovi, nova gramatika, nov jezik. Nov svet i nove stvari u njemu zahtevaju nov način govora o njima i novi način na koji će se suditi o stvarima.

Stari termini sada su neadekvatni, neprimenjivi kad treba govoriti o potpuno novim sadržajima koji svoje poreklo nemaju u prošlosti i prethodnim rešenjima, budući da je naš novi svet izrastao ni iz čega – a možda i na ruševinama nečeg što se nije ni znalo ni razumelo, jer beše rečima neopisivo i pojmovima neuhvatljivo pa mu se sad i tragovi ne prepoznaju.

#### *b.d. Umetnost i stvaranje dela*

Postojanje je uvek bilo vezano za stvaranje – ponekad kao njegov uslov, ponekad kao njegova posledica. Istina, u svim epohama, ideja *stvaranja* nije bila vezana za fenomen umetnosti, te je bilo moguće, kao u slučaju starih Grka, da u isto vreme budu stvarana velika dela ali da nema teorije stvaranja i stvaralaštva.

Posebno je pitanje u kojoj meri je moguće za dela koja su nastajala u vreme antike ili srednjega veka reći da su umetnička, budući da je njihova osnovna dimenzija egzistencije bila ontološka, a ne estetska. Ta dela su postojala, ali se u njima nije uživalo; ovo poslednje, kao posebna vrsta odnosa spram dela, biva karakteristično tek u novo doba, kada i nastaje estetika kao filozofska disciplina, jer za njom u ranijim epohama nije bilo potrebe.

Danas postajemo svesni toga da ni estetski odnos spram umetničkih dela nije bio izraz dugotrajnijeg stanja stvari; vremenski karakter estetike sada je više no očigledan, a vreme *estetskog* kao merila je prošlo. Naši savremenici o umetničkim delima sude, raspravljaju, ističu nekakav njihov poseban značaj - ali u njima više ne uživaju. Zato, kao što sam već rekao, nova dela po svom statusu bliža su delima davnijih epoha, no vremenu koje im je neposredno prethodilo i čiji bi trebalo da budu naslednik. Ona imaju ontički status, poput svih drugih prirodnih objekata, ali ne i estetski, jer ne pripadaju svetu estetskog<sup>14</sup>.

Svet u kojem boravimo ne počiva na estetskim principima, on nije oblikovan po meri lepog, njega pokreću unutrašnje sile koje ne odlikuju harmonija i mera, njegova svojstva su disharmonija, rugobnost, disproporcionalnost, asimetričnost početnih elemenata; iz takvog sveta nemoguća je percepcija objekata koji počivaju na drugim principima. Ono pravo, istinski bivstvujuće mi ne vidimo u njegovoj unutrašnjoj egzistentnoj formi, već deformisano - razbijeno i razliveno.

U deformisanom svetu moguća je samo deformisana percepcija; jednim svojim delom intersubjektivni svet izrasta iz osećaja, no sam osećaj odsustvom temeljnog obrazovanja je deformisan i podložan stihijnim promenama koje se vrtlože u spoljašnjem svetu nemajući čvrstih međusobnih odnosa. Stoga, dela koja se pred nama nalaze mogu nam se prikazivati u različitim oblicima, ali ne i u svom umetničkom obliku. Gušenjem i suzbijanjem sfere estetskog, uklonjena je i mogućnost da dela sačuvaju svoju umetničku dimenziju. U tome se krije jedan od bitnih razloga da umetnička dela imaju neumetnički karakter: ona jesu dela, ali ne nalaze se u dimenziji koja bi im davala puni smisao.

Kao po nekom nepisanom pravilu, danas, u našem binarnom svetu, sve iz sebe prelazi u svoju suprotnost. Ono što je tokom čitave istorije, i samo do pre nekoliko decenija, bilo nezamislivo, daleko od svakog zdravog smisla, sada postaje opšte pravilo: muzička dela danas stvaraju autori bez sluha i osećaja za melodiju, a slikari ne znaju više ni za perspektivu, ni za iluziju prostora stvorenu linijama ili bojom<sup>15</sup>.

U isto vreme, sve umetnike odlikuje jasno izražena "nedarovitost", budući da je dar novim "umeticima" izlišan i nepotreban balast koji otežava njihov „kreativni rad“, bacajući ih, kao nove, ali promašene "kreativce", u očaj i depresiju.

---

<sup>14</sup> Danas ćete na koncertima savremenih kompozitora videti „slušaoc“ s partiturama na kolenima, neki čak kažu da je na drugačiji način nemoguće slušati ni Wagnera, no tako nešto u vreme Mocarta bilo je nezamislivo. Meni se čini da čak i takva slika pripada prošlosti. Današnji slušaoci kao i kompozitori poznavanje notnog sistema doživljavaju kao izlišni luksuz.

<sup>15</sup> To ne znači da je tu reč o nekakvoj „zaveri“ anti-umetnika ili o posledicama neke negativne selekcije, već o tome da takva svojstva umeticima više nisu potrebna, budući da to što oni navodno „stvaraju“ više nema karakteristike umetnosti.

Posve je nesporno da dar dolazi iz jedne više sfere, da mora postojati plodonosna podloga u kojoj će se on nastaniti i iz koje potom delovati. Dar se ne otima, nego prima; on podrazumeva postojanje duha iz kojeg poniče umetničko delo, a čije izrastanje on svojim prisustvom omogućuje.

Dar beše bitna odlika klasične umetnosti, njeni stvaraoci razlikovali su se ne po tome da li poseduju dar, već koliko ga imaju; darovitost beše pretpostavka življenja i mišljenja u svetu umetnosti koji beše jedan i jedinstven, sa zajedničkim vrednostima i merilima; rušenje tog sveta započeli su nedaroviti a dovršili netaleantovani. Ovi poslednji, iako bez dara, uspeli su prenebregavanjem elementarnih formalnih merila, da obesmisle kako umetnost, tako i umetničku praksu.

Tako je nastala tzv. „avangardna“ umetnost. Proklamacija kako se može biti u prvim redovima stvaralaštva, kako se može biti ispred i iznad svih velikih umetnika i njihovih dela, imala je samo jedan cilj: rušenje svih sistema vrednosti, brisanje svih granica i nametanje bezvrednog na mesto vrednog, proglašavanje bezdarnog za darovito.

Razume se, ovakva ocena se složila kasnije, gledano iz naše perspektive; u času nastupa avangardista to se nije videlo: oni su iz bespomoćnosti nastupali s čistim namerama, s verom da ostvaruju odavno skicirani ideal umetnosti, da dovršuju ono što njihovi prethodnici nisu uspeli. Malo ko od novih umetnika imao je tada u planu napuštanje sfere umetnosti i razočaranje time što su prehodnici učinili već sve, od onog što im beše na raspolaganju.

Prepuni sebe avangardni umetnici su vapili za društvenim priznanjem, i do njega su i stizali, jer niko nije im se suprotstavljao s kontraargumentima budući da opozicija njihovim postupcima beše svedena na simboličnu manjinu. Tako se širilo tlo za nastup neumetničkih strategija koje su dolazile iz redova onih koji nisu o umetnosti imali nikakve predstave.

Avangardna umetnost nije nikad oskudevala u agresivnosti, posebno u slučaju kad bi nakon kratkog vremena postajala konzervativna i bivala prinuđena da mesto ustupi onima koji su dolazili, a pritom bili još gori, još osioniji. Osnovno svojstvo ovog procesa ležalo je u efemernosti umetničkih produkata od kojih je svaki proglašavan za oličenje stila, što nije činjeno ni u klasično doba, jer nije bilo dela koje bi u sebi sadržalo sve karakteristike određenog stila. Da, tada nije bilo idealog dela, ali je postojao ideal. Sad, kad je osporen svaki ideal, moglo je svako delo, bez svake smetnje, bez makar prividnog osporavanja, da bude proglašeno za idealno.

Novu situaciju odlikovala je narastajuća relativizacija kriterijuma stvaranja, sve ubrzanije napuštanje determinističke slike sveta, sve radikalnije prihvatanje modela haosa za vladajuću paradigmu, pri čemu je ideja racionalnosti tretirana kao produkt prošlosti, nekompatibilan u izgradnji nove koncepcije sveta. Na mesto opovrgnutih merila, stupile su deklaracije, odbrane slobodâ, samoodbrane koje imahu samo jedan cilj: afirmaciju bezdarnosti i uzdizanje površnosti i osrednjosti na pijedastal navodno velike umetnosti.

Mesto umetnosti već šezdesetih godina prošlog stoleća zaposela je anti-umetnost; nastupilo je doba koje više nije pitalo za korene umetnosti, niti se

interesovalo za dubine u kojima je duh mogao biti jedini izrok nastajanja i obezbeđivanja umetničkog u umetnosti.

Površna, domišljata rešenja postala su izraz mode dana i mera domašaja novih „stvaralaca“. Oni nikakav drugi cilj više nisu imali, do, da budu priznati kao stvaraoci, da budu priznati za umetnike, i nije važno po koju cenu će se to dogoditi. Poklič iz dvadesetih godina prošlog stoleća „nije važno šta se stvara, nego da se stvara“, ubrzo se preobratio u stav „nije važno da li mi stvaramo, bitno je da smo umetnici“<sup>16</sup>.

Pod naletom diletantizma i bolesne sujetljivosti duh je bio prinuđen da napusti oblast umetnosti i da taj prostor prepusti vesnicima jedne nove atmosfere u kojoj će gospodariti neobrazovanje i neznanje. Gubitak svake potrebe za znanjem čini ovo izlišnim i ono je drugi bitni momenat koji se povlači u sebe u procesu varvarizacije čitave planete. U isto vreme na mesto istine stupa *novina* i dobija prvenstvo u procenjivanju umetničkih dela kojima se bezuspešno heći izvršiti ontologizacija fragmenata realnosti.

