

ЧЕМУ ЕСТЕТИКА?

Зборник радова



Естетичко друштво Србије

Београд, 2020.

Чему естетика?

зборник радова

Издавач

Естетичко друштво Србије

Риге од Фере 4, Београд

За издавача

др Дивна Вуксановић

Уредници

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Владимир Миленковић

Дизајн

др Драган Ђаловић

Прелом текста

Лејла Сладић

Штампа

Uncle Vanya's Booktique,

Књиговезница, Нови Сад

Тираж

130

ISBN 978-86-81712-06-1

*Штампање овог зборника помогло је Министарство просвете,
науке и технолошког развоја Републике Србије*

Реч уредника

Питање „Чему естетика?“ посебно је неугодно када се одговара са позиција, у питање доведене, естетике. Оно „чему“, које је у питању садржано, ставља предмет његовог разматрања на дефанзивне позиције: естетика се чини неким сувишним предметом чију претензију на поље уметности треба легитимисати. Ситуацију отежава то што је ово поље већ увелико окупирано другим легитимним приступима искуству уметничког: теоријом уметности, историјом уметности, уметничком критиком, те различитим гранама хуманистичких наука, које тумаче уметност из властитиог ракурса. Какав онда залог може узети естетика за свој опстанак суочена са низом приступа које нуде посебне науке, односно, шта је то специфично и вредно у филозофском приступу уметности? Полазећи из најопштије одредбе естетике - филозофске дисциплине које за свој предмет узима уметност, естетику можемо узети као сусрет филозофске појмовности и уметничких пракси, на пољу мишљења. Међутим, оваква одредба, колико сигурна, толико и празна, може се ближе одредити тек погледом на традицију естетике, разабирањем специфичних стратегија којима је филозофско мишљење пледирало на повлашћени приступ уметности. У најгрубљим и сасвим апстрактним цртама, ове стратегије могу се изразити на следећи начин:

1) Филозофско мишљење је једино кадро приступити специфичном филозофском садржају који у себи носе дела уметности, а које трансцендира чулно искуство.

2) Филозофско мишљење може разабрати различите нивое феномена уметности, она нам може захватити на тоталитет форми појављивања уметничког дела.

3) Уметност кроз своју аутотелеолошку структуру садржи обећање политичке еманципације, које једино филозофско мишљење може рашифрирати и артикулисати. Симбиоза филозофије и уметности утолико добија један утопијско-есхатолошки карактер.

4) Филозофија може да расветли субјективне услове могућности под којима се уметничко дело издваја од предметног света и аутономно вреднује.

Међутим, на путевима традиционалних одговора, низ препрека онемогућава проходност ка актуелној ситуацији, те се тиме питање „Чему естетика?“ заострава у савременом контексту. Говор о садржају истине или о специфичном филозофском садржају уметничких дела, постаје декласиран уметничким праксама 20. века. Већ са праксама обраћања путем манифеста у авангардним покретима са почетка 20. века, а особито са потоњим развојем концептуалне уметности, уметност властитим средствима покушава да пружи концептуални оквир спрам кога ће се управљати чулно искуство уметничког дела. Утолико, концептуална надградња

коју покушава да пружи филозофија, чини се, постаје сувишна. Даље, расветљавање предметне структуре и планова феномена уметничког дела, зависи од саме идеје ументичког дела као нечег просторно и временски фиксираног. Међутим, дисоцијација од предметности, до идеје *дела*, која се спроводи у уметничким тенденцијама неоавангарде и постмодерне као што су хепенинг и перформанс, или у савременој дигиталној уметности, оставља сасвим скучен простор за овакав тип анализе. Коначно, утопијске наде које су у уметничке праксе и искуство уметности полагале естетике леве провинијенције, затомљене су општим друштвеним кретањима са којима је уметности испреплетена. С једне стране, потпуно апсорбовање популарне културе у тржишне токове, а са друге институционализација високе културе, данас чини наивним говор о утопијским перспективама уметности.

Питање о потреби за естетиком може се поставити и с обзиром на проблем чулности. При формалном заснивању естетике као посебне филозофске дисциплине, Баумгартен је одређује као филозофску науку која се бави проблемима чулности, уметности и лепоте. На који начин наш чулни апарат реагује на перманентно присуство нових, масовних медија у свакодневици, те и да ли естетика треба и може да понуди теоријски оквир за разматрање ових феномена једно је од питања многобројних савремених истраживања.

Утолико, питање које желимо да поставимо овом конференцијом, питање „Чему (још) естетика“, произилази

из неадекватности одговора традиције и изазова које доноси савременост. Да ли естетика може да нађе своје место, да одреди своје координате у хиперпростору уметности данашњице, у пролиферацији праваца, пракси, садржаја унутар њених магловитих хоризоната? Са друге стране, желимо довести у питање и нужност ослањања естетике на данашње уметничке праксе зарад властите легитимације? Јер, можда управо испитивање ограничења традиције естетике представља простор на коме естетике опстаје, и спрам кога отвара своје перспективу ка новом мишљењу. Проблематизација ових, као и многих других сродних питања, може се пронаћи у овом зборнику радова.

Зборник отвара рад пленарног излагача са скупа *Чему естетика?* Игора Цвејића. Испитивање интерсубјективности и естетике, те и начина на који естетика доприноси другачијем схватању интерсубјективности нека су од централних питања рада *Естетика и интерсубјективност*. Зборник се наставља радом *Естетика између филозофије и уметности* Уне Поповић. Централно питање њеног истраживања односи се на потенцијални нови пут естетике. Другим речима, аутора покушава да испита легитимност традиционалних и савремених естетичких захвата, те да укаже на могуће нове правце естетичког истраживања.

Рад *Хајдегеров однос према песништву: проблеми и перспективе* Милоша Миладинова испитује однос мишљења и певања у Хајдегеровој (позној) филозофији. Због чега

Хајдегер толико пажње посвећује успостављању овог дијалога, те и зашто се традиционални естетички појмови у том подухвату показују јаловим, неке су од кључних питања у поменутом раду. У наставку, налази се рад Горана Вујкова *Естетика као нечиста савест филозофије: могућност „једне“ науке о појединачном*. Враћајући се на чин Баумгартеновог заснивања естетике аутор осветљава неке од централних проблема естетике као науке, те и њене појмовности.

Потом, рад *Платон и мимезис: проблем разлике филозофа и уметника* Станислава Шегрта испитује оправданост Платоновог става према уметности. Ослањајући се на Делезову анализу, аутор поставља питање о разлици идентитета између филозофа и уметника. У раду *Естетика као логика чулности* Ање Цмиљановић испитује услове могућности заснивања Баумгартенове естетике. Испитујући Баумгартенов пројекат естетике, ауторка поставља тезу о естетици као логици чулности, чиме настоји да прикаже проблем естетике у другачијем светлу од уобичајених приступа.

Истраживање *Рансијер: естетика, политика и подела чулног* Луке Рудића фокусирано је на проблем Рансијерове рехабилитације смисла грчког појма *aisthesis*. Пратећи Рансијерову анализу, аутор испитује однос естетике и политике, као и Рансијеров појам режима уметности. У наставку, рад *„Медијализација“ естетике. „Трансестетско“*

као банализација уметности Бојана Грујића сагледава начин на који естетизација и медијализација стварности утиче на однос естетике према њеном предметном пољу. Пратећи анализу Бодријара и Вирилија, аутор долази до закључка да естетике данас мора бити ангажованија него икада пре.

Рад *Проблематизовање визуелне репрезентације стварности као интермедијална документарна пракса Џефа Вола* Марије Велинов испитује проблем односа између имагинације и уметности у радовима Џефа Вола. Један од ауторкиних закључака је да је Џеф Волова уметност место на ком можемо пронаћи чисту, односно инстинску репрезентацију. Зборник затвара рад *Авангардни манифест као естетички документ* Владимира Миленковића. Испитујући феномен уметничког манифеста, аутор закључује да манифест представља интегралан моменат уметности, који омогућава појављивање смисла уметничког дела у једном новом руху.

Уредници:

др Уна Поповић

Милош Миладинов

Владимир Миленковић

ЕСТЕТИКА И ИНТЕРСУБЈЕКТИВНОСТ

Апстракт: Интерсубјективност се у раној модерној естетици појављује као један од најосновнијих њених чинилаца, пре свега, као питање укуса. Упркос увреженом схватању да је естетски доживљај нешто приватно субјективно рани модерни естетичари (попут Шефтсберија, Хјума, Канта итд.) највећи напор су уложили да објасне интерсубјективност овог доживљаја, како наглашавајући његов друштвени карактер тако и објашњавајући захтев за његовом интерсубјективном валидношћу. Притом сам појам интерсубјективности више никако није могао остати исти. Наместо круто схваћене интерсубјективности засноване на општеприхваћеним нормама, препознатљивим колективним обрасцима и појмовима, као и општим правилима, ступио је феномен интерсубјективности који је омогућавао флексибилност, промене, незнање, игру и креацију нових правила. Самим тим ни теорија вредности није могла остати иста, она је морала да омогући не само инвенцију вредности већ и интерсубјективност ново-креираних вредности.

Кључне речи: естетика, интерсубјективност, укус, друштвене промене, Кант, Грасијан, Шефтсбери

Једну од главних карактеристика класичне модерне естетике представља проблематизовање проблема интерсубјективности. Пре свега, ово питање огледало се у централном проблему укуса, проблема који се састојао у томе да се објасни како укус, иако не трпи (општа) правила, може повезати са општим важењем. Разматрајући класичне ауторе у раду ћу, прво, заступати тезу да је интерсубјективност о којој је говорила естетика објашњавајући појам укуса заснована на другачијим формама интерсубјективности, односно да је појам интерсубјективности који је поникао у естетици био другачији. Међутим, овако схваћен појам интерсубјективности, који је своје пуно појављивање имао у естетици, ипак показао значајан не само за естетику, већ и за политички и друштвени живот заједнице, и за објашњење једне друштвене епохе. У завршном делу рада осврнућу се на савремену ситуацију и питање у ком смислу се данас може говорити о новим формама интерсубјективности унутар области естетике.

1. Нова улога естетике и место укуса

Период седамнаестог и осамнаестог века у Европи означен је постепеном заменом догматичног учења ка просветитељском критичком преиспитивању. Негде усред тих премошћавања посебну улогу је добила и естетика, која је своје преутемељење добила у проблему укуса, који је на савршен начин осликавао цивилизацијске промене које су се дешавале. Како би увели у овај проблем искористићемо неки од увида Балтасара

Грасијана (Baltasar Gracián y Morales). Један од додатних разлога за то је и што њему приписује да је први користио термин укуса (*gustus*) у значењу који је после добио и у естетичкој теорији.¹ Главни разлог јесте, ипак, што ће нам то помоћи да на разумљив начин осветлимо промене које су условиле постављање питања о проблему укуса.

Једна од кључних ствари коју можемо приметити у „рецептима“ које Грасијан даје за мудар живот је да је аристотеловски схваћена практична мудрост, способност да се у складу са датом ситуацијом праве одговарајући практични избори, задобила примат и сопствено издвојено место у односу на теоријски ум и спознају општих правила. Код Грасијана то иде толико далеко да се наглашава пропадање оних оштрог ума и спознаје који нису способни да праве исправне изборе:

„Треба знати изабрати. Од тога зависи највише у животу. Зато се тражи добар укус и право расуђивање, а ни ученост ни сам разум нису довољни. Без избора нема савршености: она укључује, да се може бирати и то оно, што је најбоље. Многи, плодна и спретна духа, оштра ума, учени и опрезни пропадну, кад дођу до бирања: они се увек лате најгорега, као да су се заверили, да забацају. По томе је моћ бирања један од највећих дарова Неба.“²

¹ Упоредити Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981. стр. 18. и Фери, Л., *Homo Aestheticus*, ИК Зорана Стојановића, Нови Сад/Сремски Карловци, 1994, стр. 20.

² Грасијан, Б., *Врело мудрости*, Суматра, Београд, 2018, стр. 34.

Друго битно место Грасијанових савета је порука о друштвености. Насупрот слике ренесансног генија, који мора познавати све, код Грасијана се почиње од препознате лимитације појединца:

„Нема тога, који би био тако савршен, да му не би требало, да га с временом на време неко други нешто подсети; неизлечиво је глупав онај, који неће никог да саслуша. И најмоћнији треба да прими пријатељски савет, па и сама краљевска моћ не сме да буде задрта. Има људи, које није могуће спасити, јер нису ником приступачни, они срљају у пропаст, јер им се нико не сме приближити.“³

Отуда се јавила и нова потреба да се објасни способност усаглашавања с другима, способност друштвености. Друштвеност на тај начин није више била само лепа слика унутар идеала самообразовања мудраца већ је задобила и кључно место за могућност и вођење мудрог живота, јер је нужност била ослањање и усаглашавање са другима. И сам укус који је остао централна способност за вођење доброг живота свој развој стицао је у друштвеној интеракцији: „Сталним општењем јавља се укус мало по мало, па је стога особита срећа општити са људима од правог укуса“⁴

Са увидом у ова две кључне тенденције које износи Грасијан, а које су означиле и схватање епохе, можемо лакше да

³ *ibid.* стр. 80.

⁴ *ibid.* стр. 40.

се приближимо проблему укуса. Укус је генерално схваћен као способност финих избора у ономе што је лепо, добро, праведно итд. Међутим, место на коме укус највише игра битну улогу, није у питању чистог сазнања, већ пре свега у питању лепог, тј. у теоријском смислу у питањима естетике. Укус, насупрот разумског сазнања, јесте пре свега требало да оцртава ону способност да се за нешто за шта правило није дато или онај који просуђује са њиме није упознат, одреде исправни избори. Иако није спорно да је таква способност била значајна и за друге области (етику, практичку мудрост, политику) до пуног сјаја она долази у естетици, односно у питању просуђивања лепог. Разлог томе може се тражити у чињеници да је за просуђивање лепоте било неопходно направити профињене изборе, али да се за разлику од других области у тој сфери никако нису могла претпоставити задата правила. За процену лепог вишак, карактерисан одређеним видом одсуства знања, макар да се тај доживљај предмета објасни, је остао од пресудног значаја.

Друга битна значајка и основа проблема укуса је његово интерсубјективно важење. С једне стране, узевши у обзир то да се укус заснива на општим правилима и сазнању, те да се примарно радио о доживљају појединачног субјекта, чини се да је реч о нечем сасвим приватном. С друге стране, радило се ипак о нечему што је требало да има своје опште важење, односно вредност лепог, исправне естетске процене, очекивало се да важи и за друге. Основа проблема укуса, из које је поникао нови појам интерсубјективности, јесте у томе да се измире ова два наизглед супротстављена становишта.

2. Хјумов скептицизам у погледу универзалности културе и лепота као својства предмета

Филозофија Дејвида Хјума (David Hume) остала је позната по скептицизму који је краси. Иако се Хјумово касно дело *О мерилу укуса* може сматрати једном од његових оптимистичнијих расправа, овде ће нам послужити да означимо управо скепсе које додатно расветљавају проблем укуса и истовремено отварају пут новим разматрањима о његовој интерсубјективности.

Полазна тачка Хјумовог разматрања лепоте и суда укуса је да нам разум не може ништа рећи о лепоти предмета, јер лепота пре свега није неко својство самог предмета, већ зависи од субјективне реакције на предмет⁵, односно осећања задовољства: „Лепота, било морална, било природна, осећа се, а не опажа.“⁶ У случају морала Хјумов аргумент је да је одобравање или неодобравање, које конституише супротност добра и зла, ствар осећања: „Наше одобравање садржано је у непосредном задовољству које нам доносе.“⁷ Разум, насупротив, може закључивати само о истинитости и неистинитости.⁸ Сличан аргумент Хјум користи и у разматрању лепог: „[разум] само разматра своје предмете, онакви какви се претпоставља да

⁵ Хјум, Д., *О мерилу укуса*, ИК Зорана Стојановића, Нови Сад/Сремски Карловци, 1991, стр. 95-6.

⁶ Hume, D., *Enquiries Concerning Human Understanding and Principles of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1977, стр. 165.

⁷ Хјум, Д., *Расправа о људској природи*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1983, стр. 402.

⁸ *ibid.* стр. 391.

су у стварности, ништа им не додајући и ништа им не одузимајући.“⁹

То што лепота, према Хјуму, није својство самог предмета, не значи да је она нешто пуко субјективно, или да постоји само у нашим чулима. За Хјума осећање ипак мора реферирати на квалитете предмета: „мора се признати да постоје неки квалитети предмета које је сама природа учинила подобним да изазива тај осећај.“¹⁰ На тај начин Хјум успева да задржи нешто од традиционалног схватања о лепоти предмета, али само као једно диспозиционално својство, такво да изазове: „осећај пријатности или непријатности у складу са природом објекта и диспозицијом наших органа.“¹¹

Друга скепса, коју треба да наведемо, а која је Хјуму, полазна тачка је скепса према универзалности културе. Хјум полази од тога да су културе међусобно толико различите да нема никакве наде да ћемо у њима наћи заједничку основу која би објаснила универзалност, како моралних, тако и естетских вредности.

3. Заједничко чуло у Шафтсберијевој филозофији

Шафтсбери (Anthony Ashley Cooper III Earl of Shaftesbury), као и Хобс (Thomas Hobbes) пре њега, полази од елементарног

⁹ Хјум, Д., *О мерилу укуса*, стр. 98.

¹⁰ *ibid.* стр. 57.

¹¹ Hume, D., *Enquiries Concerning Human Understanding and Principles of Morals*, стр. 291.

испитивања људске природе, прихватајући у извесном смислу, макар као претпоставку, да је човеково покретање одређено жељама, чији је узрок у објекту. Ми не можемо знати неке крајње циљеве којима неко биће тежи, али можемо јасно видети неке конкретне жеље које остварује и афекције које у складу са тим има.¹² Међутим, Шафтсбери иде корак даље од Хобса указујући на то да су ове афекције често везане за одређени систем у коме се то биће налази.¹³ Не само за неку чињеницу система, већ и за зависност могућности остваривања жеље уколико су везане за неки систем (односно за друга бића). Он то показује градирајући примере за овакве случајеве: први је однос жене и мушкарца, затим однос јединки унутар врсте као система, да би на крају дао један упечатљивији пример, однос паука и муве, наводећи да је пауков живот зависан од муве више него од његове сопствене мреже. Из свега овога на крају Шафтсбери изводи систем природе. Оно до чега се као закључка долази, јесте да постоји и посебна врста афекција, која одговара афекцијама овог система у коме се неко биће налази, које он назива природним афекцијама.¹⁴

Када је човек у питању треба навести две специфичности. Прва је да човек живи у друштву и да постоји одређена афекција која није везана за приватни интерес, већ за јавни.¹⁵

¹² Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge University Press, New York, 2003, стр. 167.

¹³ *ibid*, стр. 168

¹⁴ *ibid*, стр. 196.

¹⁵ *ibid*, стр. 168.

Те одатле за ову способност постаје релевантна безинтересност, у смислу искључивања утицаја личних интереса на процену о каквој афекцији се ради. Друга је посебно специфична, и каже, да човек као умно биће има способност да увиђа да ли се ради о приватној или природној афекцији. Човек поседује ту способност јер може да увиђа хармонију, односно да увиђа када су афекције везана за однос делова спрам неког (хармоничног) система.¹⁶ Ова способност да увидимо хармонични однос неког система такође се своди на једну афекцију, која настаје као рефлектована афекција, афекција другог реда, као што су страст за лепотом и морално чуло, што онда подразумева читав низ појединачних врста афекција попут љубазности, саосећања итд. Шафтсбери уистину ову способност назива чулом, али је читаво његово објашњење такво да јасно прави разлику између чулости и феномена који жели да објасни. Чулним рецептивитетом ми добијамо представе предмета, или чулне жеље, али оно о чему Шафтсбери говори је „рефлектовано чуло“.¹⁷ Рефлектовање овде подразумева један напор којим се афекције посматрају са питањем да ли су то неке афекције које су побуђене само приватним интересима, или нешто што свако може сматрати исправним: „јер само тако, и никако другачије, он [човек] може имати чуло за исправно и рђаво, осећање или суд о томе шта је урађено према праведним, једнаким и добрим афекцијама или обрнуто.“¹⁸

¹⁶ *ibid*, стр. 172, 173, 203.

¹⁷ *ibid*, стр. 172.

¹⁸ *ibid*, стр. 173.

Sensus communis (заједничко чуло) је појам који је у филозофију ушао преко Аристотела, као *koine aisthesis*, и код њега означава оно што је заједничко различитим појединачним чулима, што их уједињује у представу о једној ствари, притом јој ништа не придодајући (према акциденцијама).¹⁹ Дакле, „заједничко“ се код Аристотела односило на то да чини нешто јединствено од осета свих различитих чула. Шафтсбери феномен до кога је дошао, такође, назива *sensus communis*, односно заједничко чуло, али је смисао заправо другачији. За њега, заједничко чуло је оно којим смо усмерени на нешто заједничко, што важи за све, примарно за све друге људе, као што су љубав према човештву, моралност, лепо, задовољство у заједничком добром или оно „*je ne sais quoi*“²⁰ духовитости. Са тим долазимо и до једног великог проблема објашњења укуса. Питање о заједничком чулу на најбољи могући начин упућује на проблем, на који мора да одговори свака теорија која способност укуса не објашњава као неки вид сазнања који се може оправдати разумом: како неки осећај, који ја имам, треба да важи и за сваког другог, а да то није сазнање? Постоје два базична начина да се одговори на овај проблем. Први је да такав осећај схватимо интрасубјективно, како је рецимо код Аристотела, али тако да ја за свој осећај који имам могу да увидим да треба да важи за свакога. Други је да такав осећај сматрамо интерсубјективно присутним, односно да и други

¹⁹ Аристотел, *О души*, Напријед, Загреб, 1996, стр. 66–7.

²⁰ „Ја не знам шта“; Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, стр. 63.

имају исти осећај, да делимо тај осећај, или да смо га заједно конституисали. У најједноставнијим варијантама узима се само други начин објашњавања, односно тражи се нека претпоставка о одређеном чулу, ставовима, или вредностима, који важе за свакога или цело друштво. Такво је и уопштено схватање заједничког чула, као здравог разума, које је пре и после Шафтсберија важило у Британији: чуло је заједничко, зато што ће свако ко здраво размишља мислити исто. Шафтсбери, заправо, мада на још увек конфузан начин, интерсубјективност осећаја, објашњава интрасубјективним заједничким чулом: општост осећаја је легитимисана тиме што ја сам увиђам хармонију делова у целини као природну афекцију која се односи на целину, на све, а не тако што знам да други имају или ће имати исти осећај. Градећи свој сопствени осећај (интрасубјективно) истовремено рефлектујемо о његовој општости. Код Канта ће, ипак, овакав аргумент бити много јаснији.