U odsustvu duha i svake potrebe za znanjem, presečen je put samoosvešćenju. Nastaje posve novi tip stvaraoaca i svima je sad, bez razlike na način njihovog izražavanja, svojstveno netematizovanje pitanja o daru, njegovo odbacivanje, a to omogućuje učvršćenje uverenja o nepostojanju krize umetnosti i stvaralaštva, budući da su uvereni, i delimično s pravom, kako su sve sumnje i strahovi uzrokovani nemoćju da se realizuje umetničko delo, zamenjene nametanjem publici ostvarenih projekata sredstvima prisile od strane medija i globalnih sredstava informisanja<sup>17</sup>.

Suština bivstvujućeg, ili suština istine, danas se smatra deplasiranom, prevaziđenom, odbacuje se esencijalnost i insistira na simulaciji stvarnosti, te svi umetnici u glas govore da je za njih jedini kriterijum stvaranja *samo stvaranje* koje nije determinisano unutrašnjom duhovnom potrebom, već zahtevima koji su posledica diktata društvenog sistema utemeljenog na disipativnim principima koegzistentnosti labavih haotičnih struktura.

I šta vidimo? Navodno, nekakvu umetnost, kažu, "novu" umetnost, no njena "dela" ne samo da nas iznenađuju i zaprepašćuju, već sve češće vređaju osporavajući nam pravo na logičko mišljenje, pravo na racionalnost, ako je već emotivnost u svom korenu osporena. To nas ipak ne sprečava da vidimo kako se tu radi o rezultatima neke, dosad nam nepoznate, nove delatnosti koja se hoće proglasiti za umetničku praksu, a njene proizvode nametnuti kao „umetnička dela“.

Sve je prisutnija otvorena agresivnost u ponašanju pobornika ove „nove“ nam umetnosti, i sve nemotivisanija njihova uverenost u svoje „pravo“ na donošenje

---

<sup>16</sup> Tako je Edgar Varez po povratku iz Nemačke u Francusku slavljen od strane Apolinera i njegovog kruga za velikog umetnika a da nije za sobom imao napisano nijedno muzičko delo; biće on potom slavan muzičar i u Americi bez ikakvog muzičkog dela (istina, do kraja života on je nakupio dva sata nekakve muzike); o tome videti više: [http://www.uzelac.eu/Knjige/13\\_MilanUzelac\\_Horror\\_musicae\\_vacui.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/13_MilanUzelac_Horror_musicae_vacui.pdf).

<sup>17</sup> Među njima danas nesporno prednjači internet – projekat koji se u odnosu na ideje s vremena njegovog nastanka pretvorio najvećim svojim delom u jednu beskonašnu septičku jamu po kojoj motkama čeprkaju anonimusi (nikovi) napustivši svoje dosad omiljene kontejnere. Ako je nekad za postizanje znanja bilo potrebno višegodišnje studiranje, sada se iluzija znanja doseže s nekoliko naučenih komandi pred monitorom.



poslednjeg i definitivnog suda o sopstvenom delu<sup>18</sup>. Posledica toga je odsustvo svake vrste kritike koja je postajala u ranijim vremenima.

Kritika (književna i likovna) nastaje u XVIII stoleću, u vreme kad se umetnost delom odvojila od ljudi i kad se pokazala potreba da im se ona kroz tumačenje ponovo približi. U toj formi kritika je u poslednjim decenijama izgubila smisao. U početnom stadijumu svog urušavanja kroz samoukidanje, kritika je bila udvorička, da bi potom postala dosadna i bestidno apologetska. Danas ona više ne interesuje nikog, čak ni one koji je pišu ili naručuju.

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

#### *b.e. Umetnost i umetničko delo*

Moramo se složiti bar oko jedne stvari: niz simptoma nedvosmisleno ukazuje na duboku promenu do koje je došlo kad je reč o sposobnostima neposredne percepcije, pa tako i mišljenja koje na njoj počiva. Već sam istakao kako ljudi u naše vreme drugačije vide i drugačije čuju, no što to beše, samo nekoliko stoleća ranije, u vreme Renesanse. Delom, to se može razumeti ubrzavanjem i zgušnjavanjem vremena: dok su u ranijim epohama umetnički stilovi i pravci trajali i duže od ljudskog veka (samo barok je trajao preko jednog i po stoleća), sada se oni smenjiju nakon samo nekoliko godina, a poneki od njih traju i manje, i više su znak ekstravagantnosti nekog autora, no iskrene želje za novim i uzvišenijim; u isto vreme, često dolazi do obnove nekih od prošlih, već zaboravljenih stilova ili tendencija, što samo uvećava konfuziju u oceni trenutnog stanja umetnosti i pogoršava šanse za napuštanje stranputice na kojoj se savremena kultura nalazi (ukoliko o nekakvoj kulturi i može biti reči).

Sve se izrazitije mogu konstatovati narastajuće razlike u percepciji muzike; posebno je uočljivo prenošenje naglaska s visokih na niske tonove i ubrzavanje ritma. Muzika ranijih epoha slušaocima je prihvatljiva samo u dvostruko ubrzanom tempu; tako se i sam pojam tempa otkriva kao nerešiv metodski problem i niko se i ne usuđuje da o njemu više govori. Muzike možda danas i ima, ali je više niko ne čuje, jer je izgubljena sposobnost muzičkog „slušanja“.

Obraćajući se likovnim delima ljudi se sve manje zadovoljavaju iluzijom dubine koju im pruža dvodimenzionalna slika, te prostor hoće da perceptivno zahvate neposredno, i u isto vreme napuštaju mnogovekovne ustaljene žanrove u slikarstvu i grafici; slikari se okreću gradnji instalacija, a s namerom da prevaziđu navodna ograničenja i tako, pokazuju deficijentnost sopstvenog osnovnog profesionalnog obrazovanja; malo ko od savremenih likovnih umetnika na zadovoljavajući način poznaje tehnologiju slikanja, a da ne govorimo o ikonologiji koja je za sve njih *terra*

---

<sup>18</sup> Na sceni su, zahvaljujući novim sredstvima obrazovanja društvenih grupa, pripadnici polusveta, neobrazovani gubitnici, junaci i junakinje iz haustora i parkova oko železničkih i autobuskih stanica; kulturnom elitom se samoprolašava neobrazovani polusvet i ljudi ograničeni samo na medije kojima su zarobljeni i ulančeni, te nabeđene protuve koje se ne skidaju s tv-ekrana i ne napuštaju dnevne listove i pritom se pokazuju kao jedini realni svet, delom i stoga što onaj nauk o Platonovoj pećini nisu naučili.

*incognita*. Uverenje da se problemi rešavaju kupovinom nekoliko tuba boje i s nekoliko kafanskih razgovora o umetnosti ima pogubne posledice.

Nažalost, nakon kratkog vremena sve te instalacije i performansi svima se pokazuju nedovoljnim; htelo bi se nešto drugo, ali se više ne zna šta bi to drugo trebalo da bude.

No, jedno je apsolutno izvesno: ljudi su stvari počeli da vide drugačije, postali su nezadovoljni ranijim odgovorima jer oni pripadaju drugačijem viđenju i drugačijem slušanju; sad svi hoće nešto drugo, nešto bitno različito od sveg prethodnog i za to su neophodni novi postupci nov predmet percepcije. Sve što je vremenski ranije, nije više samo duboko tradicionalno, već nedovoljno, pa je sve manje brojnoj publici, ono što joj se predlaže kao umetnost, možda i s pravom neinteresantno, dosadno, naivno, budući da ishodi iz granica prepoznatljivosti.

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

Evolucija umetnosti se pred našim očima ubrzava i u isto vreme dovršava. Rezultati su sve očigledniji i ne možemo ih prenebregnuti dubokom posvećenošću tradicionalnim formama i umetničkim ostvarenjima ranijih epoha, niti se možemo pozivati na navodnu neprolaznost vrednosti kojom se odlikovala umetnost prošlosti; dela stare umetnosti ne deluju više na naš anestetizirani duh, raskomadan novim nametnutim mu strastima i virtuelnim potrebama<sup>19</sup>.

Ljudi su sve manje sposobni da vide i sve manje sposobni da čuju, jer im se jednako ne ubrzavaju i moći prilagođavanja i adaptacije koje su u najvećoj meri posledica biološke evolucije; ljudi vide ono za šta su pripremljeni da vide, a čuju ono za što su pripremljeni da čuju. Ono što je novo oni nisu sposobni da dožive, mada mogu da ga racionalizuju.

To novonastalo stanje, metastazira do takvih oblika, da slikari više ne obraćaju pažnju na boje i njihov sklad, a muzičari na tonove i njihovu harmoniju. Odsustvo harmonije i sklada veliča se kao nova "vrednost", i da bi neko bio danas umetnik, nisu mu više neophodni ni dar, ni predanost, ni posvećenost umetnosti. Ako je u ranijim epohama umetnike karakterisala sveta posvećenost stvari umetnosti, danas, u

---

<sup>19</sup> Nove potrebe, sve brojnije i raznovrsnije, složene do te mere da većina ljudi više nije u stanju da prozre njihovu nepotrebnost, nameću nam se sistematično i smišljeno od strane sve sofisticiranijih medija čija su delatnost i latentna funkcija nepodložni bilo kakvoj kritici ili zakonskim sankcijama (kad je reč u zabranjenoj upotrebi 25 kadra ili nisko-frekventnim zvucima), jer se Sistem odmah poziva na ugrožavanje „prava čoveka“ (koja u takvoj formi niko nije ni tražio), te niko ne sme više ni postaviti pitanje čovekove slobode i njene realne odsutnosti.

prepuštenosti samima sebi, oni tumaraju ispražnjenim svetom uskraćeni čak i za mogućnost da se prepuste očaju.

Stvar je u tome da umetnici ne mogu više da se pohvale time da su upravo oni misleći subjekti istorije; današnje vreme determiniše ćutljivost većine koja je prethodno bila individualizovana i uprkos monadskoj strukturi prelivena u amorfnu masu s potrošačkim mentalitetom bez kritičke osnove.

Upravo u naše vreme iz temelja se menjaju oni odnosi spram sveta koji su stolecima bili konstantni, krajnje nepromenljivi, samorazumljivi i svima opšteprihvatljivi. Ali, isti se menjaju tako radikalno, da je bilo dovoljno samo nekoliko decenija, pa da se nađemo u potpuno novom svetu, radikalno drugačijem, i to do te mere novom ali i nepoznatom, da ni sebe u njemu više ne prepoznamo, da smo sami sebi postali stranci.

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

Ako je u nekim ranijim vremenima umetnike zahvatila depresija ili apatija, pa se govorilo o nastupajućoj krizi vremena ili samog žanra života, izlaz se uvek nalazio u preosmišljanju teorijske pozicije koja se zastupala, kao u i kritičkoj analizi rezultata sopstvenog stvaralaštva u kontekstu opšteprihvaćenih i od svih uvažavanih kriterijuma.

Danas, kad nema više opšte saglasnosti ni po jednom od pitanja koja naši savremenici postavljaju, nema načina da se ma šta istakne kao nesumnjiva vrednost i mera stvari. To više nije ni čovek, kako se to isticalo u antičko vreme, ni bog, kako je to bilo jedinstveno prihvaćeno u srednjem veku, ali ni apsolutna ideja koja je neko vreme određivala sadržaje novog doba.

#### *b.f. Vreme poslednje umetnosti*

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

S pojavom digitalnih tehnologija i, pod njihovim uticajem, preoblikovanjem (uništavanjem) dotad vladajuće slike sveta, započinje svoje širenje, metastaziranje i ubrzano nestajanje *poslednja umetnost*. Mi smo svedoci tog procesa, ali smo ga tek donekle svesni, budući da živimo u toku njegovog samodovršavanja.

Ovde govor o *poslednjem* nema vremenski, koliko logički karakter; nakon poslednje umetnosti, ne može više biti umetnosti, budući da se ona vratila sebi i svom početku<sup>20</sup>. Ovo ni u kom slučaju ne znači da je tu reč o nekom «podetinjenju»

---

<sup>20</sup>Pokušaj takvog mišljenja imamo u nastojanju J. Ksenakisa da muziku vrati njenim antičkim korenima. Na misaonom planu isto su učinili F. Buzoni i A.F. Losev.

umetnosti, o nekom njenom dobrovoljnom svođenju na neke atavističke, rudimentarne forme. Prva umetnost bila je jednako savršena kao i ova poslednja. Tokom istorije menjao se samo odnos spram nje, menjala se njena funkcija, ali ne i njena bit. Samo nekoliko stoleća u višemilenijumskom vremenskom rasponu umetnost je bila estetska, bila je predmet čovekovog doživljaja, okrenuta čulnom, ali i to u onoj meri u kojoj je ideja humanizma vladala kao «moralno-estetička antropologija».

1.1. Ako je težište smisla danas odlučno pomerenom s čoveka, to je samo simptom iscrpljenosti projekta humanizma. Svetom danas vladaju sasvim druge sile, oblikuju ga posve druge vrednosti i to je bar više no evidentno. Šta god da se danas čini, ne čini se u ime čoveka i njegovog „krhkog“ dobra, već u ime profita ili potvrđivanja dominacije svetske mreže veštačke svesti u kojoj se formira novo površinsko informacijsko znanje kadro da zameni duge avanture duha, da stupi na mesto dugih a neophodnih potraga na putu samoosvešćenja.

Stvari se mogu posmatrati iz različitih uglova, na mnogo međusobno protivrečnih i vrednosno nejednakih načina. Sve to nije sporno, ako se misli na tradicionalan način, ako postoji mogućnost da se problemi hijerarhizuju po važnosti, da se mišljenje ne ograničava spolja nametanim okvirima. Ustrajavanje na od ranije poznatim stavovima, ne mora biti znak konzervativnosti, ali ni slepo prihvatanje novog izraz modernosti. Tako se i moglo dogoditi da su mnoge modernističke tendencije završile na stranputici, da modernizam u celini u velikom broju slučajeva nije vodio i napretku.

To je moglo dogoditi stoga što je u poslednjem stoleću sam pojam napretka iz temelja osporen, ali isto tako i stoga što za tim „modernim“ nije sledilo ništa od onog što je na samom početku najavljivano.

Našem vremenu je svojstveno ne-snošenje nikakvih posledica za neuspehe do kojih je došlo na osnovu osporavanja tradicije u ime sumnjivih obećanja s neizvesnim ishodom. Jedina dijagnoza takvog stanja stvari jeste – neodgovornost. U svetu koji je izgubio nadu, neophodno je, i to po svaku cenu, sačuvati princip odgovornosti. Samo na temelju odgovornosti moguće je da se održe odnosi koji omogućuju funkcionisanje smisaono zatvorene celine.

Kad se dozvoli nekontrolisano hijerarhijsko smenjivanje raznorodnih kriterijuma, tada je otvoren put rasprostiranju relativizma; moderna umetnost je izgubila svaki značaj i smisao u onom času kad je počela nekontrolisano da prihvata sve modele i strategije koje bi joj bile ponuđene nezavisno od prirode namere s kojom je to činjeno.

Nastojanje da se ostane na mestu arbitra uz nekritično povodjenje za svakom od mogućih alternativa, nužno dovodi do konflikta umetnika sa sredinom, a nakon toga i sa samim sobom. Značaj same umetničke prakse tada nužno dospeva u prvi plan, jer predmet neposrednog, frontalnog osporavanja jeste samo delo i odgovornost koju umetnik nosi za njega.

Delo se u većini slučajeva pokazuje efemernim u kontekstu izazova koje je formulisala tradicija, pa nova praksa ostaje skromnog, kratkog domašaja i s mnogo razloga, sa svih strana, posve opravdano počinje da joj se osporava upravo ona, za nju bitna, umetnička komponenta. Na taj način dolazi do postepenog gubitka interesa za

umetnost. Sami umetnici to počinju da shvataju kao nešto „lično“, kao nešto posebno protiv njih upereno, a ne vide da osnovni razlog nije u „problematičnoj“ sredini što ih okružuje, već u njihovom promenjenom odnosu spram merila i novih kriterijuma koji su nekontrolisano stupili u igru.

Tragovi okakvog procesa mogu se naći u različitim epohama, ali oni kao samostalni činoci nisu vodili i do pogubnih rezultata kao što je to u novo vreme slušaj; stvar je u tome što je sada ono što je nekad bio eksces postalo opšte, i u većini slučajeva dominantno pravilo. Kad eksces postane normalnost, onda dobijamo jednu kvalitativno novu situaciju koja nužno dolazi u sukob s realnošću, ali s mogućim različitim posledicama.

U jednom slučaju, može doći do prihvatanja rezultata koje je izložio umetnik, ali to se obično završava gubitkom ili smanjenjem interesa za dalje njegove projekte pošto se i oni nalaze sad u istom, prepoznatljivom ključu; u drugom slučaju, dolazi do aktivnog otpora ponuđenom rešenju koje nudi umetnik, dolazi do protesta, koji se završava negiranjem i dela i umetnika, a motiv za to nalazi u njegovoj nesposobnosti da na adekvatan način dođe u odnos sa materijalom, ili u njegovom ignorisanju umetničke publike na koju je on komunikativno i nužno usmeren i njenim misaonim sklopom bitno određen.

Ova poslednja *određenost* ne mora uvek imati pozitivan karakter, često može biti ograničavajuća i sputavajuća, ali ona je faktor s kojim se mora računati kada je reč o odnosu umetnika i njegove okoline, kada je reč o „shvaćenosti“ ili „neshvaćenosti“ stvaraoaca od njegove bliže ili dalje okoline, u njegovom, ili u budućem vremenu.

U ranijim vremenima umetnici su mogli, sledeći svoju ideju, iz samouverenosti, i dubokog ubeđenja u ispravnost toga što rade da ignorišu neke stavove publike koje su videli kao konzervativne, ali, nikad nisu, kao što se to danas sve češće dešava, omalovažavali i prezirali publiku (na koju, su na ovaj ili onaj način oduvek osuđeni).

Nemotivisana i nekritična nadmenost obično može imati, ako ne kobne, onda svakako, u najvećem broju slučajeva, tragične posledice. Jedno je odnos umetnika prema delu, a drugo, odnos publike prema istom; umetničkom delu pristupa se s različitim interesima, različitim motivima. To važi kako za publiku tako i za umetnika, no to umetnik mora u daleko većoj meri imati u vidu no što je to obično slučaj.

U novo doba, već nekoliko stoleća, motivi publike nisu imali egzistencijalni, ontološki, već estetski karakter. Novi umetnici to nisu uvek imali u vidu pa su se, kao po nekoj inerciji, ponašali na tragu merila velike umetnosti svojih prethodnika. Jasno je da kad god bi od njih odstupali, dolazilo je do manjeg ili većeg nesaglasja, do manjih ili većih nesporazuma.

Nakon smrti estetskog (a ne estetike, kako je jedan naš estetičar to nespretno formulisao) stvari su se iz osnova izmenile: umetnici se ne mogu više obraćati elementarnim čulima publike i greše kada to i dalje po inerciji čine, jer čula nisu više organon kojim se može prići nekom umetničkom delu. Organon umetnosti je iznova postala misao; dela se ne „doživljavaju“ čulima već mišljenjem, kako je to bilo od

vremena antike do poznog srednjeg veka<sup>21</sup>. Zato je sama umetnost postala novi organon u razumevanju sveta.

Ovo mnogi koji behu bliski tokovima moderne umetnosti nisu uspeli najbolje da shvate, a činjenica je da i mnogi teoretičari umetnosti konsekvence koje su se same nametale nisu mogli ni razumeti a kamo li prihvatiti.