4. Кантова идеја о заједничком чулу заснованом на рефлексивној моћи суђења

Кант своју тезу у суду укуса у *Критици моћи суђења* излаже на такав начин да рефлексивна моћ суђења, заснована на (апприорном) принципу сврховитости, представља основ легитимације интерсубјективног важења суда укуса. Иако у овом тексту не можемо улазити детаљније у основе Кантове естетике, назначићемо само на који начин је Кант заједничко чуло објаснио полазећи од ове поставке. Кант §40. започиње

следећим речима: „Моћи суђења често се даје име чула, што се чини, ако се не узме толико у обзир рефлексија моћи суђења колико напротив резултат те њене рефлексије [...]“²¹. Међутим, Кант нам јасно указује да то није никакво чуло у правом смислу те речи, јер то није неки орган, нити је то неки рецептивитет који припада моћи сазнања, већ се само говори о дејству рефлексивне моћи суђења на осећај задовољства и незадовољства. Рефлексивна моћ суђења, у том случају, очевидно, није пуки рецептивитет, већ један спонтанитет (активност) који у свом дејству утиче на нашу чулност, изазивајући осећај. Естетску употребу моћи суђења (укус), с обзиром на ово дејство које има на осећај задовољства и незадовољства, Кант назива *sensus communis* (заједнички чуло).

Међутим, Канту константо фигурирају два решења за објашњење заједничко чула. Једно се састоји у способност људи да на општи начин саопштавају своје душевно стање, и уколико то није преко појмова, односно укусу. Та способност се, укратко говорећи, заснива на рефлексивној моћи суђења, у случају када уобразиља у својој слободној игри подстиче разум, и свесни смо у осећају задовољства неког формално сврховитог стања наше душевности.²² Примарно, ово објашњење је интрасубјективно. Дакле, оно што се пре свега тврди је да рефлексивна моћ суђења при неком унутрашњег слагању разноврсности чулних утисака које уобразиља

²¹ Кант, И. *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991, стр. 182.; KU, AA 05: 293.

²² *ibid*, стр. 184.; KU, AA 05: 296.

формира, доводи нашу душевност у једно складно стање, показује једно дејство на нашу чулност, које означавамо именом осећаја задовољство. Подсетимо се такво схватање има корен у Аристотеловом схватању заједничког чула, као оног које представе различитих чула уједињује у једно јединствено сазнање, само што, као што видимо у овом случају није реч о сазнању, него осећају задовољства. Пошто је овај осећај заснован на априорном разлогу, принципу сврховитости, полаже право да захтева опште важење. Међутим, то никако још не претпоставља да ће и други заиста просуђивати предмет као што га ја просуђујем, те да ће се и други заиста сложити са мојим судом укуса, јер би то увек захтевало и неки појам, осим ако не претпоставимо да постоји неко „чуло“ које је свима заједничко (интерсубјективно). Кант, пак, не сматра да је то неко поједино чуло, нити да ми можемо имати неки појам (сазнање) таквог чула, већ на његово место поставља, интрасубјективно схваћен *sensus communis*, али сада као идеју једног интерсубјективног заједничког чула:

„Међутим, под *sensus communis* мора да се разуме идеја неког заједничког чула, то јест једне такве моћи просуђивања која се у својој рефлексiji обазире у мислима (*a priori*) на начин представљања сваког другог човека да би свој суд ослонила тако рећи на целокупан људски ум, и тиме избегла илузију која би, потичући из оних субјективних услова који би се лако могли сматрати за објективне, имала штетан утицај на суд.“²³

²³ *ibid*, стр. 182.; KU, AA 05: 294.

Кант пажљиво комбинује две различите замисли: естетска моћ просуђивања, је једна моћ, не сама представа, с друге стране идеја је по дефиницији нека представа. Претпоставка која се овде узима у обзир је да естетску моћ просуђивања, можемо себи (у идеји) представити као једно интересубјективно заједничко чуло, и то не због тога јер претпостављамо да је свачија чулност конституисана на исти начин, већ на основу тога што естетска рефлексивна моћ суђења на основу априорног принципа изискује општу сагласност. На тај начин рефлексивна моћ суђења не фигурира само као рецептивитет за осећај задовољства и незадовољства (према свом дејству) већ и као једна „идеална норма“, на основу које се представи у просуђивању додељује егземпларно, али нужно, опште важење.²⁴

5. Нове карактеристике интересубјективности и њена улога изван естетике

Претходна кратка разматрања класичних аутора омогућују нам да закључимо на који начин је разматрање интересубјективности у естетици било другачије него уобичајеног. Пре свега, само постављање проблема укуса, који је без уобичајених основа (правила) требало да има интересубјективно важење, изместило је схватање појма интересубјективности који је естетика понудила. Покушавајући да одговоре на овај изазов различити аутори давали су

²⁴ *ibid*, стр. 130.; KU, AA 05: 239.

различите одговоре, али је са сваким од њихов сам појам интерсубјективности на извешан начин модификован. Схватање интерсубјективности који су ови аутори изнедрили пре свега разликовало се јер се није радило о спознаји општих правила, нити о општим друштвеним/културним нормама које су је заснивале. Насупрот, главни окрет, у складу са духом датом историјском периода, био је да се покаже и објасни способност/моћ субјекта да и у одсуству општих норми просуђује интерсубјективно, на месту сваког другог човека.

Такав појам интерсубјективности био је самим тим и много флексибилнији од оног заснованог на спознаји општих норми – омогућавао је извесни вид слободе субјекта (у сопственом просуђивању) који је ипак био праћен усаглашеност са другима. И то наравно није случајно. Без много резерве, можемо рећи да је то историјски било у складу са општом либерализацијом друштва и плурализацијом културе и моралних гледишта. Другим речима, у проблему укуса и његовим решењима осликавале су се промене које су се дешавале у читавом друштву. Нови појам интерсубјективности, који није захтевао догматску претходну датост општих правила и норми, био је плодан да се измири слобода са нужношћу друштва, плуралност култура са јединственим општим гледиштима.²⁵ Отуда не треба да чуди што у деветнаестом веку

²⁵ Најдиректније пресликавање појма интерсубјективности из естетике како би се објаснио плурални јавни живот заједнице можемо наћи у примени Кантових естетских рефлексивних судова у политичкој теорији код Хане Арент (Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, University Press of Chicago, Chicago, 1982.).

можемо говорити о естетизацији политике и етике, у којима су решења која је продуковала естетика постајала решења за општу хармонизацију политичког живота заједнице и моралног живота појединца.

6. Уместо закључка: данашњи изазови

У претходним деловима рада покушао сам да покажем да су класични аутори бавећи се естетиком, превасходно у овом случају проблемом укуса, остварили увид и развили теоријску апаратуру за нова схватања интерсубјективности, која истовремено нису била значајна ексклузивно за проблеме естетике, већ су имали шири друштвени, политички и културни значај. Од тада до данас на многим пољима ситуација се значајно променила. Питање о лепом, те стога и питање о укусу, више није у центру друштвених, па често ни естетских питања. Још мање је наглашавање универзалног важења естетских (и других уопште) вредности, на које се ослањало схватање суда о лепом као универзално важећем, однос укуса као универзалан, остало у моди.

С друге стране појавили су се нови изазови, на пример са увођењем све више говора о свакодневној уметности и развојем различитих видова интернет уметности (од класичног вида развоја уметничког приступа новим моделима доступним са интернетом до присутности свакодневне уметности у коришћењу интернета). Оно што је са свакодневним уметностима занимљиво у контексту овог рада што је њихово

увођење у сферу естетике било праћено схватањем да свакодневна уметност за разлику од класичне не претендује на интерсубјективност, већ је везана за приватну сферу. Разлог томе је било уверење да се свакодневна уметност одвија примарно у приватним просторима и што се за њену процену не очекује универзалан естетски суд, као што је то био случај са лепим и укусом. Међутим, ствари су се свакако по том питању промениле у приступима естетике. Простори у којима се свакодневна уметност одвија се свакако више не могу свести на приватне, то рецимо посебно важи на примену перформанса и отворене просторе интернета и нових медија у случају свакодневне уметности.²⁶ Утолико, можда пред естетиком можда престоје нови задаци да поново ревидира карактеризације интерсубјективности и потенцијално укаже на увиде који могу имати значај и изван саме области естетике. Питање колико тезе класичних аутора у томе могу бити од помоћи може остати отворено, али је њихов егземпларни значај, у смислу њиховог ношења са проблемима који су били актуелни сасвим неупитан.

Литература:

Arendt, H., *Lectures on Kant's Political Philosophy*, University Press of Chicago, Chicago, 1982.

²⁶ Potgieter, F., „On Intersubjectivity in Art and Everyday Aesthetics“, *de arte*, вол. 51 (2), 2016, стр. 3-15.

Аристотел, *О души*, Напријед, Загреб, 1996.

Baeumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.

Грасијан, Б., *Врело мудрости*, Суматра, Београд, 2018.

Кант, И. *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1991.

Potgieter, F., „On Intersubjectivity in Art and Everyday Aesthetics“, *de arte*, вол. 51 (2), 2016, стр. 3-15.

Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, Cambridge University Press, New York, 2003.

Hume, D., *Enquiries Concerning Human Understanding and Principles of Morals*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

Хјум, Д., *О мерилу укуса*, ИК Зорана Стојановића, Нови Сад/Сремски Карловци, 1991.

Хјум, Д., *Расправа о људској природи*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1983.

Фери, Л., *Ното Aestheticus*, ИК Зорана Стојановића, Нови Сад/Сремски Карловци, 1994.

AESTHETICS AND INTERSUBJECTIVITY

Summary

In the early modern aesthetics intersubjectivity was one of its key elements, above all, as a problem of taste. Despite the established view that aesthetic experience is something private and subjective, early modern aestheticians (i.e. Shaftesbury, Hume, Kant etc.) made the greatest effort to explain its intersubjectivity; both by emphasizing its social character and by explaining its claim for intersubjective validity. Thereby, the very notion of intersubjectivity could no longer remain the same. Instead of rigidly understood intersubjectivity based on adopted norms, recognizable collective patterns and concepts, as well as general rules, the new phenomenon of intersubjectivity appeared, which enabled flexibility, social changes, absence of conceptual knowledge, play and the creation of entirely new rules. At the same time, the theory of values could not remain the same: beyond allowing the invention of values new theory of values should also explain intersubjectivity of newly created values.

Key words: aesthetics, intersubjectivity, taste, social changes, Kant, Shaftesbury, Gracián

ЕСТЕТИКА ИЗМЕЂУ ФИЛОЗОФИЈЕ И УМЕТНОСТИ

Апстракт: Основна тема овог рада је разматрање потенцијала односа филозофије и уметности, а у отклону спрам традиционалних и двадесетовековних његових тумачења. Насупрот традицији, која за филозофију резервише теоријски надређену позицију у односу на уметност, те која подразумева непосредовану транспарентност уметности, као предмета филозофског просуђивања, тврдимо начелни проблемски карактер овог односа, као и принципијелну презасићеност феномена уметности у погледу на могућности његове филозофске обраде. У погледу на савремене тенденције, испитујемо утврђене тезе о битно теоријском карактеру уметности, какве заступају концептуална уметност са једне, односно постмодернистичке и постструктуралистичке филозофије са друге стране. Свему наведеном у позитивном гесту супротстављамо продуктивни однос уметности и филозофије, који би могао да резултује како уметничким делима, тако и филозофским рефлексцијама новог типа, а који би се остварио у непосредној интеракцији филозофа и уметника. Овако постављен однос у раду ће бити представљен сходно потенцијалима даљег развоја естетике, како у погледу њеног метода, тако и у погледу њеног теоријског, односно појмовног апарата.

Кључне речи: естетика, филозофија, уметност, слика, појам.

Питање *чему естетика данас* несумњиво резонује потребом преиспитивања њеног досадашњег важења и поступања. Овај гест, устаљен у савременој филозофији, у случају естетике сматрамо додатно важним. Наиме, овде није реч само о начелном разматрању замки и странпутица традиције, у виду фоноцентризма, логоцентризма, антропоцентризма и сличних, већ и о много важнијем питању на који начин и да ли уопште филозофија може и треба да ступи у контакт са уметношћу; при томе, проблем уметности издвајамо као централни од класичних естетичких проблема у савремености. Преиспитивање естетике, дакле, не видимо значајним само спрам њене традиције, већ га сматрамо конститутивним за естетичко мишљење као такво.

Другим речима, проблематизација филозофског односа према уметности је, по нашем мишљењу, нужна уколико се уопште жели имати нека филозофија уметности; отуда та проблематизација није непосредно везана за оквире савремености, већ припада самој сржи естетике. Утолико смо у овом раду појам естетике и одабрали као водећи појам: њиме бисмо хтели да назначимо управо онај простор који се отвара *између* филозофије и уметности, а у контексту њихове сарадње, ма каква она у конкретном била. Несумњиво, овакву употребу појма естетике проводимо и уз имплицитни омаж Баумгартену (A. G. Baumgarten), као оснивачу оног филозофског мишљења

које не само да се бави уметношћу, лепотом и естетским искуством, већ је конституисано и темељном свешћу о проблематичном карактеру таквог подухвата.¹

Посматрано из перспективе савремености, филозофија уметности типично пати од две централне предрасуде, које, по нашем мишљењу, не важе само за савременост, већ и за традицију. Прва од њих добро је познати примат теоријског над уметничким, оличен класичном Платоновом критиком уметности из *Државе*. Платонов је став, који своје порекло има у захтеву да одређена делатност буде транспарентна у својим потезима и основама, да уметност о себи не може положити рачуна и разлога, док филозофија то може да учини уместо ње. Отуда је филозофија у теоријском погледу надређена уметности, што даље, у случају Платона, подразумева и данас напуштени њен нормативни примат у односу на уметност. Платонов и традиционални гест данас су наизглед ствар прошлости, посебно с обзиром на развој авангардних уметничких праваца и, касније, нових уметничких пракси. Ипак, према нашем суду, примат

¹ Ма колико да данас делује да је естетика у традицији била утврђена и непроблематична, то заправо никада није био случај, а посебно у погледу односа према уметности. О томе сведочи примат теорије подражавања, који читамо као одговор на провокацију уметничког дела већ постојећем космосу, установљеном у његовим онтолошким оквирима. Иконокластичка борба у средњовековној Византији такође се може узети као пример наведеног. Коначно, чак и у модерно доба – доба заснивања естетике – о естетици не можемо говорити о неком саморазумљивом филозофском подухвату. И за самог Баумгартена, естетика је пре једна немогућа наука, него олако спроводив пројекат. У том смислу он још на самом почетку свог деловања, у својој магистарској студији, иронично помиње како се бави предметом који ће многи сматрати незнатним и недостојним филозофског истраживања. Уп. Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985, стр. 5.

теорије тиме није укинут, о чему сведочи како концептуална уметност, тако и структуралистичке, постструктуралистичке и постмодернистичке позиције у домену теорије.

Наиме, доминантни теоријски дискурс о уметности данас, чини се, подразумева теоријски карактер уметности; тако је уметност незамислива без теорије.² Овај гест проистекао је на основу отпора према традиционалној „наивности” очекивања да непосредни сусрет са уметношћу гарантује отварање њеног смисла, било да се то дешава путем доживљаја, осећања или естетског искуства у ширем смислу - но у сваком случају посредовано уметничким делом (објектом) као затвореном јединицом смисла.³ Насупрот томе, сусрет са уметношћу се данас разуме као унапред посредован широком мрежом идеја и теоријских, односно рационално појмљивих конструката.⁴ Они, наравно, не морају да проистичу из саме уметности, већ своје порекло могу имати како у филозофији, тако и у најширем могућем домену друштвене и теоријске конституције значења.⁵ Упркос томе, овај контекст унапред одређује место уметности у

² Уп. Herwitz, D., *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1993, стр. 1-2; Lippard, L., Chandler, J., 'The Dematerialization of Art', in: A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/London, 1999, стр. 49.

³ Уп. Kalyva, E., *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Palgrave Macmillan, 2016, стр. 16.

⁴ Уп. Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006, стр. 128-129.

⁵ Уп. Hoffmann, G., *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2005, стр. 96-98.

већ постојећој констелацији друштвених и, пре свега, политичких односа, тако да се видљивост уметности и њено важење њима конституишу.

У том смислу је, даље, пожељно да и сама уметност „проговори” на теоријски начин. Тиме би се, наиме, обезбедио њен активни однос према условима унутар којих се појављује, а утолико би се остварила и могућност евентуалног критичког деловања уметности, укључујући ту и коректив самих тих оквира њеног појављивања. Теоријски говор уметности, при томе, не мора бити дословно теоријски, у смислу манифеста и слично; штавише, он може бити директно уписан у уметничку праксу, како је то и случај са концептуалном уметношћу.⁶ Ипак, чак и уколико је то случај, теоријско појављивање уметности мора да рачуна са унапред датим оквирима и карактером теоријског у које искорачује.

Управо стога ми овај доминантни дискурс о уметности и видимо проблематичним. Наиме, иако на први поглед делује антиплатонистички, те је тако битно и постављен, он, према нашем суду, ипак представља својеврсну варијацију платонизма. За разлику од Платона, уметност данас може о себи да положи рачуна, она има право оглашавања у теоријском смислу. Ипак, глас уметности о њој самој само је један од многих: иако легитиман, он уопште није ни доминантан ни привилегован; штавише, доминантни дискурс би и у овом случају био онај

⁶ Уп. Kalyva, E., *Image and Text in Conceptual Art*, стр. 28-29.

политички.⁷ Речју, уколико савремене теоријске позиције инсистирају на доминацији *институција културе* посвећених производњи *знања о уметности*, онда чињеница да уметност данас може да посведочи о себи и не значи много. Уметност би, према нашем суду, ипак морала да се разликује од (теоријског) знања о њој.⁸ У том смислу, савременост и даље, иако на измењен начин, пропагира примат теорије над уметношћу.

Примат теорије у односу на уметност повлачи и другу централну предрасуду филозофије уметности на коју овде желимо да скренемо пажњу. Наиме, реч је о прећутној идеји да је било који предмет филозофског мишљења, па тиме и уметност, некако унапред отворен за филозофско поимање и истраживање, те, самим тим, њима транспарентан. Случај уметности је ту посебно интересантан, јер и традиција често сведочи о немогућности да се бар проблем уметничке продукције у целости захвати и одреди рационалним и појмовним мишљењем. Ипак, наведено, иако очигледно сведочи против поменуте предрасуде, исту не укида. Напротив, чини се да ће филозоф пре сматрати да оно о чему се у датом случају не може филозофски мислити, што појмовном разабирању није отворено, може бити и остављено по страни, односно занемарено, у духу чувене Хегелове (G. W. F. Hegel) опаске *тим горе по чињенице*.

⁷ Уп. Porter, R., *Deleuze and Guattari: Aesthetics and Politics*, University of Wales Press, Cardiff, 2009, стр. 82; Rockhill, G., 'The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art', in: G. Rockhill, P. Watts (eds.), *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, Durham/London, 2009, стр. 196-197.

⁸ Уп. Herwitz, D., *Making Theory/Constructing Art*, стр. 213-214.

Другим речима, филозоф је типично склон да се креће у оквирима сопствене делатности, пазећи да не искорачи у смеру који се не може оправдати, односно о ком се филозофски – заправо, у Платоновом духу – не може положити рачуна. Ова саморефлексија и самозаконодавност филозофије разумљива је и уписана у њене темеље; она, у коначном, обезбеђује легитимност филозофије. Са друге стране, међутим, она, по нашем мишљењу, такође и ослепљује филозофа за могућност алтернативних путева искривања неког новог и критички претресеног филозофског мишљења, таквог које би избегавало странпутице досадашњих кретања.

Другим речима, уколико је за филозофију, поред поменуте аутономије и самоодређења, карактеристична и конститутивна и неопходност самокритичког односа, онда се мора моћи рачунати са могућностима које још увек нису испитане, односно које, бар на први поглед, делују немогуће с обзиром на већ усвојене и потврђене позиције. Такве алтернативне могућности нестандардног филозофског поступања, верујемо, важе и за случај филозофије уметности; данас, можда, и више него што је то био случај пре нешто више од сто година, када је традиционална естетика темељно доведена у питање новим пробојима у уметничком стварању и његовом осмишљавању.

Наведене две предрасуде савремене филозофије уметности сматрамо погрешним из неколико разлога. Пре свега, сматрамо да оне за последицу имају кастрирање потенцијала уметности да доведе до *радикалне промене*. Иако

претходно описани оквир оставља отвореном могућност да уметност доведе до *неке* промене, та промена је, ипак, из наведених разлога, органиченог домашаја, односно она може бити реализована само у одређеном микро-контексту.⁹ Свакако, очекивање да уметност доведе до (радикалне) промене и само је теоријски конструкт, чији су маркери одреднице слободе, новог и оригиналности, често везиване за уметност.¹⁰ Ипак, исти аргумент би се могао уперити и против очекивања да носилац промене или критичког мишљења буде теорија, будући да је и теорија – несумњиво – теоријски конструкт. Сходно томе, нема разлога да се потенцијал промене и критичког односа према стварности припише пре једној него другој страни; он једнако мора бити отворен или затворен за обе.

Филозофски (теоријски) приступ уметности, дакле, није битно промењен у односу на традицију; ма колико разлике биле очигледне, оне не сежу довољно далеко. При томе, намера нам није да се вредносно одредимо у погледу тога да ли је овај приступ исправан или не, упркос претходно наглашеном критичком ставу према њему. Далеко значајнијим сматрамо питање због чега је он саморазумљив, односно зашто се третира

⁹ Уп. Araeen, R., 'Globalization, Cultural Difference, and the Alternative to the Crisis of Art Today', in: M. Beaumont, A. Hemingway, E. Leslie, J. Roberts (eds.), *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, Peter Lang, Oxford/Bern, 2007, стр. 405-406; Dedić, N., *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, Atoča, Beograd, 2009, стр. 251-252.

¹⁰ Уп. Carroll, N., *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London/New York, 1999, стр. 219-220.

као једини могући? Чини се да би морало бити могуће замислити и испитати другачији приступ односу теорије и уметности, и то као алтернативу свему што је до сада било познато. Разлог изостајању такве алтернативе до сада, сматрамо, изнова лежи у примату теоријског: она се не потенцира због тога што би довела у питање начин на који разумемо теорију. Другим речима, алтернативни теоријски пут би и даље био *теоријски*, а теорији припада да, у рефлексивном захвату, легитимише саму себе; уколико бисмо напустили такве претпоставке теоријског, у питање бисмо довели и његову легитимност, а тиме и потребу за њим.

Алтернативни пут на који овде циљамо, те који бисмо бар делимично желели да представимо, несумњиво се овом приликом не може исцрпно утврдити. Разлог томе је што би такав подухват подразумевао имплицитно пристајање уз традиционални примат теорије, будући да би био изведен априори – полазећи од филозофског промишљања *филозофски* отворених путева односа филозофије према уметности и ослањајући се на њих. Насупрот томе, односно у контри спрам примата теорије, желели бисмо да сугеришемо мишљење које своје самоодређивање не заснива искључиво на сопственим оквирима, већ на сарадњи са оним *о чему* би требало да мисли – сарадњи која би била како непосредна, тако и продуктивна. Другим речима, такво мишљење заправо не би било мишљење *о уметности*, већ *мишљење заједно са уметношћу*, једнако конституисано и филозофским и уметничким напорима. У мери у којој би оно, секундарно, могло да понуди и некакво

даље (само)одређење филозофије, односно филозофије уметности, такво одређење било би засновано на искуству заједништва, те изграђено спрам њега, макар и уже филозофским средствима.

Два су основна извора овакве идеје. Најпре, досадашња филозофија уметности и естетика изграђивала се превасходно, ако не и искључиво, са позиција *рецепције* уметничког дела.¹¹ Филозофско мишљење о уметности стандардно је слепо за целокупну једну димензију датости и важења уметности, за искуство уметничке продукције. Чак и када продукција уметности јесте предмет филозофског промишљања, што је стандардна тема у традицији естетике, такво промишљање није изведено полазећи од искуства продукције уметничког дела, већ са позиција накнадне рецепције тог дела. У том смислу, нека врста задобијања искуства продукције, које се претходно није имало, несумњиво би обогатила, али и изменила филозофски поглед на питања уметности. Такође, из наведеног је јасно да би такав подухват морао да укључи и оног ко, за разлику од филозофа, поседује искуство стварања уметничких дела, односно уметника.¹² Отуда се простор међусобне

¹¹ Уп. Carroll, N., *Philosophy of Art*, стр. 158.

¹² Наравно, замислива је ситуација у којој би филозоф истовремено био и уметник, или обрнуто. Такви гранични случајеви ипак нису доминантни, нити су битно одредили досадашњи развој филозофије уметности. С обзиром на то да ми овде не покушавамо да нађемо изузетна и спорадична места споја филозофије и уметности, већ да промишљамо њихов однос начелно – а то значи, спрам свих потенцијалних учесника тог односа, такви специфични случајеви не утичу битно на нашу линију аргументације. Додатно је и посебно проблематично питање на који начин би се уопште могло

комуникације уметника и филозофа испоставља као могући нови простор естетике.

Са друге стране, а изнова у отпору спрам примата теоријског, сматрамо да се такав простор комуникације никако не сме редуковати на своје уже теоријске облике, као и да се не сме претпоставити да је пука чињеница сусрета уметника и филозофа већ резултовала оствареном комуникацијом између њих – једнако као што непосредни сусрет са уметничким делом још увек не подразумева његово довршено разумевање. Напротив, могући разговор уметника и филозофа пре је немогућ, него саморазумљив.¹³ У првом реду, разлог томе је проблем медијума такве комуникације: уколико се као такав медијум истакне језик, онда смо већ у опасности примата теоријског, јер језик, као што је добро познато, није невин – формулације које користимо, речи и термини које употребљавамо, већ су засићене значењима и конотацијама које унапред трасирају путање и карактер разговора. Отуда би, у најмању руку, ова комуникација морала бити изграђена у више медијума напоредо, односно она би морала да укључи и вербалне и невербалне – иконичке, уметничке – артикулације смисла, потенцијално са обе стране.¹⁴

разумети преплитање уметничког и филозофског у таквим случајевима, односно да ли је оно уопште на делу.

¹³ Уп. Schleiermacher, F., *Dialectic, or the Art of Doing Philosophy*, Scholars Press, Atlanta, 1996, стр. 14-15.

¹⁴ Уп. Harrison, A., *Philosophy and the Arts: Seeing and Believing*, Thoemmes Press, Bristol, 1997, стр. XVIII.

Наведено упућује на један важан закључак, али и на други извор идеје о естетици као могућем простору између филозофије и уметности. Наиме, уколико ствари стоје овако, то даље значи да је први и основни задатак комуникације уметника и филозофа – али и први и основни њен резултат – заправо само *креирање тог простора комуникације* у њему припадним могућностима. Сама ситуација сусрета и разговора оно је што се најпре мора изградити, те оно што се не може изградити једнострано, већ уз међусобну сарадњу.

Последично, таква ситуација не може се изграђивати у апстрахованом и од садржаја празном оквиру, већ мора бити везана за неки дати и конкретни случај. Другим речима, сматрамо да се описана могућност комуникације уметника и филозофа мора одвијати поводом неког конкретног уметничког дела и с обзиром на њега, мењајући се и варирајући од случаја до случаја. Евентуална накнадна теоријска (или уметничка) уопштавања увида стечених у том контексту би, стога, имала важење само с обзиром на своје порекло, и никако не би смела бити од њега отргнута, у смислу већ поменутог апстраховања и потенцијалне универзализације. У супротном, ризиковали бисмо да један модел и простор комуникације неоправдано прогласимо за иманентну истину свих могућих и будућих сусрета филозофије и уметности, што би нас вратило на позиције традиције.

Методски посматрано, тако отворен нов пут естетике био би двоструко одређен, односно у њему би једнако

партиципирао и поредак језика и поредак визуелног, односно иконичког (ако за пример узмемо визуелне уметности). Комуникација уметника и филозофа би се, у том смислу, одвијала *између слике и речи*, а не коришћењем речи да би се означила и протумачила слика, нити коришћењем слике уместо речи, у гесту њихове једнаке валоризације, посредоване тезом да се смисао не конституише и креира искључиво вербалним средствима. Наведено, свакако, подразумева прекорачење (филозофског) појма у његовом традиционалном смислу и употреби, но управо ту могућност видимо као одлучујућу за отварање нових путева естетике.

Наведена ситуација би донекле могла да се опише уз помоћ фигуре игре, коју овде користимо више у Хилбертовом (D. Hilbert) него у Кантовом (I. Kant) смислу.¹⁵ Под игром, дакле, мислимо на делатност устројену правилима, али таквим правилима која важе само унутар домена који конституишу, односно која се исцрпљују у трасирању корака саме те игре. Разлика наше у односу на Хилбертову употребу фигуре игре – код њега је реч о шаху, употребљеном као модел објашњења карактера формалних система логике и математике – тиче се тога да у нашем случају правила игре не познајемо унапред, већ би се она откривала и креирала сваким појединачним кораком унутар заједничког простора комуникације уметника и филозофа. Последишно, таква правила би, онда, и важила само

¹⁵ Уп. Brown, J. R., *Philosophy of Mathematics: An Introduction to the World of Proofs and Pictures*, Routledge, London/New York, 1999, стр. 49-53.

за тај дати и индивидуални случај; у овом погледу позивамо се на Хартманову (N. Hartmann) идеју *индивидуалних закона лепоте* (естетских објеката, односно и уметничких дела).¹⁶ Свакако, теоријски је замисливо да се на основу више таквих случајева накнадно изврши поопштавање добијених закључака, али такво поопштавање за нас нема примат, ни у погледу сврхе целокупне ове комуникације, ни као потенцијално место њеног легитимисања.

Овакав поступак, услед очигледног и наглашеног укључивања стране уметника у креирање комуникационе ситуације, делом подсећа на феноменолошки кредо пуштања феномена да се покажу сами по себи, онакви какви се од себе и дају на увид и разумевање. Наша позиција је заиста делом заснована на феноменолошким основама, овде посебно у прохибитивном смислу, односно у погледу захтева отворености филозофа за феномен уметности. Ипак, описана ситуација не своди се на своју феноменолошку страну, већ подразумева и више од тога - проактиван став: у оваквој комуникацији од филозофа би се захтевало и ангажовано учешће у креирању комуникационе ситуације, а не само праћење онога што се по себи отвара и открива. То креирање се, додатно, односи како на целокупан простор сусретања филозофа и уметника, тако и на формулацију појединачних корака (индивидуалних правила) кретања у том простору. Коначно, легитимност овог поступка могла би се, сходно наведеном, утврђивати само путем његових

¹⁶ Уп. Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979, стр. 7.

последица, а под тим најпре мислимо на даље отварање/затворање простора игре и комуникације: уколико би неки поједини корак у поступку затварао комуникацију, онда би он био неоправдан, и обрнуто. Очигледно, таква поставка подразумева потенцијално бесконачне потенцијале овакве комуникације.

Другим речима, све што се на основу оваквог поступања може задобити појединачна су места и тачке сусретања филозофа и уметника, односно појединачне инстанце њиховог преплитања које је успешно остварено. Ипак, уколико постоји успех комуникације у тим оквирима, онда су ипак задобијени бар неки увиди – неке *тачке*, или, боље речено *вирови смисла* – као резултат заједничких напора. Такве тачке/вирови смисла, свакако, не би могли бити фиксирани, нити би требало да фигурирају као кандидати за одређивање суштине и пуног смисла (неког) уметничког дела, јер би нас такав гест изнова одвео у неоправдану и нежељену теоријску универзализацију. Ипак, ове тачке/вирови нису без значаја, будући да мапирају постојање уметничког дела на начин на који је оно *de facto* присутно и важеће, начин на који је оно *живо*.

Реч је, дакле, о *заједничком разумевању* догађаја уметничког дела: стога је оно, по природи ствари, увек и нужно двоструко, располућено, укрштено, те истовремено води на две стране, јер је у питању преламање два различита погледа. Самим тим, на тај начин задобијени и креирани смисао биће такође преломљен, а исто важи и за његову артикулацију, било

да је она вербална или невербална, уметничка или теоријска. Каква год да је, она ће бити нужно непотпуна уколико не уважи обе перспективе истовремено, уколико у себе не укључи обе стране.

Као што је и наглашено, посебан фокус у овом контексту мора бити поклоњен питању филозофске појмовности адекватне артикулацији резултата задобијених на овај начин. Појмовност и артикулација, као и пратећи облик аргументације, овде би морале да прате претходно описане методолошке узусе, што подразумева да ће одступати од већ познатих и устаљених модела. У најмању руку, филозофска појмовност би у овом случају морала бити таква да иманентно спроводи *отварање значења*, односно *недовршеност и незасићеност* филозофског дискурса о уметности. Сходно описаном методу, она би морала да буде изнутра сломљена и напукла, те да тиме упућује на оно што сама, као *филозофска појмовност*, никако не може да испуни и оствари.

При томе, интенционална упућеност такве филозофске појмовности на додатни смисао, обезбеђен са стране уметности као саговорника и коаутора тог смисла, не подразумева да се, праћењем такве интенције, истовремено остварује и њено довршење. Овде, наиме, није реч о пуком сабирању две перспективе, перспективе уметника и перспективе филозофа, већ о динамичном кретању *између њих*; отуда смо претходно *тачке смисла* означили као *вирове*. У том погледу, чак и ако интенција смисла која полази од филозофског појма и допре до

свог уметничког комплемента, она би морала да се отуда врати назад, те да настави у том кретању тамо-амо. Сходно наведеном, овде такође није реч ни о томе да филозофски дискурс треба да постане сликовит и иконички, јер чак и када бисмо од појма дошли до слике, то не би резултовало довршењем конституције смисла, већ би нас слика од себе вратила натраг ка појму. Овакав модел дискурса је, дакле, битно различит од модела поезије, будући да су ту реч и (језичка) слика здружени у иманентном припадању.¹⁷

Очување разлике слике и појма је за наше потребе важно, не због намере да се на тај начин рационални карактер филозофског дискурса заштити од опасности да пређе у песништво, већ због задржавања изворно креираног смисла и структуре уметничко-филозофске комуникационе ситуације. Наиме, уколико смо претходно захтевали да се простор комуникације између уметника и филозофа мора тек створити, и то уз једнако учешће обе стране, те ако смо додатно истакли да филозофска појмовност којом би се артикулисали увиди стечени у том оквиру мора да прати методологију датог разговора, онда је за такву појмовност кључно да сопственом структуром одржи присутним обе разговорне стране – утолико пре што се ради управо о *филозофским* појмовима. Другим речима, филозофија овде не сме да прекрије уметност (нити уметност филозофију):

¹⁷ Насупрот томе, случај који ми описујемо не подразумева само напрслину између речи/појма и слике, већ и могућност да слика овде не фигурира само као језичка слика. Појам слике у овом раду користимо као неутрални појам којим се означавају сви могући облици уметничке артикулације и конституције смисла, и то као различити од вербално-теоријских.

будући да обе посредују у конституцији смисла који треба (филозофски) артикулисати, адекватна артикулација мора јасно да уважи и истакне оба та конституивна релата.

Сходно томе, кључно је да се филозофска појмовност овде одржи нестабилном, а значења која она посредује непотпуним. У супротном, ова појмовност би продуковала одређене мисаоне структуре које би, како је то и био случај небројено пута у традицији, фиксирале оквире унутар којих мислимо о уметности, а тако и потенцијално наметнуле очекивања и смисао сваком будућем искуству са уметничким делима. Резултат би, дакле, био пад у традицију: изградили бисмо теоријске оквире приступа уметности, те бисмо очекивали да се свако наредно искуство уметности унапред уклопи у такве оквире. Филозофски појмови, дакле, морају бити принципијелно динамични и непотпуни – морају имати карактер *вира*. Истовремено, једнако је важно да такав њихов карактер буде јасно видљив и истакнут, како би се спречило погрешно разумевање, односно њихова неоправдана и саморазумљива супсумција под традиционални облик филозофске појмовности.

Коначно, оваква нестабилност појмова и отвореност значења не подразумева већ познату идеју о бесконачном могућем уплитању означитеља, које слободно води у било ком правцу и тиме конституише нове и увек нове везе и матрице означавања.¹⁸ Напротив, како је већ истакнуто, нестабилност

¹⁸ Уп. Lewis, M., *Derrida and Lacan: Another Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008, стр. 1-2.

појмова и отвореност значења условљени су и одређени својим пореклом, креираном ситуацијом комуникације уметника и филозофа, а поводом неког конкретног уметничког дела, те ка том свом извору и треба да упућују.

Управо тиме, сматрамо, отвара се нов пут за естетику. Наиме, такав поступак филозофију би поставио у позицију у којој она не може да претендује на сувереност, као ни на потпуно самостално исцрпљивање феномена уметности. Тиме се филозофија, дакле, поставља у позицију начелне отворености спрам уметности не просто прокламованим кредом, већ изнутра и методски. Такође, филозофија је тиме начелно и нужно доведена пред изазов преиспитивања већ утврђених својих позиција, укључујући ту и оне задобијене у истом овом креираном простору комуникације са уметношћу. На тај начин се ефективно у поступак филозофије уметности уписује неопходност њеног континуираног проблематизовања. За саму уметност, са друге стране, оваква перспектива могла би значити специфично присвајање теоријског домена, но ипак такво да не подразумева пристанак на примат теоријског. Управо супротно, уметност би тако могла да испита и оствари своје теоријске потенцијале, да буде пропусна за теорију, али не тако да би њом била ограничена или унапред одређена.

Литература:

Araeen, R., 'Globalization, Cultural Difference, and the Alternative to the Crisis of Art Today', in: M. Beaumont, A.

Hemingway, E. Leslie, J. Roberts (eds.), *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, Peter Lang, Oxford/Bern, 2007.

Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985.

Brown, J. R., *Philosophy of Mathematics: An Introduction to the World of Proofs and Pictures*, Routledge, London/New York, 1999.

Carroll, N., *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, Routledge, London/New York, 1999.

Dedić, N., *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, Atoča, Beograd, 2009.

Harrison, A., *Philosophy and the Arts: Seeing and Believing*, Thoemmes Press, Bristol, 1997.

Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

Herwitz, D., *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1993.

Hoffmann, G., *From Modernism to Postmodernsim: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2005.

Kalyva, E., *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Palgrave Macmillan, 2016.

Lewis, M., *Derrida and Lacan: Another Writing*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

Lippard, L., Chandler, J., 'The Dematerialization of Art', in: A. Alberro, B. Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge/London, 1999.

Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006.

Porter, R., *Deleuze and Guattari: Aesthetics and Politics*, University of Wales Press, Cardiff, 2009.

Rockhill, G., 'The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art', in: G. Rockhill, P. Watts (eds.), *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics*, Duke University Press, Durham/London, 2009.

Schleiermacher, F., *Dialectic, or the Art of Doing Philosophy*, Scholars Press, Atlanta, 1996.

AESTHETICS BETWEEN PHILOSOPHY AND ART*Summary*

The main topic of this paper is the reflection on the relationship between philosophy and art, in view of the critique of traditional and contemporary understanding of such relationship. Against the tradition of aesthetics, which stands for the theoretical primacy of philosophy with regard to the arts, and which presupposes that art, as a subject of philosophical reflections, is transparent and entirely open for theoretical understanding, I argue for the essentially problematic character of the relationship between philosophy and art, as well as for the fundamental over-saturatedness of the phenomenon of art with regard to its philosophical conceptualization. Against the contemporary ideas, I will question the idea of the essentially theoretical character of art, presented with conceptual art, as well as with postmodernistic and poststructuralistic philosophies. Taking into account all those positions, I will argue for the productive relationship between art and philosophy, which could result in artworks, but also with philosophical reflections of a new kind, which would be realized in unmediated collaboration between and artist and a philosopher. Such relationship between

art and philosophy will be presented mainly with regard to the potentials of future development of aesthetics in view of its methodology, but also in view of its theoretical, that is, its conceptual apparatus.

Key words: aesthetics, philosophy, art, image, concept.

ХАЈДЕГЕРОВ ОДНОС ПРЕМА ПЕСНИШТВУ: ПРОБЛЕМИ И ПЕРСПЕКТИВЕ

Апстракт: Једна од централних тема Хајдегерове (позне) филозофије јесте покушај заснивања дијалога између мишљења и певања. У овом истраживању, испитиваћемо због чега Хајдегер посвећује многобројне текстове и предавања управо проблему овог односа. Имајући у виду Хајдегерове ставове о уметности из *Извора уметничког дела*, настојаћемо да покажемо и због чега хоризонт традиционалне естетике и њене појмовности није адекватан за захватање овог односа. С тим у вези, показаћемо како напуштање појмовне мреже традиционалне естетике омогућава битно другачији поглед на феномен песништва.

Кључне речи: бивствовање, језик, мишљење, певање, Хајдегер.

Увод

Проблем уметности уопште, те и песништва као посебне врсте уметности, јесу једне од најучесталијих тема у Хајдегеровом позном опусу. Након тзв. „окрета“ [*Kehre*] из тридесетих година

прошлог века, у фокусу Хајдегерове мисли, поред доминантно присутног питања о бивствовању, проналазимо и феномене језика, уметности и технике. Дакако, ова промена у избору мисаоних тема није произвољна, већ настаје као последица промене приступа питању о бивствовању, помоћу које и можемо разликовати Хајдегерову рану и позну мисаону фазу.

Хајдегерови рани радови, тј. дело *Бивствовање и време* и том делу околни списи спадају у Хајдегеров пројекат *фундаменталне онтологије*. Оно што карактерише овај пројекат јесте Хајдегеров покушај да путем бивствовања тубивствовања покуша да постави и одговори на питање о бивствовању уопште. Међутим, почетком тридесетих година прошлог века, Хајдегер напушта овакав приступ питању о бивствовању, на чије место долази *повесно мишљење бивствовања*.

Сматрајући да првобитни приступ питању о бивствовању, дакле методски приступ саобразан пројекту фундаменталне онтологије, не може у потпуности да одговори на изазов питања о бивствовању, Хајдегер мења начин на који овом проблему прилази. Онтолошка анализа бивствовања тубивствовања напушта се у корист повесног мишљења бивствовања, у чијем се фокусу налазе претходно поменуте теме уметности, технике, језика и др. Међутим, овај прелазак са фундаменталне онтологије на повесно мишљење бивствовања не би требало посматрати као радикални дисконтинуитет између две етапе Хајдегеровог мишљења.

Штавише, по фон Хермановом суду¹, питање о бивствовању, као доминантно питање у обе Хајдегерове мисаоне фазе, јесте место континуитета тзв. Хајдегера I и Хајдегера II, а оно што се у тим периодима променило јесте начин на који се питању о бивствовању приступа.

Када је реч о Хајдегеровом односу према уметности, важно је напоменути да за разлику од периода пројекта фундаменталне онтологије, у позној Хајдегеровој мисли, можемо пронаћи идеју да филозофија властиту обнову може задобити путем специфичног дијалога са уметношћу, односно путем дијалога између мишљења и певања.² У том смислу, важно је нагласити да се код Хајдегера појам певања изриче двоструко: у зависности од контекста, овај појам може означавати читав корпус уметности, али, такође, може се односити и на песништво у ужем смислу, тј. на поезију као посебну врсту уметности. Чињеницу да Хајдегер не говори о дијалогу између филозофије и уметности, већ мишљења и певања треба разумети као његово настојање да, с једне стране, филозофију више не схвата на начин на који је то чинила традиција, те и да, с друге стране, исто тако и појам уметности покушава да мисли другачије од наслеђених филозофских (естетичких) претпоставки о овом феномену.

¹ Von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis: Zu Heideggers Beiträgen zur Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994., стр. 7.

² Поповић, У., „Хајдегер о Клеу: Нове перспективе Хајдегерове филозофије уметности, у: *Theoria*, 2/2019., стр. 36.

У овом истраживању, наш примарни задатак је да оцртамо које су то перспективе које дијалог мишљења и певања отвара, тј. због чега Хајдегер многобројне позне списе управо посвећује овој теми. Поред проблематике бивствовања, која је несумњиво покретач овог дијалога, према нашем суду, питања језика и света такође задобијају своје место у оквиру ове дискусије.

Песништво и језик

Анализу ћемо почети испитивањем контекста у ком феномен језика бива разматран у оквиру дијалога мишљења и певања. Наша теза у погледу проблема језика с обзиром на дијалог мишљења и певања гласи: певање је одликовано место на ком је језик феноменално највидљивији. Међутим, како бисмо ову тезу могли да одбранимо, неопходно је да се прво осврнемо на проблем језика у Хајдегеровој позној филозофији.

Хајдегерава полазишна тачка у истраживању језика односи се на чињеницу да човек у језику свагда јесте: „Човек говори. Ми говоримо на јави и у сну. Говоримо увек, чак и онда кад се не оглашавамо ниједном речју већ само слушамо или читамо, па и онда кад посебно нити слушамо, нити читамо, већ се уместо тога бавимо некаквим послом или се препуштамо доколици. Ми увек говоримо – на овај или онај начин.“³

Тврдња да „ми увек говоримо“, тј. да се увек већ некако налазимо у језику поставља нас у специфичну ситуацију и

³ Хајдегер, М., *Језик, у: На путу к језику*, Федон, Београд, 2007., стр. 7.

однос који према језику имамо. Наиме, пошто се увек већ налазимо у језику, онда је немогуће да из њега „искорачимо“ и учинимо га предметом или објектом испитивања. Такав пут био би посве јалов и илузоран јер напосто је немогуће напустити језик. Покушаји да се одређеном језику приступи путем метајезика такође не успевају да нас у потпуности дистанцирају од језика – и метајезик је управо *језик*, те самим тим и у том случају ми остајемо у језику. Другим речима, као што је у *Бивствовању и времену* истакнуто да је човек *бачен*⁴ у свет, исто тако, можемо рећи да се човек напосто затиче у језику при ступању у егзистенцију. Стога, једини начин да допремо до суштине језика подразумева мисаоно кретање унутар њега самог.