U tome je bit nesporazume oko muzike XX stoleća, koja je, sticajem okolnosti, bila vodeća među umetnostima otvarajući među prvima nove horizonte. Najveći deo rezultata modernih kompozitora koji su više nego skromni, čemu je doprinelo i njihovo skromno obrazovanje, jer nisu shvatili da se muzika više iz nje same ne može postići, sveo sa ne isprazno eksperimentisanje sa zvučnim materijalom.

Štokhauzen je možda i bio na dobrom putu, no nedostaci u njegovom obrazovanju došli su do izražaja kad je trebalo da osmisli svoju umetničku praksu; jedini koji je među kompozitorima razumeo punu dimenziju problema moderne muzike bio je Ksenakis. Nimalo slučajno, samo je jedan Grk mogao da vidi muziku u kontekstu grčke misaone tradicije i grčku muziku pokuša da misli na jednom višem nivou.

Tako se dogodilo da je nakon Buzonija i Rahmanjinova izgubljeno jedno stoleće muzike i da se može dogoditi da ni naredna stoleća ne donesu neke bitne promene. Muzika se, kao i sva umetnost mora vratiti svom početku. Neki od slikara i vajara (Henri Mur, Hans Arp, Pikaso, pozni Žorž Brak) to su u jednom kratkom periodu svog bogatog stvaralaštva i pokušali; ali, njih je u umetnosti više interesovala njena avantura, no njeno nastojanje da se prodre u bit bivstvujućeg.

Današnja umetnost nije estetska. Ocenjivati je polazeći od kriterijuma koje je formulisala estetika, krajnje je pogrešno i kontraproduktivno. Moderna umetnost, ako je uopšte ima, može se, kao i antička, samo misliti ali ne i doživljavati. Čula današnjeg čoveka izložena su sasvim drugim izazovima, sasvim drugim nadražajima i umetnička dela tu ne mogu imati više nikakav uticaj na formiranje nove slike sveta.

Novu sliku sveta određuju mas-mediji i internet; odatle dolaze svi impulsi, tu se rađaju svi kriterijumi percepcije, tu imaju poreklo sve ocene oko kojih se potom odvijaju sporovi publike, kritičara i autora. Vrednosti više ne prebivaju u delima niti ih prožimaju; one više ne nadahnjuju umetnike i njihovu publiku. Danas se vrednosti delima „prilepljuju“ iz njima nepoznatih oblasti, od njima stranih „autoriteta“; delima se sudi i presude donose daleko od njih, bez uvida u njihove intencije i primarne razloge nastanka; ona su često unapred osuđena, a da im bit nije bila ni sagledana ni domišljena.

---

<sup>21</sup> Vreme renesanse, dva stoleća koja dele srednji od novog veka [ne navodim namerno godine, jer se dva veka mogu različito određivati s obzirom na to kad imamo početak a kada kraj, da li je kraj s vremenom visoke ranesanse i smrću Rafaela, da li već manirizam pripada u nekom pripremnom novom period, itd] i koje mnogi (kao le Gof) vide samo kao deo srednjeg veka koji traje do Francuske revolucije, ili čak 1830, ja posmatram iz aspekta ne razvoja ekonomske i materijalne istorije Evrope, već iz aspekta razvoja umetnosti kao stila i odnosa spram sveta, jeste, po mom mišljenju prelazni period koji priprema nastajanje estetskog odnosa spram sveta. O estetskom se može govoriti isključivo u novo doba i jasno je zašto estetika kao disciplina nastaje tek sredinom XVIII stoleća. Ako se to ima u vidu, onda je jasno zašto istorija umetnosti, s obzirom na njen estetski aspekt nije starija od četiri stoleća, i zašto su *termini estetika antike, estetika srednjeg veka*, pa, čak i *estetika renesanse*, samo uslovni termini, koji više stvar zamućuju no što je objašnjavaju. Jasno je i zašto projektovanje pojmova, shvatanja i kriterijuma iz vremena vladavine i dominacije *estetskog* na ranije epohe više stvara zabune no što doprinosi razumevanju stvari.

U središtu današnje „umetničke kritike“ više nisu dela, već njihovi autori; „vrednosti“ se pripisuju autorima a ne delima; zato to nisu vrednosti u izvornom značenju reči, već navodne „ocene“, subjektivni iskazi o privatnim pogledima na stanje stvari u sferi umetnosti.

Prostor u kojem dela danas nastaju, protkan je mnoštvom problema u kojima je teško razabrati se i onima koji imaju veliko iskustvo susreta s delima tradicionalne umetnosti. Prvo, pred njima je problem da li je u principu moguće da delo zadobije umetnički karakter kojim su se odlikovala njemu po duhu srodna egzistentna bića; kao drugo, kako izdvojiti delo, čak i sa statusom umetničkog, i dati mu samo njemu pripadajući kontekst, u kome će i sam autor imati tek neko sporedno mesto.

Konačno, šta učiniti da umetničko delo ponovo bude središte umetnosti? Premnogo vremena u tom središtu su stvaraoci, naručioci, konzumenti, ili, kao u poslednje vreme - sâm *stvaranje*. Proizvod stvaranja odavno je potisnut na drugi plan; sve je u poslednje vreme postalo važnije i potrebnije.

Ovo, razume se, ne znači da u ranijim epohama nije stavljan naglasak na samo delo; naprotiv. Svi koji su se bavili ontologijom umetničkog dela, posebno fenomenolozi s početka XX stoleća isticali su neophodnost prenošenja naglaska sa akta stvaranja na sam njegov proizvod – na umetničko delo.

No, posledica tog pristupa bila je da su dela postala zatvorene, nekomunikativne tvorevine lišene duhovne aure koja je jedina mogla ukazati na njihovo poreklo u dubinama duha samoga umetnika.

Nastojanje na samom umetniku imalo je pogubne posledice: umetničko delo je dovedeno u drugi plan, njegov kvalitet osporen pozivanjem na subjektivna stanja umetnika koja u većini slučajeva nisu imala neposrednu vezu s procesom stvaranja niti su bila njegov primarni podsticaj.

Sve to današnju publiku čini ravnodušnom i u sve većoj meri apatičnom kad je reč o delima umetnosti; sve je teže umetnost dovesti u središte svakodnevlja čije okvire i sadržaje diktiraju i uslovljavaju činioци koji za umetnost ne vide neku posebnu potrebu.

I u tom smislu vreme umetnosti nije ovo naše vreme. Njeno vreme ostalo je za nama zarobljeno prošlošću u koju ona više ne može da se vrati.

1.2. Jedna od najvećih zabluda današnjice je vera da se bez ostatka umetnička dela mogu zameniti njihovim bezdarnim, lišenim duha, surogatima, a da se znanje može zameniti informacijom. Samo posedovanje informacija još ništa ne doprinosi našim uvidima u prirodu realnosti ako se ne zna šta s njima činiti, kako ih interpretirati, u koji ih kontekst smestiti.

Činjenice same za sebe ne znače ništa, one su apstrakcije na koje se može svako pozivati, može tvoriti krajnje različita tumačenja usled nepostojanja organski smisaonih međusobnih veza. Zato delo, satkano od mase elemenata još uvek ne čini umetničko delo. Ono na tako nešto može pretendovati samo u slučaju ako bi bilo prosvetljeno duhom; a ovo opet je moguće samo u slučaju ako je umetnik spreman da plati cenu koja se uvek ispostavlja u susretu sa istinom.

Fetišiziranje informacije je simptom nastupajućeg doba u kojem se nalazimo. Ljudi nisu sposobni da shvate kako cilj nije u posedovanju informacija već u kritičkom ophođenju s njima. Tačno je da neko iz posedovanja pojedinih informacija može imati konkretnu korist, ali, informacija kao informacija, mogla bi imati smisao samo ako bi bila u funkciji unapređivanja znanja, unapređivanja čovekovog orijentisanja u svetu.

O tome da mnogoznalaštvo ne uči mudrosti, govorio je Heraklit; no, nisu mudri ni oni koji znaju sve ono što nam je ostalo od ovog velikog grčkog mislioca koji nije imao učitelje, koji je do sveg svog znanja došao sam, a do mudrosti na kraju života. Šta je podrazumevala ta mudrost? Svakako najdublje uvide u prirodu bivstvovanja. A u prirodu umetnosti? Svakako ne. Tako nešto mudracu iz Efesa nije bilo potrebno. Nije mu bila potrebna umetnost ako se već i bez nje nalazio u blizini istine, uz vatru u kojoj odvajkada prebivaju bogovi. Heraklita nisu iluzija i privid vodili u blizinu bivstvovanja. Do uvida u egzistenciju on je dolazio neposredno ; zato su dela [koja mi danas vidimo umetničkim] njemu bila tek bleđa podsećanja na rapavoj površi realnosti koju je svojim umom gradio i razgrađivao u ritmu koji mu je diktirao kosmos.

Upravo zato, stari Grci stvarali su velika dela, ali, niti su ih videli umetničkim, niti su imali teoriju stvaranja. Behu to dela, predmeti poput svih ostalih, no s jasnom ontičkom strukturom i nedvosmislenim ontološkim karakterom. Stari Grci svoja čula nadahnjivali su vinom, maslinama i lepim bićima, a ne statuama i slikama; do degradacije ovog pristupa doći će u novo doba, s perverzijom ukusa i veličanjem estetskog iskustva. S druge strane, ono što mi danas tražimo u umetničkim delima Grci su nalazili i videli u svetu oko sebe. Reč beše o jednoj drugoj vrsti „viđenja“.

Naša situacija sve više nalikuje onoj u kojoj su se po prvi put susreli naši preci s delima „umetnosti“: to su predmeti koji ne izazivaju, niti podstiču uživanje u njima, već više nagone na razmišljanje o njima i mestu u kojem su se obreli. Na mesto nekadašnjeg divljenja, iz uverenja da i tu borave bogovi, današnja umetnička dela proizvode prazninu u dušama svojih posmatrača, i tako dovodeći ih u blizinu ništine ostavljaju ih na pragu pitanja o razlikama bivstvovanja.