Имајући у виду да се путем метајезика, тј. уобичајеним приступима језику не може доспети до суштине језика, поставља се питање, да ли нам се језик открива у његовом свакодневном коришћењу, односно да ли је, као на пример у случају позног Витгенштајна, анализа свакодневног језика пут ка његовој суштини. Према Хајдегеровом суду, то није случај: „Међутим, кад год говоримо неки језик и ма како да говоримо неки језик, сам језик никад не долази до речи. Много тога се претреса у говорењу, а пре свега оно о чему говоримо: неко стање ствари, неки догађај, неко питање, нешто до чега нам је стало. Само зато што у свакодневном говорењу сам језик *не* доводи себе до језика него се уздржава, ми смо напосто кадри

⁴ Хајдегер, М., *Битак и време*, Службени гласник, Београд, 2007., стр. 216.

да говоримо језик, да се у говорењу позабавимо нечим, да у говорењу расправљамо о нечему.“

Ни свакодневне предрасуде о језику такође не помажу при покушају да се допре до суштине језике. Представе о језику као пуком средству комуникације⁵ одбацују се услед њиховог извора – речју, колоквијалне идеје о томе шта језик јесте извиру из неретко нерелевантних метафизичких позиција, чиме појам језика постаје део шире мреже метафизичких појмова и облика мишљења. Сходно томе, према Хајдегеровом суду, као и остале тековине традиционалне метафизике, тако и метафизичко схватање језика мора бити напуштено.

Након краћег осврта на уобичајене полазне тачке за испитивање проблема језика, те и показивња због чега оне, према Хајдегеру, морају бити напуштене, остало је да испитамо нашу тезу из овог поглавља: да ли је песништво одликовано место где је феномен језика највидљивији. Како бисмо ову тезу доказали, прво се морамо у кратким цртама осврнути на Хајдегерово схватање уметничког дела из његовог *Извора уметничког дела*.

Критикујући покушаје традиционалне филозофије да појам уметничког дела мисли по моделу ствари, те тврдећи да наслеђена (метафизичка) појмовност мора бити напуштена како бисмо доспели до суштине уметничког дела, Хајдегер осмишља нове, не-метафизичке појмове за приступ анализи

⁵ Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press, New York, 1999., p. 175.

дела – појмове света и земље. За потребе наше анализе, у овом делу рада, у нашем фокусу биће појам земље.⁶

Може се рећи да појмом земље у *Извору уметничког дела*, Хајдегер покушава да при сусрету са делом захвати оно што је традиција означавала појмом материје. По Хајдегеровом суду, аспект земље један је од момената уметничког дела који омогућава да „... стена долази до ношења и мировања, и тек тако бива стена; метали долазе до блистања и светлуцања, боје – до светљења, тон – до звучања, реч – до казивања.“⁷

Дакле, појмом земље Хајдегер захвата материју или оно од чега је дело направљено, тј. овај појам обухвата оно што се у феноменолошким естетика неретко назива и предњим планом уметничког дела. У том смислу, искуство уметничког дела обogaћено је захватањем одређеног материјала *као* материјала⁸, а не захватањем материје као нечега потрошног или пуког средства за нешто друго, што јесте случај у свакодневном баратању са стварима. Имајући у виду и начин на који нам се ствари показују у доба савремене технике као што је чувени Хајдегеров пример са реком Рајном – Рајна се ту не показује као река са свим својим повесно-значањским одређењима, већ пре као испостављено средство за задобијање енергије – можемо

⁶ Појам света је експлициран у наредном поглављу.

⁷ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 31.

⁸ Sinclair, M., *Heidegger, Aristotle, and the Work of Art. Poiesis in Being*, Palgrave Macmillan, New York, 2006., p. 141

закључити да се при сусрету са уметничким делом, материјални аспекти дела, тј. оно од чега је дело направљено, показују онаквим каквим они уистину и јесу.

Сходно томе, језик у оквиру песме, тј. језик као материјални, односно земљани аспект песничког дела постаје феноменално видљив као језик. У том смислу, сусрет са песничком уметношћу показује се од изразите важности за фундаментално питање филозофије – питање о бивствовању. Сматрајући да је „језик кућа бивствовања“⁹, Хајдегер недвосмислено назначавача међусобну упућеност проблема језика и проблема бивствовања једног на други. Речју, Хајдегерово настојање да обнови и поново постави питање о бивствовању показује се немогућим без претходног расветљавања феномена језика. Отуда, дијалог мишљења и певања показује се од пресудне важности за, према Хајдегеру, фундаментално питање филозофије – питање о бивствовању.

Песништво и свет

У претходном поглављу било је речи о односу мишљења и певања с обзиром на проблем језика. У овом делу рада, испитиваћемо Хајдегерову тезу о отварању света које се остварује при сусрету са уметничким делом. Другим речима, настојаћемо да покажемо на који начин дело песничке

⁹ Хајдегер, „Из једног разговора о језику“, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007., стр. 110.

уметности доводи до отварања света, као и шта то отварање света подразумева.

Када је реч о појму света, важно је нагласити да се он налази у Хајдегеровом мисаоном интересу од његових раних до позних списа. Иако Хајдегер није присталица схватња филозофије као погледа на свет и сличних одређења, ипак, појам света у његовој филозофији фигурира као један од кључних појмова. Овај појам присутан је у оквиру фундаменталне онтологије, потом у спису *Извор уметничког дела* појам света појављује се у склопу појмовног пара света и земље, и у нешто познијим Хајдегеровим списима, појам света се појављује у контексту четворства света. У нашем фокусу у овом истраживању налази се појам света онако како је мишљен у *Извору уметничког дела*, што се надовезује на Хајдегерове тезе о овом феномену из *Бивствовања и времена*.

У периоду када је у Хајдегеровом фокусу био пројекат фундаменталне онтологије, односно за време његових ранијих радова, феномен света био је резервисан за филозофски приступ. Речју, путем појмовне анализе и примене феноменолошко-херменеутичког метода у *Бивствовању и времену* и том делу околним списима, појам света се појављује као саставни моменат егзистенцијала *бивствовања-у-свету*. У *Бивствовању и времену* Хајдегер прави разлику између онтолошко-егзистенцијалног појма светности, који у себи садржи моменат априорности световности уопште, с једне стране, и, онтички појам света који има једно предонтолошко

егзистенцијелно значење: свет као оно „у чему“ живи једно фактичко ту-бивствовање, с друге стране.

Дакле, феномен света у Хајдегеровој филозофији не фигурира као само још једно бивствујуће у низу бивствујућих, нити је то пуки „оквир“ у ком се бивствујуће налази.¹⁰ Напротив, услед онтолошке конституције тубивствовања као бивствовања-у-свету, тј. увек већ упућености на неки свет, смисао онтичког појма света исцрпљује се у могућности тубивствовања да има „свој“ свет – то може бити свет једног пастира, становника одређеног града и слично. Овакава онтичка могућност „имања“ света фундирана је у онтолошком појму света, односно у самој световности тубивствовања. Она назначавала повесну структуру значењскости, која омогућава разумевање унутарсветски сусретајућих бивствујућих. Дакле, у питању је структура једне мреже односа у коју је тубивствовање увек већ укључено.

У *Извору уметничког дела* Хајдегер појам света употребљава као саставни моменат појмовног пара света и земље, који конституишу начин на који се уметничко дело захвата. Имајући у виду да смо у претходном поглављу експлицирали појам земље, у овом делу рада бавићемо се начином на који је појам света релевантан за проблем уметничког дела, те самим тим и дела песничке уметности.

Пратећи Хајдегерову анализу из *Извора уметничког дела*, можемо приметити да уметничко дело отварањем света

¹⁰ Хајдегер, М., *Извор уметничког дела*, стр. 30.

омогућава да целина међусобно упућених бивствујућих, тј. сама мрежа значењскости унутарсветски сусретујућих бивствујућих постане прозирна.¹¹ Речју, сурет са уметничким делом јесте одликовано место на ком свет постаје феноменално видљив. У том смислу, можемо приметити да за разлику од пројекта фундаменталне онтологије, где је феномен света био доступан искључиво путем филозофско-појмовне анализе тубивствовања, у познијим Хајдегеровим списма, до појма света се може доћи и преко сусрета са уметничким делом.

Међутим, примери уметничких дела које Хајдегер у *Извору уметничког дела* наводи као места где долази до отварања света нису песме, већ пре свега дела других уметности као што је на пример грчки храм или Ван Гогова слика *Пар Ципела*, те се може поставити питање да ли ова теза о отварању света важи и за песничку уметност. Већ у *Извору уметничког дела* је наглашено да моменти света и земље конституишу уметничко дело као такво, дакле независно од врсте уметности којој дело припада. Поред тога, у *Темељним проблемима феноменологије*, Хајдегер наводи Рилкеово стваралаштво као место на ком се свет самопоказује.¹² Сходно томе, можемо закључити да се до појма света не долази само путем појмовне анализе, него да је он доступан и путем дијалога мишљења и певања.

¹¹ Хајдегер, М., *Извор уметничког дела*, стр. 28.

¹² Хајдегер, М., *Темељни проблеми феноменологије*, Деметра, Загреб, 2006., стр. 190-192.

Проблем бивствовања и песништво

У претходним поглављима било је речи о значају дијалога мишљења и певања с обзиром на Хајдегерове тезе из *Извора уметничког дела*. Другим речима, Хајдегерови ставови из *Извора уметничког дела* тичу се уметничког дела као таквог, те самим тим обухватају и дела песничке уметности. У овом делу рада, фокусираћемо се на Хајдегерове тезе о песништву у ужем смислу, те ћемо настојати да покажемо значај дијалога између мишљења и певања за постављање питања о бивствовању.

Како бисмо претходну тезу доказали, неопходно је да се осврнемо на Хајдегерово превладавање традиционалног појма песништва. Као и у случају проблема технике, уметности и других феномена, Хајдегерово полазиште у позном мишљењу огледа се у испитивању наших саморазумљиво усвојених традиционалних предрасуда о песништву. Овакав гест, с једне стране, омогућава Хајдегеру да адресира и напусти сва проблематична одређења песништва и, с друге стране, обезбеђује му адекватно тло за задобијање новог, не-метафизичког одређења песништва.

Према Хајдегеровом суду, готово све наше предрасуде о појмовима песништва и песме повезане су са нововековним појмом доживљаја. Другим речима, појам доживљаја, као концепт који израста из нововековних и модерних теорија сазнања и онтологија, окосница је модерних и савремених интуиција и предрасуда о песништву, али и о уметности уопште.

Отуда, пошто појам доживљаја долази из менталистичких теорија сазнања и онтологија, он мора бити одбачен као неадекватан појам за захватање појмова песме и песништва. Међутим, разлог за одбацавање појма доживљаја за захватање песништва не налази се само у нововековном пореклу овог појма, већ и у самом садржају дефиниције песме и песништва који на основу овог појма настају. С тим у вези, Хајдегер показује недовољност и неадекватност таквих дефиниција – на пример, Шпенглерово разумевање песништва као „израза душе својствене дотичној култури“ Хајдегер одбацује тврдећи да такво одређење може да се примени и на производњу аутомобила, те самим тим можемо закључити да је такво схватање песништва прешироко.¹³ Поред тога, Хајдегер одбија да прихвати и неке друга схватања песме и песништва као што су схватања по ком се песма тумачи као језичка творевина обележена смислом и лепотом или одређење песништва као производње песама.¹⁴ Иако Хајдегер неће тврдити да су ова одређења у потпуности бескорисна, ипак, сматраће да апострофирање ових одређења при настојању да се одреди бит песништва и песме у начелном смислу промашују суштину ових феномена.¹⁵

Уместо ових, устаљених и свакодневних предрасуда о песништву, Хајдегер песништво одређује на битно другачији

¹³ Хајдегер, М., *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“*, Деметра, Загреб, 2002., стр. 26.

¹⁴ Исто, стр. 27.

¹⁵ Исто, стр. 27.

начин: „Песништво је издржавање знакова који долазе од богова – заснивање битка“¹⁶ Дакле, феномени певања и песме третирају се на битно неестетички начин – у Хајдегеровом фокусу не налазе типични естетички проблеми, већ је његов интерес за ове појмове вођен превасходно онтолошком проблематиком. Сходно томе, у том правцу би требало разумети и претходно Хајдегерово одређење песништва.

Дакле, током певања, односно песничког стварања долази до својеврсног захватања бивствовања од стране песнике, које остаје сачувано у форми песми. Отуда, може се рећи да певање и мишљење у фокусу имају исти проблем – проблем бивствовања.¹⁷ Како Хајдегер наводи: „Певање и мишљење се сусрећу у истоме само у случају када и док остају раздвојени у различитости своје суштине.“¹⁸

Стога, важно је напоменути да певање и мишљење треба да остану раздвојени у погледу њихове суштине, тј. овде није реч о томе да мишљење треба да постане певање, нити да певање треба да постане мишљење. Напротив, ствар је у томе да певање и мишљење остају два различита начина захватања и говора о бивствовању и управо зато што говоре о истом, између њих је могуће остварити дијалог – дијалог мишљења и певања.

¹⁶ Исто, стр. 30.

¹⁷ Kockelmans, J.J., *On the Truth of Being. Reflections of Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984., p. 198

¹⁸ Хајдегер, М., „...Песнички станује човек...“, у: *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982., стр. 156.

Имајући у виду претходне одреднице Хајдегеровог појма песништва, можемо закључити да је основ Хајдегеровог настојања да заснује дијалог између мишљења и певања проблем бивствовања. Међутим, поставља се питање на који начин се овај дијалог може остварити, тј. шта је то што у песништву Хајдегер види као могућу смерницу за мишљење, односно на који начин певање може да помогне мислиоцу да *мисли* проблем бивствовања? Како бисмо адекватно могли да одговоримо на ово питање, прво морамо да размотримо који су то проблеми мислиоца при сусрету са овим питањем и на који начин певање може да допринесе разрешењу тог проблема.

Посматрајући Хајдегерову филозофију од његових раних па све до најпознијих радова, можемо приметити да један од кључних проблема са којима се Хајдегер сусреће у настојању да обнови филозофију и поново постави питање о бивствовању јесте филозофска традиција која му претходи. Другим речима, према Хајдегеру, метафизички облици мишљења са готово свим својим претпоставкама остали су присутни и у савремености, тј. наше савремено мишљење у битном је смислу оптерећено саморазумљиво усвојеним традиционалним формама мишљења, које осујећују сваки покушај да се питање о бивствовању постави на прави начин.¹⁹

¹⁹ Покушај напуштања метафизике у оквиру Хајдегеровог пројекта фундаменталне онтологије спроводи се путем методског начела деструкције. У познијим радовима, пак, Хајдегеров однос према традицији и покушају њеног напуштања уоквирени су појмом превладавања, који представља радикалнији вид отклона од метафизичког начина мишљења.

Када је реч о песницима и њиховом односу према традицији поезије, ствари стоје битно другачије. Како Хајдегер наводи: „...Хелдерин, једини од својих савременика, имао је интринзичну способност да буде под утицајем Пиндара и Софокла – то значи слушати оно изворно у страном из његовог сопственог порекла – у погледу историјског дијалога и одговора, једино је Хелдерлин био способан да покаже ове песнике и њихове песме у изворнијем светлу“ [Предео М.М.].²⁰ Дакле, чини се да песник има могућност заснивања једног посве специфичног односа према традицији – он, како смо видели у претходном цитату, традицију може придобити у једном битно другачијем светлу. Другим речима, делује да песник може уочити у властитој традицији нешто што је до тада било неуочено, те самим тим ослободити властиту традицију за суштински другачије могућности од оних које су устаљене. С тим у вези, Хајдегер наводи: „Зато што Хелдерлинов однос према грчком свету није, једноставније речено, ни класичан, ни романтичарски, ни метафизички, због тога његова повезаност са овим светом није слабија, напротив, она се показује много интимнијом.“²¹

Услов могућности певања, те самим тим и песничког специфичног односа према традицији, према Хајдегеру, јесте својеврстан песнички угођај.²² Иако се на први поглед може

²⁰ Heidegger, M., *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996., стр. 50.

²¹ Исто, стр . 54

²² Хајдегер, М., *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“*, стр. 70.

чинити да Хајдегеров појам угођаја представља префињенију верзију нововековног појма доживљаја јер и један и други циљају на душевно или „емотивно“ стање присутно при стварању дела, ипак, са појмом угођаја ствари стоје радикално другачије. Насупрот појму доживљаја, угођај није нешто што зависи од наше воље или, нововековним речником речено, он није резултат унутрашњих процеса наших сазнајних моћи.²³ Иако је угођај одређен као темељно расположење, њега не би требало мислити у регистру емоција, већ пре као одређени начин мишљења²⁴ или боље рећи целокупног држања. У том смислу, како и Хајдегер наводи: „Темељни угођаји, да се овђе послужимо једном уобичајеном разликом, нису ништа душевно, него нешто духовно.“²⁵ Дакле, за разлику од доживљаја, који неретко подразумева присуство одређених душевних емоција, угођај маркира структуру држања, односно начин на који песник целином свог бића *јесте* при стварању.

Дакле, по Хајдегеровом суду, песник увек пева из својственог темељног угођаја²⁶, који се тиче специфичног, песничког односа према догађају бивствовања²⁷, који потом у песми добија своју артикулацију. Темељни угођај, као што смо

²³ Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења. Хајдегерово схватање уметности у савремено доба.“, у: *Криза уметности и нове уметничке праксе*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2014., стр. 275.

²⁴ Исто.

²⁵ Хајдегер, М., *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“*, стр. 72

²⁶ Исто, стр. 70.

²⁷ Исто, стр. 30.

већ рекли, не би требало схватити као некакву врсту душевног немира, већ пре као суштински начин држања песника. Пошто је темељни угођај увек темељни угођај једног песника, онда је могуће говорити о песниковом дисконтинуитету спрам традиције песништва. Прецизније, позиција песника се у одређеном смислу подудара са Кантовим одређењем генија као уметника чији радови поседују оригиналност, тј. доносе нова правила.²⁸ Аналогно томе, свака песма настала из темељног угођаја представља нешто радикално ново у односу на традицију песништва, јер потиче из специфичног угођаја једног песника, угођаја који се не може даље преносити или подучити.

Отуда, један од праваца у ком се може реализовати дијалог између мишљења и певања огледа се у присвајању оваквог песничког односа према традицији од стране мислиоца. Другим речима, иако певање и мишљење говоре о истом, оно одакле говоре и како говоре се битно разликују. То одакле говоре с једне стране песник, а с друге стране мислилац, може се изразити и путем појмовности *Бивствовања и времена* – предимање, предвид и претхват песника различити су од предимања, предвида и претхвата мислиоца. Сходно томе, мишљење може узети смернице од певања у погледу задобијања другачијег односа према традицији.

²⁸ Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975., стр. 192.

Литература:

Кант, И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд, 1975.

Kockelmans, J.J., *On the Truth of Being. Reflections of Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press, New York, 1999.

Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења. Хајдегерово схватање уметности у савремено доба.“, у: *Криза уметности и нове уметничке праксе*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2014.

Поповић, У., „Хајдегер о Клеу: Нове перспективе Хајдегерове филозофије уметности, у: *Theoria*, 2/2019.

Хајдегер, М., „...Песнички станује човек...“, у: *Мишљење и певање*, Нолит, Београд, 1982.

Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Хајдегер, М., *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“*, Деметра, Загреб, 2002.

Хајдегер, М., *Темељни проблеми феноменологије*, Деметра, Загреб, 2006.

Хајдегер, М., *Језик*, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007.

Хајдегер, М., *Битак и време*, Службени гласник, Београд, 2007.

Хајдегер, „Из једног разговора о језику“, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007.

Heidegger, M., *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996.

Von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis: Zu Heideggers Beiträgen zur Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.

Sinclair, M., *Heidegger, Aristotle, and the Work of Art. Poiesis in Being*, Palgrave Macmillan, New York, 2006.

HEIDEGGER'S POSITION REGARDING POETRY: PROBLEMS AND PERSPECTIVES

Summary

One of the central themes of Heidegger's (late) philosophy is the attempt to establish a dialogue between thinking and poetry. In this research, we will examine why Heidegger dedicates numerous texts and lectures to the problem of this relation. Having in mind Heidegger's views on art from the *The Origin of the Work of Art*, we will try to point out why the horizon of traditional aesthetics and its conceptuality is not adequate for grasping this relation. In this regard, we will examine how leaving the conceptual framework of traditional aesthetics enables a significantly different view of the phenomenon of poetry.

Key words: Being, language, thinking, poetry, Heidegger.

ЕСТЕТИКА КАО НЕЧИСТА САВЕСТИ ФИЛОЗОФИЈЕ: МОГУЋНОСТ ЈЕДНЕ НАУКЕ О ПОЈЕДИНАЧНОМ

Апстракт: Аутор у овом раду настоји да сагледа проблемски карактер естетике као филозофске дисциплине. Разумевајући естетику у њеном традиционалном кључу из перспективе њеног оснивача Баумгартена, примећујемо на који начин фундаментална места једне науке бивају доведена у питање. Проблем заснивања саме науке, проблем естетског искуства, перцепције, онтолошког карактера уметничког дела као и бројна друга питања, морају се нужно изнова постављати. Спрам самог карактера оног естетског, које је уско везано за партикуларно, конкретно, непоновљиво и јединствено, оно потврђује полазне претпоставке о естетици као „немогућој” науци. Речју, примећујемо да естетици приступамо као једном парадоксалном подухвату, нетипичном за остале филозофске дисциплине. Аутор ће из тих позиција расветлити проблемски карактер наведених одредби као и понудити могућност приступа самим естетским феноменима, те покушати да на традиционалне естетичке проблеме одговори у савременом кључу. На основу реченог, утврдићемо да Баумгартен врши својеврсну деструкцију дотарашњих естетичких приступа, из којих је накнадно могуће заснивање естетике из сасвим

другачијег темеља. Понуђеним приступом, представићемо на који начин питање „Чему естетика?“ управо имплицира нужност такве дисциплине као што је естетика као једна наука о појединачном.

Кључне речи: Баумгартен, естетика, естетско искуство, истина, парадокс, чулност

УВОДНО РАЗМАТРАЊЕ

Иако се естетика као филозофска дисциплина јавља прилично касно, у модерној епохи, проблеми естетике су се обрађивали још од античких времена. Како Милан Узелац истиче „естетика као филозофска дисциплина има кратку прошлост, али дугу историју”¹ и као такву је требамо разумети. Наш превасходни циљ биће управо преиспитивање оних темеља које је традиција естетике успоставила, како бисмо јасније осветлили сам проблем естетике и њеног предмета. Самим насловом истакли смо оно што можемо сматрати кључним проблемом који окупира естетику као такву, карактер и њен предмет. Речју, овде се сусрећемо са два преломна момента који чине естетику као филозофску дисциплину, а то је њен историјски и проблемски карактер.² Интересантна околност која захвата естетику је само њено разумевање кроз традицију

¹ Узелац М., *Естетика*, Stylos, Нови Сад, 2003. стр. 21.

² Зуровац М., *Идеја естетике*, Службени гласник Београд, 2016. стр. 25.

филозофије, чиме је наглашено да конституисање естетике као дисциплине проналазимо у модерности, а да проблеме естетике можемо пронаћи током читаве традиције филозофије који сежу чак од антике. С тим у вези, проблемски карактер естетике би се фокусирао на њену неухватљивост и комплексност, чиме је формулисана као „нечиста савест” филозофије.³ Са друге стране, историјски карактер естетике, који је по својој прилици такође проблемски, се налази на несигурном тлу због самог предмета естетичког разматрања. Наиме, узорит поглед ка традицији филозофије свакако би био кроз визуру Аристотелове *Метафизике* коју, у извесном смислу, можемо да разумом као колевку западне филозофије. Тим поводом, читав развој науке и филозофије бива фокусиран теоријским моделима какви су *Метафизиком* испостављени.

Ако сагледамо историју филозофије из поменуте визуре, тј. оне која као свој централни фокус настоји да истражи општости и законитости, јер о појединачном не може да положи рачуна, односно нема науке о појединачном. Аристотеловим речима изречено, “ако су као појединачне стварности, они неће бити предмет науке, пошто се свака наука бави општим”.⁴ Као таква, теоријска рефлексивност над датим предметом, традицију филозофске мисли је обележила својеврсним метафизичким

³ Одређење естетике као нечисте савести филозофије смо употребили као симболички израз предмета и карактера естетике као такве, а инспирацију за то смо пронашли у студији Мирка Зуровца *Методско начело естетике*. Опширније у М. Зуровац, *Методско начело естетике*, *Službeni glasnik* Београд, 2018. стр. 9. - 29.

⁴ Аристотел, *Метафизика*, Култура Београд, 1971. стр. 65. - 67.

регистром.⁵ Иако је филозофска рефлексивност у традицији своју пажњу усмеравала на све друге области њеног истраживања, не нужно за предмете метафизике, неупитно је да је оно метафизичког карактера.

Приметно је да се о поменутом „појединачном” не може положити рачуна јер је оно ван оквира могућности теоријске интервенције, те у најбољем случају бива предмет разматрања тек као полазиште или један од момената у истраживању ка траженим општостима и законитостима. Ту примећујемо крајње занемаривање овог проблема или бављење истим тек узгредно, али без фокуса на конкретан проблем. Поставља се питање, зашто је естетици требало толико времена како би се она конституисала као филозофска дисциплина? Наиме, као што је познато предмети којим се естетика бавила, били су окупација читаве традиције филозофије, те њене корене можемо наћи и антици, чак и пре Платона и Аристотела, у питагорејској мисли, у којима можемо да пронађемо јасно тематизовање одређења лепоте и уметности.⁶ Но, неопходно је приметити да је традиција филозофије приступала предметима естетике из ванестетичких позиција, те су проблеми лепог, уметности и естетског искуства увек тематизовани са аспекта метафизике, епистемологије и логике. Историја нам сведочи да традиција није имала свест или условно речено потребу за једним заснивањем естетике као филозофске дисциплине, све до 18.

⁵ Опширније у: Хајдегер М., *Шта је метафизика*, из: Увод у Хајдегера, Библиотека центра, едиција поглед у сувременост, Загреб 1972. стр. 30.

⁶ Татаркјевич В., *Историја шест појмова*, Нолит Београд 1975. стр. 115.

века са појавом рационализма. Тек у доба нововековља, Александар Готлиб Баумгартен иступа на филозофску сцену са захтевом формирања естетике као филозофске дисциплине из које ће промишљати проблеме уметности и лепоте са аспекта једног новог теоријског приступа какав традиција до тада није познавала. Сам проблем заснивања естетике и њено предметно подручје са Баумгартеном оцртаће јасан рез спрам традиције филозофије и понудити један нов хоризонт мишљења у покушају промишљања оног естетског.

БАУМГАРТЕНОВА ЕСТЕТИКА - ПРОБЛЕМ ЗАСНИВАЊА

Само Баумгартеново заснивање естетике има своју занимљиву прошлост у контексту традиције. Наиме, познато је да је први пут дефинисао назив „естетика” својом магистарском тезом *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела* 1735. године, а да читаву тезу разлаже у његовом капиталном естетичком делу *Естетика* објављено 1750. године.⁷ Спрам историјских околности које су захватиле Баумгартенову мисао, довело је до тога да његова естетика „буде погрешно схваћена и протумачена као рационалистичка у духу

⁷ Интересантна је околност која је задесила Баумгартена и рецепцију његових дела од стране јавности. Наиме, током експанзије интереса за системску мисао немачког идеализма, интерес за Баумгартена опада и полако његова мисао пада у заборав. То објашњава и последицу нетематизовања Баумгартенове естетике у великој мери све до данас, која се дуго година сматрала за застарела и превазиђена. Тек је 2007. године његова *Естетика* преведена са латинског на немачки, што говори о слабом интересу и површној рецепцији његове естетике и након Хегела.

његовог времена”, као пројекат довршења Волфовог метафизичког система.⁸ Такве склоности ћемо довести у питање у настојању да осветлимо Баумгартенова достигнућа на просторима естетичког.

По узору на Лајбниц-Волфов систем филозофије, неретко се Баумгартену приписује таква конотација да је његов мотив био усмерен ка допуњењу система Кристијана Волфа, који сферу чулности не тематизује доследно, те је Баумгартенова мотивација била обликована таквом мишљу. Свесни склоности традиционалног приступа чулности, од антике до модерног доба, опажамо да је оно у контексту истине, све до Лајбница било одбацивано као нешто што узрокује привид, а у најбољем случају није ни било компатабилно да је о томе уопште говори као сфери истине. Потребно је обратити пажњу да је естетика, како је Баумгартен свеобухватно разуме као филозофска дисциплина која се бави проблемима уметности, лепоте и естетског искуства, бива фокусирана на предмет чулности као референтно место могућности оног истинитог. Речју, видимо на који начин Баумгартен прави одлучујући отклон спрема читаве традиције филозофије, те сфери чулности и осетилности (*aisthēsis*) придаје пажњу као оном које има својствено аутономно подручје истине, те се истом мора прићи из самог подручја естетике, а не ванестетички, како је то био манир традиционалног приступа. Увидевши да је подручје естетског засебан интелектуални проблем естетике као посебне сфере,

⁸ Дамјановић М., *Првобитна идеја филозофске естетике*, у: Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела, БИГЗ Београд, 1985. стр. 8.

морао је да истакне једну посебну сазнајну моћ која се разликује од појмовног мишљења.⁹

Битан акценат треба ставити на Баумгартеново разумевање истине, које се сада разумева у једном новом кључу, до тада не промишљаном. Долазећи из миљеа нововековне мисли, Баумгартену се често приступало заснивања естетике спрам релације већ поменуте допуне волфовског система, док са друге стране исти пројекат бива тумачен као својеврсна интервенција над Лајбницовој афирмацији истине чулности, о којој ће касније бити речи. Наша идеја је показати управо супротно, да ови устаљени приступи гледају на Баумгартенов програм изван њега самог, односно не разумевају га као потребу приступа естетици као таквој, већ њеној релацији спрам система или логике и теорије сазнања. Иако легитимни, овакви приступи показују се површним спрам финеса које ћемо радом изложити.

АУТОНОМНО ПОДРУЧЈЕ ЕСТЕТСКОГ

Пре свега, поменути Баумгартеновим промишљањем истине у контексту естетског, сусрели смо се са новим хоризонтом могућности да се сама истинитост промишља изван логике, те да она бива ситуирана као својеврсна истина чулности. Овакав гест мишљења који долази од Лајбница, Баумгартен користи као гесло сопственог мисаоног пројекта. Спрам читаве филозофске зграде коју Лајбниц гради у домену сазнања, домен чулности коначно

⁹ Зуровац М., *Идеја естетике*, Службени гласник Београд, 2016. стр. 313.

добија своје заслужено место. Тим поступком, увиђамо да Лајбниц први опажа и сматра да се истина може чулно осетити, а не само логички докучити и научно сазнати. Овакве импликације очито сугеришу попуштање рационалистичког духа, те отварање могућности да се роди нов простор за теоријску артикулацију какву традиција није имала.¹⁰ Овим примером видимо на који начин устаљена интерпретација о рађању естетике из духа система не стоји, те разумљена допуна Волфовог система од стране Баумгартена, колико год била утицајна на филозофов рад, бива упитна. Овим примером видимо како питање заснивања естетике, те филозофско пропитивање лепоте, уметности и естетског искуства, нужно мора бити усмерена на Лајбница чији се допринос не сме занемарити.¹¹ Струјање рационализма и картезијанског утицаја на разумевање истинистости односно исправности и легитимности сазнања, које нужно бива вредновано критеријумом *clare et distincte* (јасно и разговетно), дуго времена је требало да прође како би се под поменути критеријум уврстила и сама чулност. Лајбниц пак, на основу устаљеног критеријума, супротно Волфу, види сферу чулности као јасну, али не и разговетну, тј. збркану. Наговештена истина чулности своје место у Лајбниковој систематизацији задобија на овом месту.¹²

¹⁰ Зуровац М., *Тешкоће у заснивању естетике*, Просвета Београд. 2013. стр. 14.

¹¹ Brown, C., *Leibniz and Aesthetics, Philosophy and Phenomenological Research Vol.28 No.1*, International Phenomenological Society 1967, стр. 72.

¹² Поповић У., *Лајбниц и заснивање естетике*, у: *Лајбницова филозофија* Архе Нови Сад, 2015. стр.

Са тог аспекта, насупрот Волфу и дотадашњој традицији, Баумгартен чулно искуство схвата као извор особене врсте истинског сазнања, наиме „истине чулности”. Такво сазнање, није схваћено до као тада на устаљен начин, где чулност представља евентуалну допуну разумске спознаје, оно по Баумгартену бива независно од разума, те има своје јасно дефинисано аутономно подручје истине.¹³ Из таквих позиција, Баумгартен и одређује естетику својој *Метафизици* и *Естетици* као *gnoseologia inferior* (нижу гносеологију) и као „млађу сестру логике”.¹⁴ Одредивши естетику као учење о чулном сазнању, која се по први пут свеобухватно и систематично бави учењем о лепом, уметности и естетском искуству, која изискује сопствену законитост, аутономију и сопствену „логику” која неће бити ништа друго до тек аналогна устаљеном моделу рефлексije, тј. разуму. Речју, иако Баумгартен своје заснивање естетике поставља у дијалогу са традицијом филозофије, те одређује естетику као нижу способност сазнања, а спрам логике и теорије сазнања које бивају традиционално одређене као више спознајне способности.¹⁵ Наш циљ је управо показати, на који начин је разумевање Баумгартенове тезе упитно спрам других сазнајних моћи, а да је сама формулација и дефинисање естетике методски израз којим настоји да раскрсти са дотадашњом традицијом промишљања естетског.

¹³ Баумгартен А. Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд 1985. стр. 85.

¹⁴ Зуровац М., *Идеја естетике*, Службени гласник Београд, 2016. стр. 322.

¹⁵ Поповић У., *Нововековна филозофија и заснивање естетике*, Филозофска истраживања 2016. стр. 358.

ПАРАДОКСАЛНОСТ ЕСТЕТИКЕ - НЕТРАДИЦИОНАЛНА РАЗМАТРАЊА

Након тематизовања естетике и њеног историјског заснивања, долазимо до проблема самог предмета нове филозофске дисциплине. Назначено уводним тезама сам проблем заснивања једне „науке о појединачном” долазимо до водећег проблема нашег истраживања. Раније смо истакли да је читава традиција филозофије дошла у ситуацију да буде одређена *метафизичким карактером* који потиче од Аристотела и Платона. На тај начин, поставила је јасне обресе адекватног теоријског приступа одређеним предметима, те се из тог разлога суочавамо са незаобилазним проблемом.¹⁶ Западно мишљење које је своје теоријске оквире формулисала као тражење општих, нужних правилности и истина, нужно је поставила околност да питање о појединачном падне у заборав, те се оно третира као нешто саморазумљиво што није предмет теоријског

¹⁶ Овде је потребно нагласити да проблем који тематизујемо у контексту традиције и њеног занемаривања питања о појединачном, бива методски обликовано раним Хајдегеровим радом на фундаменталној онтологији ,којим проблеме традиције и заборав питања о смислу бивствовања настоји решити деструкцијом традиције метафизике, како би се задобио простор поновног постављања самог питања. Гест мишљења који Хајдегер проводи у *Бивствовању и времену* бива наш методски ослонац ка реализовању естетичке тематике. Наиме, проблем заборављања питања о оном појединачном како смо то радом формулисали видимо разлог самог проблема заснивања естетике и формулисања њеног предмета. Баумгартен као основач дисциплине, бива по нашој интерпретацији раскид са дотадашњом традицијом промишљања естетског, које није било могуће без својеврсне деструкције традиционалних позиција како би се задобио нов хоризонт мишљења естетике као филозофске дисциплине. Опширније у: Хајдегер М., *Бивствовање и време*, Службени гласник, Београд 2007. стр. 21. - 34.

приступа. Такав манир мишљења нужно одређује судбину традиције филозофије.

Пре свега, неопходно је да обратимо на сам карактер естетског. Естетика се примећујемо увек налазила на прелому између онога шта она јесте и шта жели да постане. Речју, домен естетског представља једно крајње консеквентно феноменско поље, чулно опажање пак, по својој прилици се опире поопштавању и појмовној тематизацији и артикулацији. Док са друге стране, сам теоријски приступ по себи подразумева управо општи карактер и појмовну апаратуру којом захвата тражени предмет. Из тог става произилази да је идеја једне естетике као филозофске дисциплине *de facto* парадоксалан подухват, будући да оно настоји спојити неспојиво, понудити доследну и принципијелну оријентацију унутар поља које се опире свакој тематизацији и артикулацији.¹⁷ Овако експлицирано, Баумгартеново заснивање естетике је више од историјске чињенице, већ се њему треба изнова враћати и тематизовати. Но, из оваквих позиција, поставља се питање: како је уопште могуће било какво филозофско промишљање естетског, кад оно по свом карактеру, поред тога што излази из оквира теоријске тематизације, нужно бива везано за појединачно, тренутачно, крајње феноменско подручје?¹⁸ Овим путем смо оцртали и осветили не случајну ситуацију која се

¹⁷ Sesemann, V., *Aesthetics*, Brill, Leiden, 2007, стр. 3.

¹⁸ Обратимо пажњу да се овде не ради о неком условном карактеру естетског, иако се ово односи на естетско у целини, већ исти карактер примећујемо на сваком његовом појединачном нивоу, појединчном чулном опажају, појединачном уметничком делу и слично.

десила на историјско-филозофској сцени, а која аутоматски и формира и иманентан проблем саме филозофије. Како је могућа естетика као наука о појединачном?

Проблемска нит којом Баумгартен отвара дату тематику, прелива се на даљи развој естетике већ код Канта. Наиме, сам Кант је сматрао да је Баумгартенов пројекат довитљиво тематизован, али овај „изврсни аналитичар” како га је Кант називао, није проблеме естетике формулисао на адекватан начин. Теоријска артикулација естетског, као оне која се бави чулним сазнањем, према Канту не може бити постављена на основама на каквим је Баумгартен инсистирао. Како и сам истиче, наука о свим чулним принципима *a priori* назива се „трансцендентална естетика, која се бави сазнањем путем чулности, те као таква није усмерена на естетичко формулисану баумгартеновску идеју. Наставља у истом духу и формулише да принцип сазнања трансценденталне естетике подразумева две априорне форме чулности, простор и време.¹⁹ Ослањајући се на нов предмет чулности, јавља се проблем саме формулације естетике као филозофске дисциплине. Наиме, како ће и сам касније критиковати баумгартеновски пројекат заснивања естетике истичући да управо оно естетско којим се Баумгартен експлицитно бави у својој естетици није предмет исте већ је оно предмет „критике укуса”²⁰, док предмет онога чиме се бавила традиција естетике по Кантовом мишљењу, заправо припада

¹⁹ Кант И., *Критика чистог ума*, Култура, Београд 1970. стр. 52.

²⁰ Кант И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд 1975. стр. 28.

његовој *Критици чистог ума*, односно трансценденталној естетици као априорном принципу сазнања простора и времена путем чулности. Естетика у уско естетичком контексту, оцртана је као моћ суђења коју Кант дистанцира од употребе у контексту опажања и представа разума. Естетски судови, немају интенцију ка спознавању ствари нити оно претендује на однос према објекту.²¹

С друге стране, паралелно с развојем немачког идеализма, проблеми естетике се конституишу у знатно другачијем маниру. Наиме, Хегел у својој *Естетици* директно опонира кантовској формулацији естетике. Естетика, према Хегелу, своје утемљење нужно мора да тражи у уметности а њен предмет би била сама лепота. Спрам целине његове идеје, сам назив „естетика” је одговарајући због устаљене примене термина, али исправно одређење би било формулисано као „филозофија лепих уметности”, јер се лепота налази само у домену уметничког, док са аспекта природе то није случај.²² Кратак осврт на традицију естетике треба да поткрепи наше разумевање естетике као једног парадоксалног и „немогућег”

²¹ Оваква опаска директно утиче на саму конституисање естетике и њеног предмета, које чак епохално мења саму парадигму естетичке проблематике. Примећујемо да Кантови подухвати мењају објективистичке тенденције у естетици у субјективистичке. Иако се нећемо темељније позабавити развојем естетике код Канта, британских емпиричара (Хачесон и Шефтсбери), потребно је указати на амбивалентност естетике и њеног предмета и на овом нивоу. Речју, промена парадигме са објекта на субјекат у естетичкој проблематици код Канта и британских естетчара, изразито потврђује наше тенденције у приказивању парадоксалности естетског. Опширније у: Драшкић Вићановић И., *Проблем заснивања естетике: Естетика као анализа искуства свести*, Филозофија и друштво, Београд 2015. стр. 626.

²²Хегел. Г.В.Ф., *Естетика*, БИГЗ, Београд 1975. стр. 3.

подухвата. Сходно проблему који је иманентан самој естетици као теоријској обради, постављање питања о њеној могућности бива нужно. Насупрот традицији, Баумгартен жели да из оног естетског, које треба теоријски обрадити, изведе и начин њему примерене теоријске обраде; самим тим, заснивањем естетике Баумгартен ефективно нуди и нов модел теорије, потпуно различит од традиционалног.²³

Баумгартен пак, иако долази из нововековног миљеа, те његова употреба појмова зарад сврхе естетике итетако нису естетички, већ напротив, ванестетички. „Овде, наиме, не треба пратити слово, већ дух употребе ових појмова, односно треба пратити њихова функционална померања која, повратно, битно мењају и њихов смисао.”²⁴ Поменути устаљена интерпретација Баумгартеновог заснивања естетике као допуне система Волвофог учења бива схваћена површно и не говори нам пуно о самом проблему и карактеру естетског као таквог.²⁵ Овакав приступ често занемарује Лајбницов утицај на Баумгартена, који поред појединих теоријских рефлексија о уметностима и лепоти, експлицитно тематизује истину чулности као својствену новину. Зуровац указује да овакво „попуштање рационалистичког духа”, повратно рефлектује и доводи у питање идеју Баумгартеновог заснивања естетике из духа

²³ Strati, A., *Organization and Aesthetics*, SAGE, London, 1999. стр. 81.

²⁴ Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019. стр. 16.

²⁵ Дамјановић М., *Првобитна идеја филозофске естетике*, у: *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд, 1985. стр. 13.

волфовског система.²⁶ Развој естетике после Баумгартена како смо видели на примерима од Хегела до Канта и потешкоће њеног ситуирања у систем, као и одређење предмета у целини такву тврдњу оповргава.

ПРОБЛЕМСКИ КАРАКТЕР ОНОГ ЕСТЕТСКОГ

У дијалогу са традицијом естетике и проблемом њеног заснивања, увидели смо на који начин устаљене интерпретације нису прикладне. Приметили смо како рађање естетике не представља иманентну последицу развоја филозофије као такве, већ напротив њен рез и прекид. Поповић довитљиво тврди да заснивање естетике представља својеврсну провокацију филозофске мисли, јер оно као што смо видели на примерима традиције која тежи општем, апстрактном и нужном, сфера естетског се пак стору супротставља читавој традицији филозофске мисли.²⁷ Поменути „провокација” коју ауторка истиче у потпуности потврђује наше полазне тезе, да је естетика као филозофска дисциплина која се бави уско феноменским делом стварности, стриктно индивидуално, конкретно, те појмом тешко ухватљиво, по својој прилици јесте „нечиста савест” филозофије.

Неретко владајућа интерпретација Баумгартеновог подухвата говори о „рехабилитацији” чулности, која је била често

²⁶ . Brown, C., *Leibniz and Aesthetics*, Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 28, No. 1, 1967, стр. 72.

²⁷ Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019. стр. 27.

занемарена. Примећујемо како и овакво разумевање његовог пројекта бива дискутабилно, ако разумемо Баумгартенов подухват као онај који се обраћа естетском као естетском, у директном истаживању из њега самог, а не из владајућих ванестетичких традиционалних позиција, никада није ни било поменуте рехабилитације, већ напротив фокусирање пажње на исто које до сада није било из њега самог тематизовано. Такође, велика захвалност Баумгартеновог пројекта којим сажима читаве просторе естетског домена, као што су проблем лепог, уметности и естетског искуства, није био саморазумљив. Ако се сетимо Платонове разумевања уметности и њене улоге и са друге стране разумевања лепог, видимо да таква традиција мишљења *de facto* обележила западно мишљење на пољу уметности и лепоте.²⁸

Баумгартен први формира један целовит теоријски оглед који настоји да промишља целину естетске датости, те и на овом примеру видимо његов прекид са дотадашњом традицијом. Поставља се накнадно питање, спрам чега и на основу којих легитимних средстава ми просуђујемо појединачне предмете естетике. Примера ради, на основу чега пропитујемо естетско искуство које је појединачно и увек индивидуално и конкретно, а спрам којег настојимо да поставимо општу теоријску идеју о природи датог искуства. Такође, при говору о уметности, проблем долази при постављању одређених уметности у фокус или одређених уметничких дела, спрам чега настојимо да говоримо о целини

²⁸ Зуровац М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд 2005. стр. 35-39, 46-50, 93.