Svako će reći da to nije malo, i to je tačno; stvar je samo u tome da se ovo može reći za mali broj ljudi, za one kojima je blizak metafizički način mišljenja; svi ostali ravnodušno će poći dalje. Uostalom koluko je ljudi moglo da vidi dela Rafaela ili Ticijana, smeštena iza sedam brava u dvorcima renesansnih kardinala, kneževa i bankara; o tome koliko su obični ljudi znali za Mikelandela ne vredi ni govoriti – on je i tako decenijama radio samo za Vatikan. Svi oni behu nepoznati svojim savremenici; slava će im doći tek iz budućnosti kad će njihovo ime postati poznato van uskih krugova humanista.

Tako je i danas. Na tom planu ništa se nije izmenilo: narod ima svoje junake i umetnike i ne zna da oni pravi postoje tu u blizini, ali zatvoreni u svoje (velikom umetnošću) izgrađene svetove; ono što danas nastaje u pravoj umetnosti (kao i oduvek) nije od ovoga sveta, ali jeste za neko vreme buduće, kojeg možda i neće biti ali će ostati zapisano na spisku idealnih mogućnosti.

2. Tehnologizacija koju je donelo novo doba, uprkos tome što tehnika nije ništa tehničko, danas svojim planetarnim širenjem pokopava same osnove na kojima je



počivalo i iz kojih je poniklo to novo doba. Novo doba nije uspelo da ispuni i ostvari svoju suštinu, ali je uspelo krajnje efektno sebe da dokrajči i time onemogućući bilo kakav potencijalni sukob različitih pogleda na svet, budući da razlike kao *razlike* više nema. Zato i nema različitih pogleda na svet, pošto se svaki nagoveštaj drugačijeg viđenja, ili mogućeg postupanja, u korenu saseca i na njegovo mesto kalemi već postojeći, vladajući amalgam - jedini proveren i masovno svarljiv lek bez pozitivnih sastojaka, a s maksimalno razornim delovanjem.

#### *b.g Epilog narastajuće oblačnosti*

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

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

#### *c. Epilog. Kraj estetike?*

U poslednje vreme sa estetikom nešto duboko nije u redu, a vidno je i po tome što o njoj sve učestalije pišu i govore oni koji malo šta znaju o umetnosti, a još manje o filozofiji umetnosti. Kao da smo se našli u istoj onoj duhovnoj situaciji u kojoj se obreo pre skoro dva i po milenijuma Platon kada je u jednom svom dijalogu bio prinuđen da se požali kako s filozofijom u njegovo vreme nije sve najbolje jer se ljudi njom ne bave na pravi način.

Istorija filozofije zna za uspone i padove, za trenutke prepune najvećeg ozarenja i nadahnuća, ali i za časove prepune osporavanja, praznine. Dosegnuta znanja nisu i večna znanja; dva stoleća nakon Aristotela malo je ko još razumevao njegove i Platonove spise; nakon obnove filozofskih škola u Atini, u drugoj polovini drugog stoleća, a posle skoro dva stoleća duhovne praznine (nakon što je rimski konzul Sula razorio prilikom jednog svog pohoda duhovno središte stare Grčke), trebalo je da prođe još skoro tri stotine godine da bi filozofija na kratko vreme došla do svog zenita, u delima velikog Prokla i Damaskina Diadoha.

Nivo obrazovanosti nije crta ispod koje se ne može pasti, niti je obrazovanje isključivo progresivni proces; da nije tako, potvrđuju i događaji u poslednje vreme kada

u celom svetu dolazi do urušavanja sistema obrazovanja i to zarad parcijalnih usko potrebnih pragmatičnih znanja a na račun sve veće oseke u fundamentalnim istraživanjima.

Ako je već Platon imao nejasno, maglovito znanje o učenju Pitagore, koji je živeo dva stoleća pre njega, šta mi još možemo znati danas, nakon više od dva milenijuma, i o jednom i o drugom? U kojoj meri nam mogu poslužiti svedočenja neoplatoničara Jambliha o Pitagori, koga od ovog deli gotovo osam stoleća?

Najveći problem nije u samom fenomenu obrazovanja, već u visini obrazovanosti ljudi određene epohe. Obrevši se u jednodimenzionalnom svetu, o kakvom je pre pola stoleća pisao Herbert Markuze, shvatili smo da je to svet iz kog je nestao (za samo nekoliko decenija) vekovima formirani sistem vrednosti; više nema umetnosti i nema morala, nestao je temelj koji je nosio estetičke i etičke vrednosti, i bez kojih naš svet i jeste takav kakav jeste.

U času kad se ruši vekovima izgrađivan sistem obrazovanja, u času kad se sa svih strana osporava značaj fundamentalnih znanja i disciplina koje su ih izučavale, u času kad se briše razlika između istine i laži i kad se istina zamenjuje novinom, a najrazličitiji proizvodi stvaralačke prakse proglašavaju kvalitativno za jednako vredne – još uvek stoji otvorenim pitanje da li je umetničko stvaranje uopšte moguće, posebno u doba kad umetnost već uveliko više nije tema dana; *konačno, šta je to umetnost?*

Da bi neko delo bilo i umetničko, videli smo to u dosadašnjem izlaganju, beše neophodno da bude proizvod duha i da je u njega ugrađena istina; prvi uslov osporila je i relativizovala moderna, a drugi postmoderna umetnost, ističući značaj novine, neophodnost da se izražava stanje vremena, kad se više o njegovom duhu i ne može govoriti.

Uprkos gubitku koji je pretrpela stvaralačka praksa, koja je nekoliko stoleća nosila visoki naziv – *umetnička* – ostala nam je teorija. Već nekoliko decenija ističe se kako je i u odsustvu umetnosti moguća njena teorija; decenijama već, ako i nema više umetničkih dela, ne prestaju rasprave o prirodi i karakteru umetnosti i njenih produkata. Zagonetna priroda umetničkih dela njihov ontički i ontološki status, vode nas u središte metafizičkih rasprava. Ontologija umetnosti ne prestaje da bude tema dana čak i u krugovima onih mislilaca kojima je tematizovanje estetskog bilo znak konzervativnog ukusa.

Da rasprave o problemima koje tematizuje savremena ontologija ne jenjavaju, već se, što je na prvi pogled paradoksalno, sve više rasplamsavaju, nesporno je, kao što je nesporno i krajnje različito shvatanje ontologije i njenih najprečih zadataka; nezavisno od transformacija kroz koje prolazi ontologija tematizujući ono temeljno „na putu ka prvom i jednom koje je izvor svega drugog i mnoštva“<sup>22</sup>.

U vreme kad je problem supstancije zamenjen problemom duha i slobode, poverovalo se kako ontologija može biti postavljena na nove temelje; filozofi su pošli za Kantom koji je problem bivstvovanja, zamenio problemom mogućeg saznanja bivstvujućeg - identifikujući polje filozofskog istraživanja s horizontom unutarstetskih bivstvujućih stvari. Takav manevar doveo je do još dubljeg osporavanja ontologije i

---

<sup>22</sup> Cipra, M.: *Temelji ontologije*, Matica hrvatska, Zagreb 2003, str. 65.

njenih metafizičkih osnova; ali, tek tematizovanjem teskobe kao egzistencijala, kako je to naglasio Hajdeger, bilo je moguće dospeti do ništa iz kojeg vodi put ka smislu bivstvovanja i tako uzdrmati istoriju zapadnog zaborava bivstvovanja.

I upravo tu, u toj tački, tematizovanjem *ništa* stupa u prvi plan umetnost, jer upravo ona ima najveće iskustvo u opštenju sa ništa. Upravo umetnost svedoči o neprestanom prelaženju iz ničeg u bivstvovanje, a koje se zbiva u trenucima nastajanja umetničkog dela.

Ako danas dela umetnosti više ne nastaju, nesporno je da beše vreme, možda i kratko, ali u svakom slučaju visoko, kada su ona, tvoračkim aktom umetnika, uvedena iz ništine u postojanje. To je činjenica koja se ničim ne može više osporiti i ostaje za svo buduće vreme dovoljan razlog i motiv da fenomen umetnosti i umetničkog stvaranja ostanu organon metafizike.

Pitanje *šta je umetnost* postavlja se sve češće ne samo u retkim metafizičkim raspravama, već i u oblastima koje su daleko od toga i da pokušaju da misle delo u njegovoj ontološkoj dimenziji i tako tematizuju sam prostor ontološkog. Danas se pitanje umetnosti sreće u istoriografskim, kulturološkim pa čak i ekonomskim raspravama, svuda gde se mogu nazreti makar obrisi negdašnje slave koja je ovenčavala umetnike i njihove proizvode.

*Šta je umetnost?* To pitanje srećemo u sve ređe publikovanim knjigama, ali i u tekstovima koji nekritički zagušuju internet pretraživače; tako, jedna muzejska radnica na severu Rusije, ovako rasuđuje: "Postoje ljudi koji se bave savremenom umetnošću i oni imaju određenu percepciju. Kod ljudi koji se bave tradicionalnom umetnošću, drugačija je percepcija. Pitanje: šta je umetnost a šta ne - veoma je suptilno. Nekada su dela Pikasa smatrali ne-umetnošću; prošlo je vreme, i sad je on jedan od najtraženijih umetnika. Vreme će pokazati šta je umetnost, a šta nije. Postoji moda, postoje umetnici koji su van vremena"<sup>23</sup>. U ovakvom pristupu mnogo je toga sporno pa i sam primer, no ono što ostaje nedvosmisleno, jeste sâmo pitanje o tome *šta je umetnost*.

Nije sporno da španski slikar Pablo Pikaso (1881-1973) pripada jednoj određenoj umetničkoj tradiciji, koju je odlikovala specifična praksa izrade umetničkih predmeta, tradiciji koja se izgradila u velikoj meri pod uticajem njegovih dela i njegovog društvenog okruženja. Da li je Pikaso danas najtraženiji umetnik, to je pre ekonomsko, tržišno, sli ne i teorijsko i estetsko pitanje; spornim može biti čak i to u kojoj je meri on uticajan na današnje vreme, u kojoj meri njegovo delo determiniše i oblikuje savremene poglede na umetnost i savremeni svet. Mnogi će se danas složiti i s krajnje suprotnim tvrdnjama, sa davno formulisanim shvatanjem da to što je on radio zapravo i nije umetnost, a što će u možda još drastičnijem obliku pokazati, u ne tako dalekom budućem vremenu, da „veliki“ Pablito i nije "neki umetnik van vremena".