или њиховом карактеру као таквом. Другим речима, при приступу оном естетском, увек нам се јавља неко конкретно естетско искуство, конкретна уметничка форма, конкретно уметничко дело итд. Уметничко дело, које је свет за себе, којим се на сопствени начин настоје решити проблеми са којима се сусреће, дакле без ослањања на оно нужно и законито. Спрам тога, суочавамо се са константним проблемом и потребом полагања рачуна на основу чега уопште можемо говорити теоријски о естетском, као начину његове артикулације и типитизације. „Естетика се, тако, показује као филозофски напор који у сопствено извођење увек мора, макар и посредно, да укључи својеврсну мета-позицију – својеврсно полагање рачуна о томе како је естетика уопште и могућа.”²⁹

ЕСТЕТИЧКА КОНТРОВЕРЗА

У настојању да се обрачуна са дотадашњим проблемима естетике коју је традиција разматрала, Баумгартен изворну идеју естетике најпре везује за једну од сазнајних моћи, за сензитивност, односно чулно опажање. У својим *Филозофским медитацијама* експлицитно истиче како „не сумњамо да може постојати наука која управља нижом сазнајном способношћу, или наука о сензитивној спознаји.”³⁰ Назначено је на почетку да Баумгартенов отклон ка ванестетичком тематизовању

²⁹ Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019. стр. 35.

³⁰ Baumgarten, A. G., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Београд, 1985, стр. 85.

естетског, те за филозофску обраду ове ниже сазнајне способности он предлаже сасвим нову науку, естетику, очигледно се супротстављајући традиционалним и устаљеним начинима њеног тематизовања, конкретније логици и епистемологији. Оваква „нова наука”, независно од корективне делатности разума извршене над њим, се фокусира на сада експлициран аутономни простор филозофске обраде, који по свему судећи, није прикладан теорији сазнања и логици. Иако већ поменуто, ову науку Баумгартен именује као нижа гносеологија (*gnoseologia inferior*)³¹ приметимо да сам назив бива аналошко средство зарад мапирања простора који се до тада није истраживао, а опет био тематизован од стране традиције. Баумгартен у читавом свом делу настоји да обезбеди аутономно разматрање естетике, такво које неће полазити од система филозофских наука, већ од естетике саме као такве. „Чињеница да он, поврх наведеног, естетику разматра и као један од елемената система филозофских наука, коме је темељ метафизика, не мења на ствари; таква могућност је заправо отворена тек након заснивања естетике као науке, јер тек тада је уопште могуће разматрати њене односе са другим наукама. Реч је, дакле, о методском принципу тумачења *Филозофских медитација*, а не о садржини целине Баумгартеновог учења.”³²

Интересантно је приметити да се извор, али и потреба заснивања естетике базира на искуству свести које Баумгартен

³¹ *Ibid.* стр. 10.

³² Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019. стр. 41.

имплицитно разматра својом новом науком. Наиме, пошто је предмет естетике нешто иманентно дато човеку, као нижа сазнајна способност, оно му даје легитиман основ за конституисање једне нове науке која је естетика. Управо тим гестом, показује како ово аутономно, јединствено подручје човековог промишљања нужно мора бити захваћено из себе самог, како би било доследно, а не спољашњим средствима, устаљених филозофских наука, већ поменутом новом дисциплином. Бахенау закључује овим поводом како је „основни проблем идеје естетике управо њен научни карактер.”³³ Тумачећи, истиче да се естетика изграђена на Волфовом систему, не може разумети на начин нама данас познатом, као одвојену сферу науке и уметности. Према њеном суду, видимо да је естетика особен начин мишљења, где је нагласак на њеном методском карактеру, поентирање оног „како” мишљења естетског.³⁴ Тим поводом, лично важи и за чињеницу да се наука естетике испрва поставља управо у хоризонт логике – а не теорије сазнања: и овде је, чини се, на делу назнака да је са „естетиком реч о нечему сасвим посебном, о новом и нетипичном начину мишљења о димензији чулности. Баумгартен, дакле, двоструко наглашава новину својих претензија: једном у смеру онога о чему се мисли, те други пут у

³³ Buchenau, S., *The Founding of Aesthetics in German Enlightenment*, Cambridge University Press 2013. стр. 9.

³⁴ Стога се идеја естетике, као идеја једне сасвим нове науке, мора тумачити с обзиром на карактер њене научности, а не с обзиром на њен предмет: реч је о науци која ће се чулним опажањем, као својим предметом, бавити на нов и нетрадиционални начин, што поткрепљује нашу ранију тезу о својеврсној деструкцији традиционалног мишљења.

смеру начина на који се о томе мисли, а та два нагласка упућују један на други и међусобно се подржавају.”³⁵

Савремена интерпретација истиче да естетско искуство постаје истакнути проблем филозофије тек са развојем нововековног мишљења, пре свега у оквирима британског емпиризма.³⁶ Буђење интереса за естетско искуство као такво и Баумгартеново свођење естетике на дати феномен бива темељни камен за изградњу нове науке. Тек на основу естетског искуства као одликованог искуства везаног за стриктно аутономно поље, бива и услов могућности читаве естетичке науке коју гради Баумгартен, а самим тим и свих проблема у оквиру исте, као што су проблем истине, лепоте, уметности и слично.

ЗАВРШНО РАЗМАТРАЊЕ

Спрам комплексности и ширине теме која разматрано поље обухвата, онемогућује сложенији и детаљнији приступ у самом раду, те бављење појединачним феноменима унутар Баумгартенове естетике подразумева засебан простор унутар ког би се спровело истраживање. Овим радом, аутор је настојао не да представи сваки аспект и целину Баумгартенове естетике, нити да да шири преглед садржаја дате тематике. Напротив, истраживањем настојали смо указати и понудити смернице за разумевање и осветљавање самог проблема естетике као такве.

³⁵ Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019. стр. 45.

³⁶ Драшкић-Вићановић И, *Естетско чуло*, Завод за уџбенике, Београд 2002. стр. 9.

Немогућност квантитативнијег приступа само потврђује увиђање да је простор заснивања естетике широк пут који се у више наврата треба крчити. Наиме, примећујемо након реченог да Баумгартенова идеја естетике никако није историјски превазиђена ствар, већ напротив ствар која по свом карактеру нужно тежи сталном преиспитивању.

Проблем естетике, настојање да се „изборимо за феномен”³⁷ као и скривајућа природа естетског по себи даје афирмативан приступ питању „Чему естетика?”. Иницирано самим питањем, можемо поставити контра-питање „а како без естетике?”, односно, сама природа естетског и само питано у себи самом садржи одговор на дати проблем. Како без естетике као науке о појединачном, без које не бисмо или бар не у потпуности могли приступити датим и траженим феноменима. Штавише, можемо и само питање разумети као реторичко питање, те на њега не одговорити конструктивно већ перформативно, самим указивањем на проблем и потребу да се питање изнова постави.

Сама судбина естетике и филозофије *in genere* у савремености поткрепљује Баумгартенову потребу за заснивањем естетике, којом бива обликована. Занимљиво је запазити на основу разматраног антисистемског и парадоксалног карактера естетике, да је Баумгартенов пројекат по свом духу питање савремене филозофске мисли. Речју,

³⁷ Дамјановић М., *Првобитна идеја филозофске естетике*, у: Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела, БИГЗ Београд, 1985. стр. 10.

интересантно је запазити да сама савремена филозофија у бројним својим правцима се управо користи примерима уметности и уметничког дела као начина мишљења. Такође, запажање да се естетика управо у савременој мисли развија на мноштво различитих приступа, говори о самом карактеру естетике те ауторефлексивно афирмише њен парадоксални и проблемски карактер. Наиме, питање „естетике” је по себи питање „естетика”, те у том духу имамо на пример феноменолошку, марксистичку, структуралистичку, психоаналитичку естетику. Феноменолошка естетика, у бројним својим варијацијама, подоста подражава гест мишљења који испоставља Баумгартенов пројекат. Идеја фокусирања естетског феномена у феноменолошким естетикама, његова полажења „ка самим стварима”, уметничким делима, формама уметности, конкретним проблемима поентира речено о самом карактеру естетике.³⁸

Као закључак, на основу тематизованих проблема и питања, што не значи и одговорених, можемо опазити да је естетика као једна наука управо могућа као једна наука о појединачном, те би било упитно како је промишљати другачије с обзиром на саму природу њеног предмета. Речју, можемо постулирати да је естетско као предмет филозофске фасцинације понајвише комплексан подухват, чиме оно „Чему?” нужно бива аутосугестивно, а сама естетика нужно остаје *sui generis* нечиста савест филозофије.

³⁸ Узелац М., *Естетика*, Stylos, Нови Сад, 2003. стр. 31.

Литература:

Баумгартен А. Г., *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд, 1985.

Узелац М., *Естетика*, Stylos, Нови Сад, 2003.

Зуровац М., *Идеја естетике*, Службени гласник Београд, 2016.

Зуровац М., *Три лица лепоте*, Службени гласник, Београд 2005.

Зуровац М., *Методско начело естетике*, Službeni glasnik Beograd, 2018.

Зуровац М., *Тешкоће у заснивању естетике*, Просвета Београд, 2013.

Дамјановић М., *Првобитна идеја филозофске естетике*, у: *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, БИГЗ Београд, 1985.

Поповић У., *Истина чулности: Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Српско филозофско друштво, Београд 2019.

Поповић У., *Лајбниц и заснивање естетике*, у: *Лајбницова филозофија*, Архе Нови Сад, 2015.

Поповић У., *Нововековна филозофија и заснивање естетике*, *Филозофска истраживања* 2016.

Драшкић-Вићановић И, *Естетско чуло*, Завод за уџбенике, Београд 2002.

Драшкић Вићановић И., *Проблем заснивања естетике: Естетика као анализа искуства свести*, Филозофија и друштво, Београд 2015.

Аристотел, *Метафизика*, Култура Београд, 1971.

Хајдегер М., *Бивствовање и време*, Службени гласник, Београд 2007.

Хајдегер М., *Шта је метафизика*, из: Увод у Хајдегера, Библиотека центра, едиција поглед у сувременост, Загреб 1972.

Кант И., *Критика чистог ума*, Култура, Београд 1970.

Кант И., *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд 1975.

Хегел. Г.В.Ф., *Естетика*, БИГЗ, Београд 1975.

Татаркјевич В., *Историја шест појмова*, Нолит Београд 1975.

Buchenaу, S., *The Founding of Aesthetics in German Enlightenment*, Cambridge University Press 2013.

Brown, C., *Leibniz and Aesthetics, Philosophy and Phenomenological Research Vol.28 No.1*, International Phenomenological Society 1967.

Sesemann, V., *Aesthetics*, Brill, Leiden, 2007.

Strati, A., *Organization and Aesthetics*, SAGE, London, 1999.

**AESTHETICS AS A GUILTY CONSCIENCE OF
PHILOSOPHY:
THE POSSIBILITY OF A SCIENCE OF THE
INDIVIDUAL**

Summary

In this paper, the author will present the problematic character of aesthetics as a philosophical discipline. Understanding aesthetics in its traditional key from the perspective of its founder Baumgarten, we notice how the fundamental places of a science are called into question. The problem of founding science itself, the problem of aesthetic experience, perception, the ontological character of a work of art, as well as numerous other questions, must necessarily be posed again. Contrary to the very character of the aesthetic, which is closely related to the particular, concrete, unrepeatable and unique, it confirms the initial assumptions about aesthetics as an "impossible" science. From these positions, the author will point the problematic character of the above provisions as well as offer the possibility of access to aesthetic phenomena themselves, and try to answer traditional aesthetic problems in a contemporary way. Based on the above, we determine that Baumgarten is carrying out a kind of destruction of old aesthetic approaches, from which it is subsequently possible to establish aesthetics from all other mutual

topics. With the offered approach, we will present in what way the question "Why aesthetics?" it just implies the necessity of such a discipline as aesthetics as one science of the individual.

Key words: Baumgarten, aesthetics, aesthetic experience, truth, paradox, sensuality.

ПЛАТОН И МИМЕЗИС: ПРОБЛЕМ РАЗЛИКЕ ФИЛОЗОФА И УМЕТНИКА

Апстракт: Првобитно питање које води рад састоји се у проблему идентификовања природе предмета истраживања естетике као филозофске дисциплине, као предуслов да би се уопште могло поставити питање „чему естетика?“. Проблем идентификовања предмета естетике, у даљем, води ка уметности као једном могућем домену истраживања естетике. Идентитет уметности - коју међусобно сачињавају уметничко дело и уметник - разматра се са обзиром на самог истраживача, од којег би могуће истраживање уопште почело. Односно, питање које, строго речено, води тезу рада уопште, је дистинкција идентитета између уметника и филозофа.

Кључне речи: Делез, естетика, мимезис, Платон, платонизам.

Уводна разматрања

Баумгартен одређује да је један од могућих предмета естетике, то јест, да је примарни домен истраживања естетике као филозофске дисциплине естетско искуство - међу друга два

подручја која би била: домен лепоте и домен уметности; три аспекта која чине јединствени предмет естетике¹. Дакле, један од могућих предмета естетике као филозофске дисциплине, може се рећи, је уметност. А да би се пре свега она (естетика) могла односити спрема свог предмета, условно речено, уметности, она најпре мора да се упита “шта је то уметност?”². Тачније, оно што она прво има за проблем је проблем порекла, извора и места уметности; односно пита се “како знам када срећем уметност?”. Место уметности, строго речено, је уметничко дело, а извор уметничког дела је свакако уметник. Другим речима, естетика као прво има проблем идентификовања колико уметности, толико и уметничког дела и уметника. Један од могућих одговора на претходна питања се свакако налази у дијалогу са уметношћу, уметничким делом и уметником.

Нема сумње у то да је историја теорије уметности оптерећена миметичким начином размишљања и схватања шта би била природа самог уметничког дела и уметности уопште. Примери античке, римске, ренесансне и барокне уметности јасно о томе сведоче. Те сама чињеница да су уметничка дела тих ранијих времена и дан данас присутна, уживана (у) и разматрана додаје на то да уметност није само ексклузивна (на) и сачињена у савременим уметничким делима и савременог схватања тога шта

¹ Поповић, У., *Истина чулности Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Београд, 2019,

стр. 136

² Инспирацију за пут и методу проблематизовања предмета естетике које следи - иако вођен другачијим питањем; и самом проблему приступа на својствен начин - видети: Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 59

уметност јесте; него да је она (уметност), такође, итекако садржана у уметничким делима ранијих времена. Те и питати се о томе „шта је то уметност?“ - из филозофске перспективе зарад идентификовања предмета естетике - на основу уметничких дела која нису савремена није нимало безвредно; оно је, штавише, нужно, јер оно што би била уметност уопште састоји се, између осталог, и у уметничком делу ранијег временског порекла. Одговор на ово питање је све само не саморазумљив; те је питати се о томе сасвим оправдано.

Оно што би било уметничко дело ранијег доба створено је на основу тадашњег уметничког разумевања уметности. Те да би се уопште могло наслутити о могућим одговорима на претходна питања; ваљало би, изгледа, питати се пре свега о томе какво је било схватање уметности кроз историју; тачније, како је то раније и напоменуто, питати се о миметичком схватању уметности и уметничког дела; односно, питати се о томе какви су утицаји допринели да се уметност и уметничко дело схватају као миметички. Ако се прихвати то да је Платон својим делима³ и својом филозофијом још у антици, поред Аристотела и неоплатоничара, дубоко утицао на даље схватање уметности и уметничког дела; онда ће се, како се чини, испитивање овог рада најпре састојати у анализи садржине Платонових дијалога. Теза рада ће се састојати од следеће структуре: естетичар, филозоф се

³ Као једно од најранијих места промишљања природе уметности и уметничког дела могу се навести Платонов дијалози, а пре свега и најпре дијалог *Држава*. У ком 2,3,4. и 10. књига заузимају историјски највећи значај - уз наравно додаток из 6. књиге, наиме Платонове линије.

пита о предмету естетике, те то врши на основу дијалога са уметношћу; проблем идентификације саговорника, то јест, уметности (колико уметничког дела, толико и уметника) се појављује при самом почетку жеље за дијалогом; те да би, поред осталих могућих путања испитивања, одговорио на питање идентификације саговорника, он (естетичар, филозоф) се најпре мора питати о разлици самог уметника и филозофа! Теза рада ће се кроз све своје делове тицати дистинкције уметника и филозофа; а пошто свака дистинкција мора имати неко „са обзиром на шта“ се врши дистинкција, односно, неки референтни систем; оно што ће служити тој сврси је овде улога мимезиса у Платоновом делу: те ће се могућа дистинкција уметника и филозофа *искључиво* дешавати унутар маргина Платове *Државе*.

Анализа рада се најпре бави рецепцијом и интерпретацијом Платоновог дела и филозофије кроз традицију; односно, бави се питањем платонизма. У томе се приказује сијасет различитих покушаја разумевања онога што би био Платон; те се указује на то да ниједан пут није загарантован. Другим речима, покушава се прићи непосредно Платону кроз његова дела; тачније, анализа за претпоставку има: да ако се жели прићи Платону уопште зарад конкретне дистинкције уметника и филозофа, мора се одабрати неки пут. Односно, пут утабан корацама платонизма, је пут који се први појављује; он не води Платону, него плазонизму - као што ће се у ономе што даље следи то и показати. Потребан је другачији приступ, потребан је, дакле, пут који не води нигде, беспуће, јер се Платон нигде не може ни наћи! У ту сврху узима се

као нит водиља Жил Делезов текст *Платон и симуларкум*, заједно са делом текста *Шта је филозофија?*. У закључку би требало додатно да се укаже на проблем дистинкције идентитета филозофа и уметника.

„Шта је то платонизам?“

Као што је и речено, ако се узме као почетна претпоставка да естетика прво мора да положи рачуна о природи и идентитету свога предмета, и да се одговор на то може наћи једино у дијалогу са уметношћу; уметност, чији је поглед на себе и своје дело делом замагљен платонистичком доктрином мимезиса – као што је исто било напоменуто – која ради на основу „изворне“ Платонове филозофије; онда се мора поћи од самог питања “шта је то платонизам?”.

Дакле, шта је то платонизам? Следи ли се Хајдегер рекло би се: “Кажемо 'платонизам', а не Платон зато што (...) не доказујемо овде изворно и исцрпно помоћу Платоновог дела, већ само у општим цртама истичемо само један *аспект* његовога дела.”⁴; или “Почетак западне филозофије је био без система (...) Ко год говори о Платоновом систему (...) лажира историју и блокира пут ка унутрањем кретању оваквом начину филозофирања...”⁵; или:

⁴ Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009, стр. 180

⁵ Оно што Хајдегер такође наводи у истом параграфу је да иако овакав начин филозофирања није био системски или обликован у систем он је сигурно био систематичан. За детаљнију разлику и појашњења види: Heidegger, M. *Schelling's Treatise On The Essence Of Human Freedom*, Ohio University Press, 1985, стр. 35

“... Ниче (...) свесно одваја Платона од целокупног платонизма и узима (га) у заштиту.”⁶. Мало пре наведено експлицира неколико ствари; да Платон и платонизам нису исто; да Платон нема систем; да се платонистичке доктрине тешко могу, строго речено, одржати као апсолутне интерпретације ако се следи само Платоново дело - ово је управо оно што ће рад као секундарно да покаже.

За Платона са сигурошћу можемо рећи - ако је постојао - да се родио, живео и умро, те да је у своме животу писао дијалоге. Ти дијалози су били приступачни широј публици (есотерично/акроаматско учење), а неки извори⁷ такође преносе, као што је познато, да је Платон унутар Академије имао есотерична учења, такозвана “неписана” учења, то јест, доктрине. Чак и у антици Платон је био прихватао и интерпретиран⁸ на различите начине. Тако су га такозвани “догматичари” схватили као системског филозофа, док су га са друге стране такозвани “скептици” схватили као несистемског. Од догматичара⁹ сами први наследници Академије Спеусип, Ксенократ и њихови следбеници нису узимали у обзир Платонове дијалоге те су реконструисали његове метафизичке доктрине које је он (Платон)

⁶ Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009, стр. 226

⁷ Аристотел, Физика 209b11-209b16; Aristoxenos, *Elementa harmonica* 2,30–31; Диоген Лаертије III.67; Такође треба имати на уму оно што је сам Платон рекао о писању *Федар* (272d-279a); У модерно доба значај Платоновог есотеричног учења потенцирала је *Tübingen* школа.

⁸ Чак је и Диоген Лаерије записао ову проблематику интерпретације Платона. Види: Laertije, D., *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, BIGZ, Beograd, 1979, III.65

⁹ Ralkowski, A.M., *Heidegger's Platonism*, Continuum, London, 2009, стр. 5

држао строго унутар зидина Академије. Скептици¹⁰ Аркесил и Карнеад су, са друге стране, држали да су они ти који нису скренули са правог учења Платона, те да су Спеусип и Ксенократ у грешци. За скептике¹¹ Платон није имао никакве метафизичке принципе, те се за њих његова филозофија састојала од методе *еленкос* (*ἐλέγχος*), испитивачке методе и дијалога. Такође, у античкој рецепцији Платонове филозофије појављују се и неоплатоничари, који за разлику од догматичара и скептика¹², дијалоге узимају у обзир и студирају их, тврдећи да се из њих може ишчитати мистичко религијско учење¹³. Интерпретација неоплатоничара била је доминантна све до XVI века, када су Серанус и Стефанус¹⁴ интерпретирали дијалоге као кохерентну целину; па и “апоретичне” дијалоге које су неоплатоничари занемаривали¹⁵ ради одржања своје тезе. Но, разумевање Платонове филозофије као могуће тематске целине и даље остаје после њих¹⁶. Почетком XIX века Шлајермахер поново даје интерпретацију Платона која указује на могућу тематску целину; али сада, за разлику од претходно наведених интерпретатора,

¹⁰ “ (268 BC) Arcesilaus and Carneades redefined Platonic philosophy as a philosophy of skepticism (...) they were eventually accused of hijacking the Academy by presenting Pyrrhonian Skepticism under the banner of Platonism”; одатле и pejуративно име `Нова Академија` од стране Антиокуса из Аскалона (*Antiochus of Ascalon*).”, Ibid. стр 6,

¹¹ “They privileged a Socratic style of oral teaching, which was designed to undermine any such claims to knowledge and promote speculation, doubt, and open-ended inquiry (...) their method was refutative rather than constructive”, Loc. cit.

¹² Скептици су се, чини се, клонили свих дијалога осим *Teetet*. Loc. cit.

¹³ Ibid. стр. 7

¹⁴ Ibid. стр. 7

¹⁵ Треба имати у виду сам гест не уважавања дела ради произвпљне целине. гест који струји суштином платонизма. Те важи то да, условно речено, када Хајдегер каже да је платонизам “...само један *аспект* његовог (Платоновог) дела.”.

¹⁶ Loc. cit. 7

Шлајермахер не занемарује остале делове Платоновог дела, односно, узима у обзир целокупне дијалоге; поврх тога прихвата и уметничку форму као нераздвојив део дијалога - док су ранији интерпретатори посматрали дијалоге искључиво на основу њихових аргументативних и рационалних делова; за Шлајермахера ово није случај¹⁷. Шлегел се, супротно Шлајермахеру, управо противи схватању тематске целовитости Платонове филозофије и дијалога. Шлегел држи тезу¹⁸ фрагментарности Платонове мисли, односно, да је Платонова онтологија захтевала уметничку форму дијалога, те да је Платон свесно и нужно писао своју филозофију на начин дијалога, односно, користио песничке апарате мита и алегорије. Платонова онтологија је, наиме, нужно тражила фрагментарни израз, јер су неухватиовст пунине бесконачног бића од стране коначног човека, те су и рационалне језичке границе човека захтевале уметнички начин изражавања коју Платон свесно користи.