U knjizi *Основы художества. О совершенном в искусстве* (1937) znameniti ruski filozof Ivan A. Iljin (1883-1954), savremenik Pikasa i svedok rađanja moderne umetnosti (mislilac o čijem delu i mišljenju po svoj Rusiji vest se još nije rasprostrla), piše o tome kako atmosferu *savremenog "modernizma"* u umetnosti određuju "čulna uzbuđenost, nervno rastrojstvo i duhovna praznina"; tridesetih godina XX stoleća Iljin

---

<sup>23</sup> <http://top.rbc.ru/society/12/07/2010/434958.shtml>

naglašava kako se "treba zamisliti nad tim progresivnim razlaganjem lika u slikarstvu, a koje je započelo pre petnaest godina u Francuskoj i potom svoj vrhunac dostiglo u crtežima kubista i u somnambulnosti Pikasa koje već nekoliko decenija truje mlada pokolenja"<sup>24</sup>. *Šta je to sve – umetnost ili truljenje?* – pita se na istom mestu Iljin.

Od vremena kada je ovu svoju knjigu objavio Ivan Iljin, deli nas tri četvrti stoleća, reklo bi se čitav jedan ljudski vek, no njegova knjiga donosi sud o čitavoj umetnosti XX stoleća. Ovaj spis je po prvi put objavljen 1937, u Rigi, u gradu koji beše jedan od pet najvećih gradova carske Rusije, u kojem je 1882. godine rođen i kasnije znameniti nemački filozof Nikolaj Hartman, profesor filozofije na univerzitetu u Berlinu (gde njegov kolega iz Marburga Martin Hajdeger na poziv Hitlera nije hteo da ode), a koji pišući svoj poslednji spis *Estetiku* nije mogao ne znati za ovo Iljinovo delo koje se svojim konceptom i uzvišenim stilom koji govori iz dubine umetnosti i duha umetnosti – za umetnost, duboko razlikuje od njegovih [Harmanovih] suvoparnih knjiga.

Da, Iljin je insistirao na neophodnosti prisustva duha u umetnosti, duha bez koga može da živi moderna umetnost u svom protivstavu spram tradicionalne. Razume se, ovo ne treba videti ni kao prekor, a kamo li kao neku osudu moderne umetnosti; ona nastaje u vreme koje karakteriše odsutnost bogova o kojima je pesnikujući mislio veliki Helderlin; nemački pesnik ih je još uvek naslućivao, u tragovima, ali dovoljno da može živeti sa njima. Naše vreme više nije takvo. Onima koji insistiraju na beztemeljnosti i nesupstancijalnosti sveta pripada i moderna umetnost lišena duha a ispunjena oporim beznađem.

Danas će se mali broj ljudi složiti sa Iljinom koji piše sa stanovišta vrednosti tradicionalne umetnosti i njenih tekovina. Sa njim se ne moramo ni na koji način složiti, ali, morali bismo pokušati da ga makar ispravno razumemo. Iljin je duboko verovao u to da umetnost nastaje u dubinama nesvesnog, tamo gde čovek gubi granice svoje ličnosti, ponirući u tminu prvobitnih instinkata, u tajno obitavalište čoveku samom često skrivenih iskonskih strasti; ako pak, ta nutrina čovekovog bića, nije prožeto duhom, tada iz nje ne može ponići ni ono *umetničko*, ono najviše i uzvišeno, već samo neka bolesna umetnost, budući da strasti (bez duha) nisu stvaralačke, već rušilačke, te će i sami sadržaji takvih ne-duhovnih strasti biti neprijateljski nastrojeni spram svih principa umetničkog<sup>25</sup>.

Nije stoga nimalo slučajno, već je krajnje razumljivo, što je Iljin beskompromisno insistirao na postojanju trećeg, *duhovnog sloja* umetničkog dela (onog sloja koji postoji pored materijalnog i formalnog, a nije njima uslovljen) i ono što on zamera modernoj umetnosti, jeste odsustvo tog trećeg, najdubljeg sloja u umetnosti – odsustvo duhovnog kojeg u modernoj umetnosti nema.

Hartman je ovu troslojnu strukturu umetničkog dela (na tragu Hegelovog razlikovanja *bića za sebe* i *bića po sebi*) još krajem dvadesetih godina prošlog stoleća sveo na dvoslojnu strukturu - razlikujući prednji plan i pozadinu umetničkog dela.

---

<sup>24</sup> Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве. – В кн.: Собр. соч.: В 10 т. Т.6: кн. 1. – М.: Русская книга, 1996. – сс. 66-67.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, str. 65.

U prvi mah, Hartmanu bi se moglo poverovati na reč da on razlikuje materijalnu i duhovnu dimenziju umetničkog dela, da se kod njega zapravo ono duhovno pojavljuje u materijalnom, prednjem sloju; međutim, on je učinio nešto radikalno drugo: on je "odsekao" taj treći sloj, o kojem je pisao i na kojem je insistirao Iljin, sveo umetničko delo na dva sloja, sadržajni i formalni (proglašavajući ovaj drugi neopravdano duhovnim); zapravo, on je obnovio u novom ruhu staru razliku materije i forme, u najboljem slučaju odnos realnog i imaginarnog<sup>26</sup>, ali, oduzeo je umetničkom delu njegovu dubinsku, duhovnu dimenziju, jer mu njegov racionalizam nije dozvoljsavao da vidi ono o čemu iz jedne druge duhovne tradicije govori Iljin.

Možda će neko u korist Hartmana reći kako on stoji na poziciji stare, antičke umetnosti, razlikujući pomenuta dva sloja; može se i to prihvatiti ali uz napomenu da ta antička „dela“ ne behu umetnost već predmeti kulta i svakodnevnne ljudske delatnosti, a da ono što je duhovno nije bilo u umetničkim delima. Dela moderne umetnosti, kao i antička, imaju materiju i imaju formu, ali nemaju duh koji bi ih mogao prevesti u jednu višu dimenziju. Ovo je bitno i to je neophodno da bi se razumela pomenuta razlika između ova dva filozofa.

Posve je jasno da je Hartmanova teorija umetnosti izložena u njegovoj *Estetici*, omogućila da dela moderne umetnosti, *koja odlikuje odsustvo duha*, budu proglašena za *umetnička* i tako postanu "umetnička dela". Na njega i njegove spise se stoga mogu nadovezivati i sve teorije o *umetničkoj* dimenziji moderne umetnosti, pošto su se zahvaljujući njemu, *umetničkima* mogli proglašavati i oni objekti koji to zapravo nisu, jer nemaju duhovnu dimenziju.

Sama razlika između shvatanja *biti* umetničkog dela kod Iljina i Hartmana je stoga dublja no što izgleda. Iljinova koncepcija, s naglaskom na odlučnom značaju prisustva duhovne dimenzije u umetnosti, nije samo koncepcija tradicionalne umetnosti, već koncepcija svake moguće umetnosti, ukoliko je ona umetnost. Iljin zapravo insistira na *umetničnosti* same umetnosti, što podvlači i u naslovu svog spisa.

S druge strane, koncepcija Nikolaja Hartmana adekvatan je model po kome se mogu tumačiti dela nastala u neodgovornosti i verovanju da je sve dozvoljeno, a u vremenu kada se iz sveta duh povukao u sebe i omogućio vladavinu nihilizma o čemu je na najpregnantniji način progovorio već Fridrih Niče.

Smatram da se u naše vreme svaki smisleni govor o *biti umetničkog* danas, mora usmeriti na pitanje prisustva/odsustva duha u umetničkom delu, i zato je tumečenje duha umetnosti koje daje Iljin krajnje aktuelna i u velikoj meri nadređena tzv. teorijama moderne/nove umetnosti.

---

<sup>26</sup>One, koji se budu temeljnije bavili ovim problemom, odnosom Hartmana i Iljina, treba upozoriti na to da je neophodno imati u vidu šta ova dva filozofa imaju u vidu kad govore o duhovnom. Iako potiču iz iste, najbolje istorijsko-filološke škole početka XX veka u Rusiji, oni pripadaju dvema različitim kulturama, nemačkoj i ruskoj, protestantskoj i pravoslavnoj – i jasno je kad oni govore o duhu, oni imaju u vidu potpuno različite stvari. I nije onda nimalo slučajno što Iljin govori o Puškinu i primere uzima iz velike ruske književnosti od koje je Hartman operisan (kao i od nemačke, ustalom – i tu, iz te njegove banauzijske karakteristike, može se dalje, ako neko želi, izvoditi razlika između njega i Hajdegera (koji veličanstveno, s najdubljim uvidom govori o Helderlinu ili Rilkeu)). Tako postaje očigledno da je Hartman pisao *Estetiku* zbog potrebe sistema, bez većeg uvida u probleme umetnosti, a i duhovnog u njoj.

Ovo, razume se, ne može ni na koji način uticati na modernu produkciju umetničkih dela, koja se od većine "teoretičara" proglašava umetničkom, ali, joj se nikakvim proglasima, manifestima, ni zalaganjima, ne može obezbediti iole egzistentan status u budućnosti, nezavisno od toga što umetnost bitno pripada prošlosti, i to još u strožem smislu od onog koji je početkom XIX stoleća imao u vidu Hegel, već i da sva današnja umetnička praksa jeste zaludna i antikvarna.

Hegelova vera u to kako će se u budućnosti možda stvarati i velika dela, remek-dela, lišena je opravdanja. Njegov, u velikoj meri, romantičarski optimizam opovrgla je umetnička praksa i istorija umetnosti XX stoleća<sup>27</sup>. Vreme velikih dela, remek-dela definitivno je i bespovratno ostalo za nama. Tako nešto moglo se i očekivati: zašto bi takva dela nastajala ako je potreba za umetnošću izgubila svaki smisao. Vreme nakon kraja umetnosti odlikuje nagomilavanje predmeta i objekata istog ontičkog statusa, ali i jednake lišenosti vrednosti; oni se smeštaju po galerijama, muzejima, privatnim zbirkama... Oko njih se vodi i borba za njihov povišeni status, no to je u suštini samo borba oko konvencija, oko statusa dela, njihove socijalne i ekonomske opravdanosti, no borba koja se odvija daleko od jedine, protkane najdubljim smislom, *gigantomahie oko duhovnog u umetnosti*.

Rekao bih da tu postoji još jedan problem koji je manje uočljiv, a to je *kontekst* u kojem nastaje neko umetničko delo. Nije dovoljno da neko poželi da bude umetnik, a još manje da sebe opravdava svojim trudom što stvara neko umetničko delo. Neophodno je, i to je bitna pretpostavka umetnosti, da postoji duhovni prostor koji takvo nastojanje omogućuje.

Sve ranije epohe podrazumevale su postojanje posebno izgrađenog sveta u kojem je živeo umetnik, sveta u čijem je stvaranju i on sam učestvovao, a koji mu je potom omogućavao da stvara umetnička dela. Danas je on sveden na голу egzistenciju bačenu u prazan prostor i često sebe doživljava kao otpadak, nikome više potreban.

Ne postoji više estetska dimenzija kojoj duh obezbeđuje njenu auru, dimenzija u kojoj bi umetnik mogao živeti i stvarati. U tome je razlog gubitka tog trećeg, duhovnog sloja dela na čiju je neophodnost ukazivao Iljin. Budući da je sveden na голу egzistenciju, na boravak u svetu jedne dimenzije, umetnik iz tog svog zatvorenog prostora progovara ne videći dalje od sebe, niti više sposoban da prodre dublje u sebe, te je osuđen na kretanje u svetu unutar kojeg postoji strogo uspostavljen odnos materije i forme.

Razume se, i starim Grcima bila je znana samo ta razlika materije i forme i zato kod njih umetnost ne beše ništa više od običnog zanata. Duhovno je postojalo, no ono nije bilo u subjektu, ali ni u njegovim delima; ono je prebivalo u svetu bogova i u retkim slučajevima prosvetljavalo i prožimalo pojedince darujući ih nekim nadasve posebnim iskustvom.

Ako je u narednim vremenima to duhovno i postalo "ljudskije", ono se od nas danas toliko udaljilo, da se s pravom svako može zapitati šta je uopšte to *duhovno*, te u svojoj upitnosti ići do osporavanja i principijelne mogućnosti njegovog postojanja. Zato, o *duhovnom* često daleko više saznajemo ponirući u svedočenja koja nam dolaze

---

<sup>27</sup>Na šta bi on samo verovatno mogao konstatovati: *utoliko gore po praksu*.

iz prošlih vremena. O njemu se može govoriti na razne načine, počev od toga da ono može pobuđivati i dijametralno suprotne emocije, pa do toga čak, da ono ne može postojati ni na koji način.

Ono što posebno može podsticati razmišljanje na tragu velike umetnosti prošlih vremena, tiče se pitanja da li su dela (predmeti, objekti ili kako ih već nazivali), koja su u jednom delu vremena, u vreme njihovog nastanka, nesporno imala duhovnu dimenziju, tu duhovnu dimenziju sačuvala i u kasnijim vremenima, pa i u naše vreme. Odnosno, da li nama još išta govore dela koja su, prepuna duha, nadahnjivala generacije ljudi u ranijim epohama? Znače li nam ona više išta, ili samo nemoćute odlazeći u zaborav, nemoćna da makar posvedoče o tome da sve je moglo, ili još uvek može, biti drugačije?

Metafizika danas na svom novom putu mora se obratiti i umetnosti; samo je umetnost tokom čitave dosadašnje istorije bila u situaciji da svojom praksom, na potpuno neposredan način tematizuje osnovna ontološka pitanja. Jedino je umetnost iz svoga sveta i iskustva njegove egzistencija mogla postaviti pitanje sveta koji je imao pretenziju da njegovim horizontom mora sve što jeste biti i obuhvaćeno. Jedino umetnost iz iskustva drugog omogućuje da svet iz samog sebe misli se u beskonačnom.

Upravo je ovo razlog tome da se umetnost može misliti na različite načine; i dok je jedni smeštaju u prošlost, drugi joj proriču budućnost; tek retki usuđuju se da o umetnosti govore u sadašnjosti. Umetnost uvek podrazumeva projekt, uvek se jasno dá naslutiti njen teleološki karakter, i to je uzrok osnovne teškoće u kojoj se ona danas nalazi; nemogućnost projekta, nemogućnost da se formuliše buduće iz čijeg aspekta je moguće sagledati smisao dela u sadašnjosti opredeljujući je znak današnjeg indeterminizmom definisanoga sveta.

U odsustvu budućnosti umetnost je lišena smisla i svaki podsticaj na stvaranje posle kratkog vremena biva sveden na traženje *novine*; time se umetnost uvlači u polje svakodnevlja, ograničava se unapred postiživim ciljevima, napušta horizont dijaloga s delima iz ranijih epoha, na prvi pogled se osamostaljuje od obaveze da se nalazi na nivou najviših vrednosti svoga vremena, a zapravo prihvata svaki kompromis koji joj obećava makar relativni delić trajanja; u isto vreme, prihvatanje *novine* kao jedinog merila, bolje bi možda bilo reći: kao jedinog operativnog parametra na osnovu kojeg se objekti uvedeni danas u realnost mogu uvesti u grupu artefakata koji bi mogli pretendovati na atribut umetnički. Ali, čak i u tom slučaju problematika umetnosti i *umetničkog* ostaje sporna.

Novost kao takva ima svojstvo diferenciranja, uspostavljanja razlike spram svake drugosti, spram svih postupaka ranije primenjenih u nekoj oblasti; *novo* je ono čega ranije nije bilo, i ap. Pavle koji taj pojam koristi, svakako bi se složio da istom ekvivalent bude pojam *moderno* koji se javlja tek na kraju antičke epohe u funkciji jasnog razgraničavanja starih i novih, pagana i hrišćana.

U isto vreme *novina* otvara prostor još ne viđenog, još netematizovanog, neimenovanog; time se otkriva i kritična dimenzija *novine*: kako o njoj možemo, govoriti, kako je u delima koja nastaju možemo prepoznati, ako o njoj nemamo neko već ranije, i od ranije formulisano iskustvo? Na taj način dolazimo do pitanja u kojoj meri novina može uošte da bude odlučujući kriterijum u promišljanju pa i procenjivanju

umetničkih dela, ako sama novina ne može sebe neprotivrečno da obrazloži. Tako, *novina*, koja bi trebalo da nam obezbedi teorijsku mogućnost egzistentnosti umetničkog dela u indeterminističkom svetu zaronjenom u nekontrolisani haos, pruža nam krajnje malo u odnosu na ono što bi se od nje kao metodskog principa moralo očekivati.

U takvoj situaciji teorija umetnosti ostaje tamo gde je bila, ostaje zarobljenik pitanja koja se s vremenom sve više umnožavaju, ali bez izgleda na makar delimično razrešenje nekih od njih; odgovori koji se povremeno nude dolaze iz drugih oblasti i u razmatranju o problemima umetnosti ostaju mahom neprimenjivi; to umetnosti daje određenu dozu iluzije o njenoj samostalnosti, određenu, mada iskrivljenu, svest o njenoj nezavisnosti i samostalnosti u odnosu na druge oblasti ljudskog proizvođenja; nju spašava u prvom planu neutilitarnost, jasno izražena nepotrebnost (sa svim vrlinama i manama) što ih nosi u sebi, ali i to, samo donekle, i krajnje privremeno.

Našavši se s druge strane svake nužnosti, umetnost sama osporava sebi i onu vrstu smisla koji bi joj mogao obezbediti opstanak u pragmatičnom svetu; insistiranjem na svojoj drugosti, ona situaciju samo pogoršava i sebe izvrgava bespoštednom poricanju i opovrgavanju i to od onih koji s obzirom na nastale okolnosti na to imaju najmanje prava.

O umetnosti danas sudi svako kome to padne na pamet; uvrežilo se uverenje kako za to nije potrebno neko posebno znanje, kako nije potrebno ni znanje istorije određene umetnosti ni poznavanje sudova koje su o njoj i njenim delima već iznele generacije znalaca umetnosti, a među čijim predstavnicima je mnoštvo onih koji su joj posvetili sav svoj život. Smatra se dovoljnim pismenost i, u poslednje vreme, poznavanje nekoliko internet protokola.

Sa svih strana zapljuskuju nas informacije o umetnosti i umetnicima, umnožavaju se sajtovi i forumi gde se o njima raspravlja, dela umetnosti počinju se uvoditi u virtualnu realnost interneta i mnogima od njih to je i jedini prostor egzistencije. U svim tim slučajevima jedino nema govora o onom što bi moralo da umetnost čini umetnošću.

Koliko god to bilo loše, toliko je i dobro; najveći deo interneta, onaj koji je prepušten polusvetu i zamlatama s medijskim habitusom, smišljeno je predat paranoicima da tu racionalizuju svoje komplekse i do kraja ne-razvijenu patologiju; na taj način deo sveta privida svesno je žrtvovan da bi neke druge, više, duhovne oblasti ostale neukaljane; što više svakodnevlja i politike ima u medijima, sve se više daje mogućnosti polusvetu za trošenje energije; jer bolje je dozvoliti im da blate svakog do mile volje za monitorom, no dozvoliti da se pojave na ulici, bolje je i to, no da se takvi pojave na koncertima ili izložbama.