Шта овај кратки приказ потпуно различитих традиционалних рецепција Платона од антике до романтизма

¹⁷ Иако много отвореније и прихватљивије од традиције, овакво тумачење, ипак, има своје последице, те се Платон појављује као много-личан. Више о томе, као и другим проблемима Шлајермахеровог тумачења (прим. Платонов омнипрезентан карактер у писању дијалога; Платон пре него што пише дијалоге познаје сву своју филозофију у целини; међутим, овакво тумачење зависи искључиво на тези “кохерентне целовитости” Платонове филозофије; разумевање које је, као што ће рад покушати да покаже, тешко оправдано), види: Ibid. стр. 4-47,

¹⁸ “Schlegel, in fact, attributes the form of Plato’s work, including his use of dialogue, symbol, myth, and allegory, to the conceptual inexhaustibility of Being. The dialogues are these self-consciously incomplete, indirect representations and indications” Ibid. стр 24; За више о јенско-романтичарском схватању Платона; као и сарадњи Шлајермаха и Шлегела види: Ibid. стр.21-49.

показује? Следећи Тигерштедта¹⁹ рекло би се, уз мало слободе: “Где²⁰ ли је Платон?”. Следећи Штрауса²¹ рекло би се: “Платон никад није ту (овде/сада)!”; и не може бити; он у дијалозима никад не прича у првом лицу, никад не прича непосредно. Тигерштедт би додао: “Велики проблем разумевања Платона није у томе колико је тешко схватити оно што он говори (...) Уобичајено није тешко схватити оно што Платон говори. Али је често тешко знати шта он стварно мисли (смисао).”²²(прев. С.Ш.). Већ при самој жељи да се заиста разуме Платон, он је измакао, оно што додатно остаје за савременост је платонизам који стоји као црно мастило над његовим (Платоновим) изворним делима. Питање свакако остаје “да ли је Платон икада заиста и 'био ту'?”. Ескивирајући карактер Платонове филозофије је најмање дебатиран²³.

¹⁹ “Was Plato a dogmatist or a sceptic, an un-systematical questioner or a rigid system-builder, a fervid mystic or a cool dialectician, a noble extoller of the freedom of the human spirit or a sinister herald of the totalitarian state. Are his thoughts to be found in his writings, open to every fair minded and careful reader, or are they hidden behind the written work, a secret doctrine, to be extracted painfully from hints in him and other authors Thus the battle between the interpreters goes on, and it shows no sign of abating (...) No scholar who in any way, be it ever so limited, is dealing with Plato and Platonism can escape from making up his mind about the vexatious problem of interpreting Plato.”, Tigerstedt, E.N., *Interpreting Plato*, Almqvist & Wikseil, Uppsala, 1977, стр. 13

²⁰ Овде се не мисли на географску категорију Платоновог бивања, него на проблематичност непосредности Платонове мисли.

²¹ Ralkowski, A.M., *Heidegger's Platonism*, Continuum, London, 2009, стр. 16

²² “The great difficulty of interpreting Plato lies not so much in comprehending what he says (...) It is seldom difficult to make out what Plato is saying. But it is often difficult to be sure of what he really means.”, Tigerstedt, E.N., *Interpreting Plato*, Almqvist & Wikseil, Uppsala, 1977, стр. 16.

²³Ralkowski, A.M., *Heidegger's Platonism*, Continuum, London, 2009, стр. 4

Постоји, наиме, једна врло драга анегдота да је Платон непосредно пре своје смрти имао сан да је лабуд; те је скакао са гране на грану, са дрвета на дрво бежећи од птицо-ловаца задајући им велике муке при лову; ловци који су га упорно мотали и покушавали ухватити, наравно безуспешно. Овај сан је, наводно²⁴, Симија из Тебе (Платонов савременик) интерпретирао као немогућност следбеника и потомака (то јест, оних што ће тек доћи) да икада захвате Платона по себи, јер је његово дело многозначно и може се интерпретирати на више начина²⁵. Али и сам Платон у *Федру* даје критику писма²⁶ или текста (форме дијалога): да писмо “(...) ни у метру ни у прози не заслужује да се разуме (прихвати) озбиљно,”²⁷(прев. С.Ш.).

Мимезис између концепције истине

Читање које следи не претендује да тематски захвати Платона; баш супротно, оно претендује да укаже на немогућност било какве једне кохерентне доктрине *мимезиса* унутар Платонове филозофије.

Могло би се рећи, условно речено, да је Платонова филозофија филозофија *мимезиса* или подражавања. Од

²⁴ О томе да ли је Симија уопште био присутан када да му се овај сан пренесе и да га он интерпретира; када је Платон заправо могао имати овај сан; погледати мању студију: Kanayama, Y.Y., *Plato's Dream*, Nagoya University Repository, Nagoya, 2018.

²⁵ О изворима сна и тумачењу види: Loc. cit.

²⁶ Додатно о Платоновој критици писма, погледати следећу студију базирану на *Федру* и *Седмом Писму*: *The Phaedrus and the Seventh Letter on Writing A Study of the Critique of Writing Fond in Plato's Phaedrus and Seventh Letter* BY Karen A. Wetelainen

²⁷ *Федар* 277d-278a

Μῦθος што би изворно старо-грчки означавало глумца или *μιμεῖσθαι* што би означавало: или *имитацију* ако је реч у о теорији истине²⁸ као коренсподенције, то јест, имитација као подражавање суштине идеје; или (само)приказивање, *заступање* ако се истина разуме као *φύσις*. Те је разумевање функције *мимезиса* схватано *између* ове две различите концепције истине. Ако је један од четири могућа начина односа²⁹ идеја са стварима *μέθεξις*, односно, *μιμεῖσθαι*, и ако се прихвати, као претпоставка, да је оно што се може наћи од Платонове онтологије миметичког карактера, те да је и сам *мимезис*, повратно, онтолошког карактера. Ако се дато узме у обзир могло би се, са оним већ горе наведеним, већ овде указати на немогућност једне кохерентне целине Платонове онтологије - као секундарни резултат тезе рада . Али и на то да, ако је уметник (заједно са уметношћу и уметничким делом) разумљен као уплетен у ову онтолошку структуру, разумљен с обзиром на *мимезис*, онда га је из ње могуће ослободити указивањем на апоретични карактер исте; те је онда могуће баратати са фигуром уметника у сврху дистикције њега и филозофа. Даља раматања се воде додатном експликацијом ових полужакључака.

Могло би се такође рећи, да се иза сваке мисли налази некаква онтологија, те и то да је онтологија оно што фундаира и

²⁸ О Платоновом месту између две концепције истине, види; Derida, Ž., *Ekonomimezis*, Treći program jesen, Beograd, 2001.

²⁹ Друге би, чини се, чинило: присутност идеје у стварима *παρουσία*; заједница идеја и ствари *κοινωνία* ; настојање упињање ствари да опонашају идеју *βουλεται*.

легитимише сваку мисао. За старе Грке онтолошка “слика” у себи носи некакву мотивацију политчког успостављања поретка у граду-држави. Другим речима, ко, по онтолошкој легитимацији (онтолошкој слици), од претендената има право на претендирано, или, ко има право да образује и ко има право да влада? Дакле, Платон пише *Државу* у којој приказује одређену онтолошку “слику”, у којој описује одређени политички поредак, и у којој она одређује ко у њој припада, а ко не; ко влада, а ко не; ко је легитимни, а ко лажни претедент. На основу чега Платон гради ову “слику”?

Митопоетички карактер дијарезе

За Жила Делеза³⁰, Платон да би провео своју замисао разликовања оног ко је аутентичан од оног који то није, користи се методом дијарезе (*διαίρεσις*). Дијареза је, како Делез наводи, заправо произвољан³¹ метод, а не сторго научни онако како би то Платон представио³². Дијареза³³ се увек³⁴, условно речено,

³⁰ На делу је овде сажимање дела садржаја Делезовог текста *Платон и симулакрум*.

³¹ Делез наводи да би Аристотел критиковао дијарезу каква је у *Софисту* показана. То је наине “неваљан силогизам који не садржи трећи термин“. Види: Deleuze, G., *The logic of sense*, The Athlone Press, London, 1990, стр. 254.

³² *Софист* 218c-e

³³ Дијареза у себи спаја „ дијалектичку и митску моћ.“, Deleuze, G., *The logic of sense*, The Athlone Press, London, 1990, стр 255-256.

³⁴ Заправо, не увек; ово Делез и наводи. Наине “метод поделе је овде парадоксално употребљен, не да би се *проценили* прави претенденти, већ, обратно, да би се прикљистио лажни претедент као такав, да би се дефинисало биће(или, радије, не-биће) симуларкума...Платон у блеску тренутка открива да он није просто лоша копија, већ да доводи у питање саме појмове копије... и модела. Крајња дефиниција софисте

завршава митом; мит је њен саставни део; мит није методолошки или педагошки позван; он је позван да успостави поредак сличности и порекла, да успостави модел³⁵ разлике на основу којег се суди о утемељењу претензија претендента; односно, мит „омогућује творбу модела према којем ће се судити о различитим претендентима.“³⁶. Другачије речено, мит не прекида ништа, никакво излагање, мит је циљ деобе, оно ка чему она стреми у свом излагању; уједно, он (мит) је повратно њен извор, јер се подела води и заснована је митом - у том смислу мит је цикличан. Мит интринзично саджи наведени модел, он је „прича о утемељењу“³⁷. И заиста, Платонов дијалози на више места о овоме сведоче, за пример: у 5. књизи *Државе*³⁸ кад Платон описује идеју Добра он се служи метафором сунца; када у 10. књизи *Државе*³⁹ описује живот после смрти и како душа поново ступа у живот са телом, он приказује мит о Еру; када у *Државнику*⁴⁰ описује који сој људи је чувар (*shepard*), он се служи митом; у *Федру*⁴¹ када описује разлику аутентичне маније од оне неаутентичне, он приказује

нас до тачке на којој га више не можемо разликовати од самог Сократа.”.
http://www.b92.net/casopis_rec/58.4/pdf/10.pdf

³⁵ Delez navodi kako bi Aristotel kritikovao dijarezu kakva je u „Sofist“-u pokazana. To je naime „nevaljan silogizam koji ne sadrži srednji termin“. Uпор. Deleuze, G., *The logic of sense*, The Athlone Press, London, 1990, str. 254.

³⁶ http://www.b92.net/casopis_rec/58.4/pdf/10.pdf, стр.229

³⁷ Loc. cit.

³⁸ *Држава* 509а

³⁹ *Држава* 614b

⁴⁰ *Државник* 275а-277а

⁴¹ *Федар* 246а-254е

слику душе као кочијаша са два коња; и тако даље и томе слично⁴².

За старе-грке филозоф није био мудрац; мудрац је везан за оно што би било источне цивилизације тога времена, како Делез каже у *Шта је Филозофија*: “Управо су Грци прогласили мудраца мртвим и заменили га филозофима, пријатељима мудрости, они траже мудрост, али је формално не поседују.”⁴³. Филозоф као што и само име каже је пријатељ мудрости, наиме *φίλος σοφός*, он њу (мудрост) не поседује, то је однос љубави како Делез истиче⁴⁴, а не поседовања; а и Платон га назива љубитељем мудрости у самој *Држави*⁴⁵. Филозоф би био један од претендената на истину и стање ствари, уметник или софиста би били на пример други. Претедент, као такав, би био онај који би тражио проверу своје сличности (*ὁμοίωσις*) и порекла, то јест, своје претензије; зарад оног на шта претендира; претензије које би се проверавале и мериле са обзиром на модел - модел који мит интринзично саджи у себи. Онај од претендената који има највише сличности и своје порекло налази утемељеним, са обзиром на модел, је прави претендент, остали би по природи били лажни претенденти; односно мање аутентични и неаутентични.

⁴² За целокупну листу митова, њиховом утицају и мотиву, види: <https://plato.stanford.edu/entries/plato-myths/>.

⁴³ Делез, Ж., *Шта је Филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Станојевића Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 7

⁴⁴ Делез, Ж., *Шта је Филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Станојевића Сремски

Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 8

⁴⁵ *Држава* 475с

Да би се ово додатно приближило нека се за пример узме један грчки аспект града-државе, наиме агон (*ἀγών*); место конфликта и борбе; било то атлетичарских, религијских или театралних дешавања - адекватни симболизам за атмосферу Платонових дијалога. Агон, као правило једног друштва “пријатеља”, заједница слободних мушкараца као супарника (грљњања), како то Делез наводи⁴⁶. Управо такву сцену описује и Платон; ако сваки грађанин полиса претендује на нешто, он у томе чину нужно сусреће супарнике при самом поступку; те тада, у сусрету са другим, он мора да провери основаност својих претензија. Следи неколико питања. Ко има “права” на дрво: столар, шумар или дрводеља? Који од претендената који се представљају као пријатељи⁴⁷ човека су прави пријатељи човека: хранилац, лекар, ткач или ратник? Дакле, ко има “права” на мудрост, знање или стање ствари: филозоф, софист или можда уметник?

Ако је филозоф, како Делез наводи, “онај који ствара (креира) појмове”⁴⁸ онда баш то Платон и чини, он креира, ствара идеје. Прати ли се кратко Платон у томе да те исте идеје свој битак имају у идеји Добра, која им даје

⁴⁶ Делез, Ж., *Шта је Филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Станојевића Сремски

Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 14.

⁴⁷ *Државник* 268а- 279а

⁴⁸ Мисли се на схватање филозофије као уметности прављења појмова: Делез, Ж., *Шта је Филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Станојевића Сремски

Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 6,10,16, 21-44

бивстововање (*τὸ εἶναι*) и њихову суштину (*οὐσία*), на њу се оне, дакле, ослањају својом егзистенцијом⁴⁹; али када њу објашњава (идеју Добра) - “оно прво” - онтолошки најоптерећеније, он остаје недоречен због саме природе ствари, он нужно⁵⁰ њу мора описати и даје јој опис, опис феномена сунца. Другим речима, он, строго речено, креира првобитну причу то јест идеју Добра! У светлу претходно реченог “оно прво” које фундира све “оно друго” – одржава друге идеје - које такође у себи садже критеријуме за кушњу сличности и порекла. Такође, као што је горе примећено, да се дијареца увек, условно речено, завршава у миту, те да је “строго научни” карактер појмовне деобе, заправо арбитран. То јест када Платон у дијалозима настоји да разликује и укаже на могућу основаност претензија претендената, он критеријуме те основаности записује, види и разуме у миту, у причи, у идеји. Платон се у крајњем, дакле, служи причом како би оправдао претензије филозофа; његову сличност и порекло, те да би се он (филозоф) са мудрошћу најбоље спријатељио; а све то на леђима приче. Критеријуми су произвољни, креирани, игра (борба) је намештена! Платонов афинитет према причи, те и Платона као митотворца треба – у корист оног што ће тек бити речено - за сада имати у виду. ’

⁴⁹ *Држава* 509b-c

⁵⁰ За пример, Платон је свестан да не може да се изрази у општостима када је питање о природи песништва, па даје пример појединачне ствари, те да би објаснио своју тезу служи се примером који је одељак из Хомерове *Илијаде*. Види: *Држава* 392e

Природа мита

Дакле, какве је природе то “оно прво”, тачније, какве ли је природа *та* прича; на који начин она оперише? Служећи се Делезовом аналогијом⁵¹, о претходном би се рекло следеће (у виду структуралне хијерахије). Отац (мит) је оно у шта се не може партиципирати; али отац формално поседује кћи, то јест, оно претендирано (на), учестовано (у), оно партиципирајуће (у). Објект жеље (кћи) са оцем дели сличност која није спољашња него у бити, суштинска, интериорна и спиритуална. Ако би се нашао заручник, или као што то јесте увек случај, заручници који би тражили руку кћери, отац (мит) би успоставио игру и модел провере, кушње правога од лажног претендента. Односно, на пример: праведност (отац, мит, идеја); квалитет праведности (кћер коју отац формално поседује, квалитет што идеја поседује); праведници (претенденти илити заручници, који своју аутентичност тек треба да искушају). Делез наводи, да је оно што се дешава, за пример, у *Државнику* потанко разликује: прави државник (добро утемељени претедент), родбина, помоћници, робови и кривотворина (криминалац). У том партиципирању илити учествовању претендената, увек би их се нашло више; први, други, трећи, па све до оног који не би поседовао ништа друго до симулакрум! Те је, наводно, у познатој трослојној структури из 10. књиге⁵²: поред корисника и произвођача, опонашатељ;

⁵¹ Deleuze, G., *The logic of sense*, The Athlone Press, London, 1990, стр. 255-258

⁵² *Држава* 598а

или: корисник познавалац, зналац идеје; произвођач онај који је налик копији, који сличи кориснику по познавању идеје, сличност које је знање или барем истинско мњење, односно резултат ноуменалне сличности; опонашатељ не садржи такву сличност. Његова сличност је површна и симулативна, није унутарња, суштинска; симулакрум улази у наведену структуру методом агресије, лукавштине, а не по сличности, не по критеријумима. Опонашатељ или уметник није по моделу идеје и знања; „Ту више не постоји ни исправно мњење...'(на делу је)' *умијеће* сусретања изван знања и мњења.“⁵³.

Било би итекако вредно напоменути укратко, у вези са претходно реченим, да Стивен Халивел у свом делу *The Aesthetics of Mimesis*⁵⁴ тумачи да је аналогична огледала на почетку 10. књиге *Државе*⁵⁵ провокативно-реторички уметнику постављена. Јер дело симулакрума, уметничко дело, увек поентира и садржи нешто више од самог изгледа, уметник своје дело не сме посматрати као пуку имитацију предмета; јер, Платон у 3. књизи *Државе*⁵⁶ даје дефиницију мимезиса као експресивног, што упућује на вишак који је лично уметников. Чини се да је уметник, дакле, овде прозван да своје дело не гледа као пуко *trompe l'oeil*⁵⁷,

⁵³ http://www.b92.net/casopis_rec/58.4/pdf/10.pdf, стр. 232

⁵⁴ Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, New Jersey, 2002. стр. 133-147

⁵⁵ *Држава* 596e

⁵⁶ *Држава* 401a-d

⁵⁷ Техника у уметности која се служи реалистичном депикцијом да створи оптичку варку и осећај да насликани објект у слици стварно постоји у тродимензионом простору.

те да је његово дело, по својој природи, другачијег модела и заслужује да се разумем као више вредно него раније. Уметник дакле вири ван структуре по самој својој методи, по „умијећу“ ван знања и мњења.

„Разлика“ средстава уметника и филозофа

Ако би се уметник служио са *τέχνη*⁵⁸, филозоф са *λόγος*, међутим логос је филозофов - условно речено - апарат и језик; колико је *техне*⁵⁹ уметников. На који начин се ова дистинкција појављује код Платона?

У 10. кљизи *Државе* Сократ изазива, или још боље, нуди штићеницима миметичких уметности ултиматум⁶⁰; ако га испуне, место миметичких песништва у *Држави* је осигурано. Сократ наводи: “(...) ми бисмо се, додуше, радовали кад би се она (поезија) показала као најбоља и истинита; али све док она не буде у стању да се брани⁶¹ (*ἀπολογεῖσθαι*), дотле је (не⁶²) смемо само слушати, па ћемо сами себи *певати* приговоре (разлоге) и

⁵⁸ Детаљније о *технеу* види: Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009, стр. 91; супротно томе види: Радослав, Ђ., *Istorija Estetike*, Том 1, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 42

⁵⁹ Оно што је важно имати у виду јесте да је за Грке био могућ поредак на основу *технеа*; те да је то био начин на који је функционисала грчка обичајност. Види: *Loc. cit.*

⁶⁰ *Држава* 607c

⁶¹ Кад Сократ позива штићенике уметности да се бране, њихова средства морају бити разложна, логосна.

⁶² У поређењу са енглеским преводом чини се да поезију док се не крене бранити разлогом не треба слушати; те да је слушање усмерено на Сократа који пева себи разлоге. Енглески превод футнота испод.

чаробну реч...”⁶³. Одмах после тога, Платон кроз Сократа рече: “*Певаћемо*, дакле, да такву (миметичку) поезију не смемо сматрати озбиљном, нити да она додирује истину... да треба веровати у оно што смо рекли и да се слушалац, ако хоће да у својој души сачува онај ред и оно уређење, мора се ње чувати.”⁶⁴. Иако он овде тражи од поезије могућност разложне одбране, он у *Федону*⁶⁵ тражи од песника да пише митове (приче, песме), а не говоре (аргументе). Шта све ово до сада наведено говори? Говори, чини се, неколико ствари:

Прво, раније је било споменуто, Платоново “оно прво” се показало као онтолошки фундамент, као мит, који је доведен до тога онтолошкога места арбитрарном дијарезом, која се завршава у миту. Дакле, мит је оно што “прича” поредак, али се он (мит) исто тако појављује и код уметника; заправо, ако је мит продукт уметника, то значи да је мит уметничко дело, те и оно што чини уметника уметником.

Друго, зашто Сократ *пева* (своје)⁶⁶ приговоре (*разлоге*) себи; ако стоји то да протерује миметичко песништво? Рекло би се испрва да је стил (лексис) певања другачији, јер Платон у 3.

⁶³ На енглеском овај одељак изгледа овако: “...but so long as she is unable to make good her defence we shall chant over to ourselves as we listen to the reasons that we have given as a counter-charm to her spell.”. Види:

Plato, *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6, Harvard University Press; Cambridge, 1969. *Држава* 608a

⁶⁴ *Држава* 608b

⁶⁵ *Федон* 61b

⁶⁶ Своје, јер се претходно кроз 10. Књигу износе разлози “против” миметичког песништва.

књизи *Државе*⁶⁷ разликује различите врсте стилова: *чисто подражавање* - трагедија и комедија; *једноставно причање* - дитирамб; *мешавина ова два* - еп.