Na taj način spašava se teorija umetnosti za neko buduće i sretnije vreme; spašava se i sama ideja umetnosti, ideja onog što danas se ne realizuje, no ne znači da do toga neće doći u vremenu budućem, u vreme nove, druge metafizike koja će otvoriti dotad nepoznate predele smisla stvorivši uslov za život u istini<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Metafizika u naše vreme, uprkos problemima koji je opsedaju s tematizovanjem pitanja njenog smisla nastoji da ne izgubi umetnost, da je zadrži u svojoj neposrednoj blizini i sačuva je kao moguću organon; i tako će biti dokle god se poreklo dela nalazi u blizini Ništa, a Ništa tamo gde Hegel nalazi i biće i ništa.



U isto vreme aktuelnim će ostati pitanje izvora umetničkog dela, no ne zapodenuć s namerom da potvrdi vanvremeno važenje biti umetničkog dela, već je to pitanje u dubokoj unutrašnjoj vezi s potrebom prevladavanja estetike<sup>29</sup>. Prevladavanje estetike je, po rečima Hajdegera, istorijska posledica njenog suprotstavljanja metafizici, a što je posledica zapadnog temeljnog odnosa spram bivstvujućeg u kojem treba tražiti osnov umetnosti i umetničkog dela<sup>30</sup>.

Umetnost može pomoći prevladavanju metafizike, ali to prevladavanje ne podrazumeva odbacivanje dosadašnje istorije filozofije već se odvija kao prelazak u njen prvi početak, te stoga, ono što važi za metafiziku, važi i za „izvor umetnosti“ koji priprema istorijsku prelaznu odluku (*Entscheidung*). Ta odluka, kao što se vidi iz naknadne primedbe uz spis „Izvor umetničkog dela“ po mišljenju Hajdegera još nije doneta<sup>31</sup>.

Hajdeger, kao što je opšte poznato, u vreme nakon publikovanja spisa *Sein und Zeit*, u nizu spisa piše o „prevladavanju“ metafizike. Ovo „prevladavanje“ mnogi su na različite načine razumeli: neki kao odbacivanje, neki kao odricanje od metafizike, neki su u tome videli njenu zastarelost i antikvarnost u novo doba koje se razvija u znaku tehnike.

Prevladavanje metafizike „podrazumeva davanje prednosti pitanju o biti bivstvovanja u odnosu na „idealna“, „kauzalna“, „transcendentalna“ i „dijalektička“ tumačenja bivstvujućeg“<sup>32</sup>. To znači da „prevladavanje“ metafizike nije neko napušćanje, odbacivanje dosadašnje istorije filozofije, već „skok“ u njen prvi početak (*Einsprung in ihren ersten Anfang*) bez čega nemoguća ostaje obnova filozofije, metafizike u njenom istorijskom i istinskom smislu.

Osmišljavanje tog *prvog početka* podrazumeva, po rečima Hajdegera, nužnost pripreme *drugog početka* – povratak početku filozofije u smislu kakva je ona bila kod prvih grčkih mislioca; time se zapravo otvara kroz „ponavljanje“ koje je ništa drugo no „izvorno postavljanje pitanja“ pitanje daljine (*Ferne*) prvoga početka kao i onog što za njim u istorijskom smislu sledi.

Drugi početak stoga se nalazi spram prvog u nužnom, unutrašnjem, ali zaboravljenom odnosu, koji i jednom i drugom daje njima izvorni karakter; time se dospeva tamo gde pripremno mišljenje otvara predeo izvora drugog početka koji zapravo, obnavljanjem prvog početka, ovom daje jasnije i bolje istorijsko tumačenje.

Hajdeger je po mom dubokom uverenju jedini mislilac novog doba koji je do kraja promislio kako mogućnost metafizike tako i bit i granice umetnosti i umetničkog dela; dovođenjem u neposrednu blizinu problematike (pitanja) bivstvujućeg i biti, kao i porekla (izvora) umetničkog dela on je najdublje pronikao u bit umetnosti i umetničkog stvaranja čija posledica su dela o kojima mi danas raspravljamo, često s nedovoljno uvida u to da li ona nama nešto bitno govore iz estetske ili ontološke dimenzije.

---

<sup>29</sup> Heidegger, M.: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, Bd. 70, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, S. 503.

<sup>30</sup> *Op. Cit.*, S. 504

<sup>31</sup> Hajdeger, M.: *Izvor umetnočkog dela*, u: *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000, str. 58.

<sup>32</sup> Heidegger, M.: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, GA, Bd. 70, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, S. 504.

Ono što još važi kad je reč o metafizici možemo sresti u dubokim uvidima koje nalazimo u spisu „Izvor umetničkog dela“ gde Hajdeger zapravo nagoveštava određenu, a u isto vreme sudbonosnu, *istorijsku odluku*; o kakvoj je *odluci* (Entscheidung) ovde reč? Na nju sam u više navrata ukazivao, smatrajući da svi razgovori o kraju umetnosti, kako to vidi Hegel, moraju biti dovedeni u jednu novu ravan; nezavisno od toga da li umetnost pripada prošlosti, ili budućnosti (koje zasad nema), mišljenje umetnosti ostaje prvi zadatak svakog filozofskog mišljenja prirode umetnosti i biti umetničkog dela.

Ovde sve vreme ukazujem na Martina Hajdegera zato što smatram da on spada u retke mislioce, a koliko ja znam, možda je zapravo i jedini, koji je jasno shvatio da ne možemo dospeti do biti grčke umetnosti<sup>33</sup> polazeći od znanja o biti onog što vidimo kao umetnost.

Iz današnje perspektive koja jeste, s obzirom na završenost umetnosti, naknadna, a znamo da u prirodi svakog naknadnog mišljenja jeste da uvek bude, ako ne mudrije, ono svakako prozračnije, filozofija umetnosti, shvaćena kao najviša teorija i najdublji uvid u bit umetnosti, ne može biti estetika, i to, ni estetika s aspekta dela ni estetika s aspekta akta, ni estetika odozdo, ni estetika odozgo. Jednostavno rečeno: estetika kao filozofska disciplina, nastala u XVIII stoleću odradila je svoje zadatke, ispunila svoju funkciju, zadovoljila potrebe svojih istraživača i sada – estetika pripada prošlosti.

Zašto estetika pripada prošlosti? Razlog je jednostavan: ona ne može da odgovori više ni na jedno pitanje koje dolazi kako iz umetnosti koja danas nastaje, tako, još manje na bilo kakvo pitanje koje umetnosti upućuje njena publika koja je nesvesna koliko svoje neupućenosti, toliko i svoje nekompetentnosti za bilo kakvu raspravu o umetnosti.

Estetika je funkcionisala u jednoj periodu vremena početkom novog doba (od XVI do XIX stoleća) i to u onoj meri u kojoj je mogla da o delima govori s aspekta čulnosti, kao teorija ukusa, oslonjena na osećaje; to vreme je definitivno prošlo. Umetnička dela danas, kao i u vreme antike, ne obraćaju se čulima. Ona se manifestuju u svojoj ontološkoj dimenziji i svojim postojanjem zadaju posve druga pitanja i očekuju posve druge odgovore koji bi trebalo da otvore diskusiju o osnovnim filozofskim pitanjima.

Šta znači to: *otvoriti raspravu o osnovnim filozofskim pitanjima? Koja su to pitanja koja danas stoje pred filozofijom, ili koja filozofija se uopšte usuđuje da postavi?*

Pokazalo se, a možda to i nije ispravno, da podsticaji filozofskim raspravama o temeljnim metafizičkim stavovima dolaze kao posledica rasprave o biti umetnosti i umetničkih dela. Sve to ne vodi na stranputicu one mislioce koji su jasno uočili da jedino rešenje pitanja o biti umetnosti leži u naknadnom tematizovanju pitanja filozofije umetnosti i njenih pojedinačnih segmenata.

Savremena umetnička praksa i njeni proizvodi - dela umetnosti, nisu predmet estetike i estetičkih istraživanja; estetska dimenzija više nije tema dana. Vreme estetike je prošlo.

---

<sup>33</sup>*Op. cit.*, S. 504.

Mi govorimo o nečem bitno drugom; dela umetnosti svojom ontološkom biti nalaze se u posve drugoj ravni, u posve drugom prostoru; umetnička dela danas nemaju za cilj ni utehu, ni zabavu, ni prigušivanje nabujalih strasti; ona jednostavno postoje i svojim postojanjem potvrđuju postojanje. I to je sve.

Hegelovu estiku mi znamo kao zatvoren sistem. Takvom su je napravili njegovi učenici na osnovu njegovih beležaka za predavanja i sopstvenih zapisa. U onom što je do nas došlo mi ne vidimo mene njegovog mišljenja; ne vidimo kako je tekao tok njegovih misli; vidimo rezultat koji je hladan i malo razumljiv. Možda čak i sumnjiv.

Samo kretanje mišljenja nešto je što ostaje po strani i mahom nevidljivo; ono zaobilazi sam predmet. Stvar umetnosti sa one je strane mišljenja. Ona mu se suprotstavlja sa nama nejasnim motivima, ali isto tako i sa kranje nejasnim ontičkim svojstvima.

Estetika pripada prošlosti, a estetičari kao njeni sveštenici, arhivari su kristalizovanih produkata ranijih epoha, ali i nemi svedoci tragičnog ishoda susreta neostvarenih umetnika s njihovim realnim mogućnostima<sup>34</sup>. Estetika danas ne služi više ni sredstvom društvene legitimacije jer je tu funkciju izgubila i umetnost kao njen predmet.

---

<sup>34</sup> Sve vreme hoću reći samo jedno: ima ljudi koji sebe smatraju estetičarima - takav je bio R. Ingarden, ili A.F. Losev, u poslednje vreme svog života i N. Hartman; ali, šta to zapravo znači? Tako nešto ne obezbeđuje čak ni lepe snove. Estetičari (dakle, filozofi umetnosti, kako bi rekao Hegel) su oni koji se takvima nisu videli, recimo, Martin Hajdeger.