У вези са тим, Платон кроз Сократа даље наводи: “А ако се, међутим песник никад не скрива, онда су цела његова песма и приповедање *без подражавања*.”⁶⁸; а пре тога рече: “А кад песник нешто каже тако као да то говори неко други, зар онда нећемо рећи да он свој говор дотерује према оној особи коју у говору замењује.”⁶⁹, затим “А чинити себе сличним некој другој особи, било гласом или држањем, да ли то значи подражавати је? - Дабоме.”⁷⁰. Следећи Штрауса, као што је већ било речено, рекло би се да Платон никада непосредно не говори; те Тигерштедта: никад не добијамо у дијалозима шта Платон стварно мисли и стварно каже; никад Платона лично. Платон је у самом свом делу, у изворној литератури, посредован. Платон не само да подражава лица која се појављују у дијалозима, ускакајући им у уста, него се дакле и скрива од читаоца. Имајући у виду претходно цитирано: његово је дело, дакле, по самој форми миметичко, тачније уметничко подражавање! Дакле, није другачији стил разлог Сократовог певања разлога, јер су стилови, ако не исти, онда свакако веома слични, чак, рекло би се, сувише слични. Те да би се ово друго појаснило треба увидети да је разлика Сократовог певања и уметниковог

⁶⁷ *Држава* 393a-394d

⁶⁸ *Држава* 393d

⁶⁹ *Држава* 393c

⁷⁰ *Loc. cit.*

двострука: рухо логоса над филозофом би била једна разлика; утицај певања на душу, друга. Мотив утицања уметности на душу се често⁷¹ појављује као примарни аргумент против, или као лоша страна и опасно оружје миметичких уметности. Да ли је разлика спрам ове две врсте певања то што Сократово певање како је речено одржава ред и уређење⁷², држи је мирном; док би друго певање терало душу на кривљење тог реда?

Треће, зашто Платон позива штићеника уметности на одбрану, а не самог уметника (уметност); он тачно тражи од поезије да се она *сама* брани, али је, ипак, не даје ту могућност? Да би се ово касније детаљније појаснило, мора се пре свега, чини се, кренути другачијим путем; те ће се узети као претпоставка да је Сократ позвао уметника на борбу.

Свака одбрана имплицира неки вид борбе, а борба имплицира на поље борбе; мисли ли се на већ поменути агон? Свака борба има оно око-чега се води, и оно са-чим се води. Оно око-чега се води је сигурно оно претедирано (на). Оно са-чим (чиме) се води борба је проблематично. Већ поменута дистинкција између апарата уметника и филозофа ту прави проблем ако се у виду имају малопре цитирана места из *Државе*. Ако се уметник служи технеом, а филозоф који брани улазак у Калиополис логосом; те Сократ позива уметника на борбу логоса; како то да се и уметник и филозоф служе митом, продуктом технеа, то јест уметности; зар логос не даје строго

⁷¹ *Држава* 602d, 605c, 392a, и још многа друга места.

⁷² Односно владивину над сопственом душом, у тексту стоји *Πολιτεία*.

рационалне разлоге? Да ли то Сократ има двоструко оружје технеа и логоса, или је на делу нешто друго?

Шта је се рухом логоса? Шта је се поменутом борбом? Сократ позива штићеника уметности на борбу одбраном *логоса* – али не и уметника и уметност лично; које значење термина *логос* је овде, као и раније, у питању? Чини се да је на основу свега досад речено најпре значење „прича“! Како то Дерида појашњава у *Белој Митологији*:“ Метафизика – бела митологија која скупља и рефлектује културу Запада: бели човек узима сопствену индоевропску митологију, свој *логос*, то јест *митос* властитог идиома, као универзални образац за оно што он још сме хтењем да назове разум. (...) Арист (једна омашка као да је направљена у речи Артист)...“⁷³. И оно што је кључно: „...метафизика избрисала је у себи самој бајковиту позорницу на којој је створена и која остаје поред тога делотворна, уписана белим мастилом као невидљиви и прекривени нацрт у палимпсесту.“⁷⁴. То је рухо логоса; уметник као филозоф; који се кроз филтер своје приче представља као нешто друго. Што не значи да он није филозоф, али сигурно може значити да је уметник.

Сократ позива штићеника уметности на борбу причи, бајки и митова! Односно позива штићенике уметности на борбу, тачније, одбрану од Сократовог мита. Занимиљиво је што се Штићеник уметности тада неће служити, како

⁷³ Derida, Ž., *Bela Mitologija*, Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1990, стр. 13

⁷⁴ Ibid. стр. 14

Сократови услови налажу, митом или било којим другим средством него разлогом, а Сократ ће се служити митом скривеним под рухом логоса. Штићеник уметности је већ ову борбу изгубио; као што је речено борба је намештена! Штићеник уметности, са обзиром да је позван да штити име уметности од стране филозофа, никад не би претпоставио да се може борити против уметника самог; односно, против Сократа митотворца.

(1) Ако би било тако да штићеник уметности зна да се бори против уметности, те и победи Сократа, било којим средствима, место уметности у Калиополису не би било осигурано, са обзиром на оно што ултиматум налаже.

(2) А ако би, са друге стране, Сократ победио штићеника уметности, а овај опет да зна да се бори против уметничких средстава; под правилима ултиматума, ако штићеник изгуби, а Сократ победи, место кривотворене миметичке уметности у Калиополису је исто изгубљено. Борба је очито намештена.

(3) Ако штићеник не жели борбу, место кривотворене миметичке уметности није осигурано, са обзиром на то шта ултиматум налаже.

Зашто ли се онда Сократ скрива ако је тако? Он мора да се представи као друго од уметника: прво, да би наместио игру преко креирања мита, те и модела који успоставља одабир; друго, јер би онда њему као уметнику био забрањен приступ у Калиополис; треће, нашао би се као колега са осталим

миметичким уметницима: четврто, Сократ свој посао као певача разлога не би могао да оствари, са обзиром да би други уметници њему у послу сметали; те Калиополис као пројекат не би био успешан.

Племенита лаж

Шта ако би Сократ позвао уметника лично на борбу митова? Уметник, као симулакрум, испада ван структуре, Сократ уметника аутоматски не може да победи. Уметник не потпада под Сократов модел, он као симулакрум је вођен сасвим другим моделом! То је борба једнаких. Сократ већ зна и већ је свестан да је његов *логос* прича и мит, као што је и уметникова прича мит. Сократов мит је сакривен под величином своје сенке; сакривен у лику дијареze, поделе појмова, под разлогом, под логосом.

Оно што рухо логоса јесте, најбоље је приказано као нешто налик Гиговом прстену из мита Гига у 2. књизи *Државе*⁷⁵. Прстен који има моћ да учини носиоца прстена невидљивим; по миту прстен служи оном праведном и неправедном да чине дела одговарајућа својој природи. Лаж идентитета, чак лаж уопште је оправдана у племените сврхе као што и сам Платон наводи у следећим редовима:

„...коју бисмо од оних *допуштених лажи*, о којима смо раније говорили, могли употребити да бисмо у племенитој намери, иако путем лажи, утицали превасходно на саме

⁷⁵ *Држава* 359e-360d

поглаваре или, ако не на њих, онда на остале грађане.⁷⁶ Глаукон му узвраћа: „Ниси се малопре без разлога стидео да кажеш ту лаж.“⁷⁷ – мисли се на мит који Сократ прича; те Сократ одговара: „У праву си - рекох -...“, Сократ се није, дакле, стидео; те Сократ наставља: „...али чуј свршетак мита.“⁷⁸ Након што је завршио мит Сократ упита Глаукона: “Постоји ли какво средство које може помоћи да се у тај мит поверује?”⁷⁹то јест да се мит гледа као стварни догађај; и Глаукон му ту одговара: „Не постоји никакво, уколико се рачуна на ове којима ти предлажеш такав мит. Али ја бих такво средство прибавио за њихове синове, потомке и људе који ће се касније родити.“⁸⁰ Те као што Дерида наводи, бајка која је заборавила да је бајка, бајка која жели да се заборави као бајка, као мит, као лаж.

Из последњег се непосредно види Симијино тумачење Платоновог сна; наиме, мит, то јест, племенита лаж за његове савременике не ради; потребно је време. Јер ако би, као у малопре наведеној хипотетичкој борби уметника и Сократа; Сократ био приморан да скине рухо логоса (то јест, Гигов прстен), односно лаж, видео био се Сократ као уметник и митотворац; ко би други могао да га препозна као уметнико доли уметник сам?

У ове сврхе Платон на основу критеријума душе која зна (уређене) и душе која не зна (обмануте) разликује: допуштену

⁷⁶ *Држава* 414b-c

⁷⁷ *Држава* 414e-415

⁷⁸ *Држава* 415a

⁷⁹ *Држава* 415c-d

⁸⁰ *Држава* 415d

лаж, то јест, лаж у речима и праву лаж: „Ниједан човек не воли да вара себе, нити да му казују лаж...“ али то није оно „...што би се могло назвати правом лажју; мислим на незнање које постоји у души обманутог човека...“ која је другачија од лажи у речима „...јер лаж у речима је каткад потребна и као таква не заслужује мржњу. Зар таква лаж (лаж у речима) није потребна против непријатеља, или чак у саобраћању са онима који се називају пријатељима, када ови из неразборитости или лудости хоће да почине некакво зло? Тада нам лаж у речима служи као некакав лек да бисмо их одвратили њихове намере.“⁸¹

Сократова племенита лаж је, дакле, лек против кривотворене миметичке уметности и њених последица у Калиополису. Лаж је потребна да би Сократ сакрио свој митопоетички карактер, победио борбу, показао се легитимни претедент, те тако одстранио кривотворене миметичке песнике. У крајном учинио све што је потребно да би могао да оствари уметничко дело звано Калиополис.

Филозоф краљ

Слика филозофа као јединог могућег краља поглавара и владара приче зване Калиополис, у *Држави* се на неколико места најјасније сведочи о поменутој нејасности дистинкције, односно,

⁸¹ И наставак „И у митологијама, о којима смо малочас говорили, када не знамо праву истину о давној прошлости, састављамо приче које су што је могуће више налик на истинит, те те и на тај начин чинимо лаж (у речима) потребном.“, ”. Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002, стр. 63

дистинкције филозофа и уметника. Овоме се приступа кроз проблем улоге мимезиса у тексту, као референтој тачци.

За почетак, у 6. књизи појављује се слика филозофа који подражава парадигму, идеју; међутим када он (Сократ) говори о идејама он даје њихову слику и опис⁸². Раније у тексту, Сократ напомиње да “...држава ни на који начин не би била срећна, осим кад би је, угледајући се на божанство, *нацртали сликари?*”⁸³, након тога рече Адеимант “Али како ти (Сократе) *замислиш* то *сликање државе?*”⁸⁴, и Сократ му одговара: “Узели би државу и људске нарави као дашчице⁸⁵ за писање (сликање), па би ове најпре очистили, што нимало није лако.”⁸⁶. Ту се Сократ поново пореди са сликаром, пореди своје дело са сликом, те и начин говора о предмету, као сликање предмета.

Глаукон касније исто пореди Сократов опис *Државе* са уметником илити вајаром: “Прекрасно си извајао владаре, Сократе, као да си вајар.”⁸⁷. Коначно⁸⁸ Сократ речима ствара

⁸² *Држава* 509а: Говори о идеји добра кроз са метафору са сунцем.

⁸³ *Држава* 500с

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ У изворном старогрчком стоји *πίναξ* сам, односно без придева за цртање. Исто се може наћи и у енглеском преводу “They will take the city and the characters of men, as they might a tablet, and first wipe it clean no easy task.” Plato, *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6, Harvard University Press; Cambridge, 1969.

Те ако се прича о сликању државе, свакако ће се на дасци сликати; а ако је даска чиста, значи да подражава.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Држава* 540с

⁸⁸ “А да ли мислиш да би добар сликар који би насликао узорног човека, најлепшег човека, и који би својој слици дао све што је потребно, а после не би могао да докаже

слику добре државе, где је ова држава разумљена као ствар доброг сликара; ово сликање државе у речи могло би се разумети као стварање слике државе у речима, логосу, то јест говор, прича. Даље се, филозофово посматрање пореди са сликаром који фокусира своје посматрање на парадигму⁸⁹; ако се узме у обзир ово и доведе у везу са тим да кад подражавалац подражава неког или нешто, он постаје његова слика, Сократ онда сличи на уметника. Адеимант приговара Сократу како се често деси да “...кад говориш као сада. Они (слушаоци) мисле да их ти... код сваког питања помало заводиш, а кад се те ситнице скупе, онда се на крају расправе појави нека велика грешка и противност ономе што је пре тога речено (...) Неко би ти заиста могао рећи како није у стању да речима одговори на свако твоје питање...”⁹⁰, није неко разлосима у стању да одговори на причу (која је бајковита). Те га Адеимант пита: “Па како онда можеш тврдити да се државе неће ослободити зала све док у њима не завладају филозофи, кад смо се сложили да су они некорисни за државе.”⁹¹; затим Сократ одговара: “Постављаш питање - рекох - које захтева да му се одговори поређењем.”⁹², ту му Адеимант узвраћа шаљиво: “Али мислим да није твој обичај да говориш у поређењима!”; те на крају Сократ рече: “Добро - рекох - пошто си ме приморао да дам

да такав човек може и да постоји, да ли мислиш да би он зато био мање добар сликар? - Не мислим тако зевса ми.” Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002, стр. 163

⁸⁹ *Држава* 484c.

⁹⁰ *Држава* 487b-d

⁹¹ *Држава* 487e

⁹² *Држава* 487e

доказ који је тако тежак, ти ми се још и ругаш.”⁹³. Али! Кад први пут тематизује *мимезис* у *Држави*, Платон кроз Сократа експлицитно каже: „То нећу рећи у стиховима јер нисам песник.“⁹⁴. Који ли је дакле однос Платона према свом уметничком карактеру?

Закључак

Платон је очигледно свестан своје двојачке природе, сва ова наведена места само из *Државе* јасно о томе сведоче. Те не само то, него је Платонова *Држава* је у својој целости доказ мноштва; она је уједно филозофско, уметничко и политичко дело. Може ли се иједан од ових аспеката одвојити од другог? За *Државу*, чини се да не. Како би се уопште под неком етикетом сврстао Платон или његово дело? Платон који се појављује вишеструко: појављује се као писац филозофских (политичких, метафизичких, моралних, естетичких) раматрања, уметничких ремек дела; те се не појављује уопште, нигде се не може лично пронаћи Платон; појављује се као неухвативи лабуд; појављује се као догмата и као скептик; у целости и фрагментарности; као платонизам и преокренути платонизам; појављује се самоуверен и ауто-критичан; као филозоф и као уметник. Као филозоф који црта, ваја, слика? Спреман за било какву клопку ловца, било какву етикету, он је за њих већ-умакао. Стога закључује се: тешко је повући линију разлике тамо где уметник престаје, а где Платон почиње!

⁹³ *Држава* 488a

⁹⁴ *Држава* 393e

Закључак је, дакле, апоретичан, строга дистинкција је немогућа, неоправдана. Беспуће реферише на анегдоту сна; нема пута којим се ловац може кретати, а да ухвати Платона у ономе што он јесте, у целости; нема саобраћаја другог осим саобраћаја апорије. Не може се ухватити онај који је већ отишао, умакао; игра је намештена! Чини се, да се могу само трагови наслутити, налик белом мастилу на белом папиру, налик изгубљеном значењу палимпсеста.

За крај, почетно питање испитивања тицало могућег предмета естетике, односно поља истраживања, а као једно од могућих се поставила уметност. Питало се о идентитету и природи уметности, уметничког дела и уметника; али и о њиховом међусобном извору. Те да би се уопште, ради потребног дијалога, пришло тражењу идентитета напоменутих ван себе; естетичар или филозоф морао је прво да завири у себе. Из разлога, што је оно шта би била уметност уопште, делом својим била схваћена као миметичка, кренуло се за потрагом порекла оваквог начина размишљања; кренуло се у потрагу за Платоном. На том путу прво се нашла рецепција Платона у традицији званој као платонизам; те је у својој многострукости и вишезначности платонизам упутио на сама Платонова дела, која су се у претходном раматрању платонизма показала као увек-већ-отишла. На основу те празнине пришло се ономе најближем тематици рада, оном што би се могло звати концептом *мимезиса*; те се и он показао као мноштвен, између две концепције истине, на растављеност фундарајуће онтологије. Из тих празнина пришло се, ради

инспирације и могућег даљег пута, Делезовом разматрању митопоетичког карактера дијарезе; те и схватању филозофа као ствараоца и креатора појмова, то јест, разумевању филозофије као уметности прављења концепата (art of concept creation)! Платон и Сократ су се у даљем показали као филозофи и уметници. Уметници пре свега у томе што су у речима осликали замишљену државу; те на основу племените лажи, односно логоса као руха, скривајући митотворачку природу; створена је држава као оно жељено ; те са њом и сами критеријуми као кушњу било кога ко би хтео у њој да учествује. Добронамерна мотивација, вођена добробитом људи у замишљеној држави; тражила је одбачај кривотворачких миметичких уметности. Те се у савршено намештеној причи унутар *Државе* показала немогућа разлика две природе самог аутора као и самог текста који је *Држава*.

Истраживање се, чини се, оправдано користило наведеном методом; те ипак завршило, рекло би се, неповољним резултатом, али ипак пређеним путем. Дистинкција између филозофа и уметника се показала као непозната, као што су и сами идентитети постали. Са правом се сада може питати „шта је то уметност (уметничко дело и уметник), те исто тако и „шта је то филозофија (филозофско дело и филозоф)?

Нужно је, дакле, оправдати своје претензије, своје кораке и темеље. Те у сваком питању „чему“, мора се прво питати „како“, естетика.

Литература:

Аристотел, *Физика*, Паидеиа, Београд, 2006.

Делез, Ж., *Шта је Филозофија?*, Издавачка књижарница Зорана Станојевића Сремски

Карловци, Нови Сад, 1995.

Deleuze, G., *The logic of sense*, The Athlone Press, London, 1990.

Derida, Ž., *Bela Mitologija*, Bratstvo Jedinstvo, Novi Sad, 1990.

Derida, Ž., *Ekonomimezis*, Treći program jesen, Beograd, 2001.

Хајдегер, М., *Ниче 1*, Федон, Београд, 2009.

Хајдегер, М., *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Heidegger, M. *Schelling's Treatise On The Essence Of Human Freedom*, Ohio University Press, 1985.

Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, New Jersey, 2002.

Kanayama, Y.Y., *Plato's Dream*, Nagoya University Repository, Nagoya, 2018.

Laertije, D., *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, BIGZ, Beograd, 1979.

Plato, *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*, Harward University Press, London, 2007.

Plato, *Plato in Twelve Volumes*, Vols. 5 & 6 , Harvard University Press; Cambridge,1969.

Платон, „Федар“, *Дела*, Дерета, Београд, 2002.

Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 2002.

Platon, *Kratil, Teetet, Sofist, Državnik*, Plato, Beograd, 2000.

Platon, *La République*, Librairie Garnier Frères, Paris, 1936.

Platon, *Sofist*, Naprijed, Zagreb, 1975.

Поповић, У., *Истина чулности Баумгартен и проблем заснивања естетике*, Београд, 2019.

Radoslav, Đ., *Istorija Estetike*, Tom 1, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

Ralkowski, A.M., *Heidegger's Platonism*, Continuum, London, 2009.

Tigerstedt, E.N., *Interpreting Plato*, Almqvist & Wikseil, Uppsala, 1977.

http://www.b92.net/casopis_rec/58.4/pdf/10.pdf

<https://plato.stanford.edu/entries/plato-myths/>

**PLATO AND MIMESIS: THE PROBLEM IN
DIFFERENTIATING THE PHILOSOPHER FROM THE
ARTIST**

Summary

This essay, in its truest, is an attempt in finding the distinction between the philosopher and the artist. The primary motivation which sets the mood of the essay is the question of the subject of aesthetics as a philosophical discipline; in which (the essay) finds it self examining the nature of art in general. If art is in mutual correlation with the artwork and the artist - which it is - then the question of the nature of art in general becomes the question of the nature of the artist too. The main problem arises then, when the philosopher is to begin his examination he finds, at the start, that the nature and the identity of art, that is, the artwork and the artist too, is questionable in on its own. So, the philosopher must then define the identity of the subject of aesthetics, but not before he distinguishes the identity between the examiner and the examinee. As the essay tries to show and concludes, within the margins of Plato's work *The Republic*, that the nature of the artist and the philosopher is not self-evident and *a priori*. In conclusion, as Plato is regarded as a philosopher and as an artist

too, the whole question of the nature of the artist and the philosopher remains unanswered in its aporetic character.

Key words: aesthetics, Deleuze, *mimesis*, Plato, platonism.

ЕСТЕТИКА КАО ЛОГИКА ЧУЛНОСТИ

Апстракт: Питање чему још естетика није питање које је карактеристично само за савремено постмодернистичко доба. Ово питање, у нешто другачијим облицима, поставља се кроз целу историју филозофије. Да бисмо покушали да расветлимо одређене аспекте тог питања, ваљало би се вратити на сам почетак естетике као филозофске дисциплине, односно Александру Баумгартену као њеном оснивачу. Под утицајем Лајбница и Волфа, Баумгартен заснива естетику као својеврсну логику чулности. Но, под логиком чулности, чулног опажања, Баумгартен не подразумева да се закони из сфере разума, логички закони, примене на чулност, већ да се из саме чулности извуче принцип њене законитости. Чулности је потребна дисциплина која ће пружити структуру чулном сазнању, као што логика то ради у домену разумског сазнања. На тај начин, Баумгартен, имајући у виду појам логике чулности, не само да рехабилитује чулно сазнање као сазнања, већ и враћа чулности релевантан статус у оквиру човекових душевних моћи. Враћањем чулности на позицију хуманитета, овако схваћена естетика за свој главни циљ, односно сврху, има усавршавање човека. Полазећи од чулност, човек сам себе обликује, може да постане

савршенији уз помоћ естетског искуства које је искуство лепог са обзиром на уметничко дело.

Кључне речи: естетика, логика, чулно сазнање, лепо, уметност, искуство, наука.

Услови могућности Баумгартеновог заснивања естетике

Тренутно актуелно питање о смислу естетике, њеној улози и значају у друштву које карактерише постмодернистичко доба, није суштински одређено епохом у којој се поставља. То питање се у различитим облицима и перспективама постављало кроз целу историју филозофије. Управо из тих разлога се може разумети и оправдати данашњи интерес за Баумгартена и његову естетику, као непоходност враћања историјским претпоставкама и изворима оснивања естетике као филозофске дисциплине.

Естетика као самостална филозофска дисциплина заснована је тек крајем XVIII века, у Немачкој, а њеним оснивачем се обично сматра Александар Готлиб Баумгартен [Alexander Gottlieb Baumgarten]. Овако касно осамостаљивање естетике може деловати изненађујуће, имајући у виду да су се очигледно проблемима естетике бавили још Платон [Πλάτων] и Аристотел [Ἀριστοτέλης]. Но њихов приступ тим проблемима није у себи носио естетичку преспективу, те се сходно томе о

њиховим естетикама може говорити само условно. Њихово бављење питањима о лепом и уметности полази искључиво са позиција њихове сопствене филозофије, Аристотел естетичким питањима прилази на метафизичкој основи, а Платон из перспективе теорије идеја.

Платоново одбацавање чулности остаје на снази кроз целу средњовековну епоху, рехабилитација која је покушана у ренесанси није уродила плодом на дуже стазе, а нововековна рационалистичка традиција на челу са Декартовим [Descartes] *Ego cogito* до краја је утемељила разумевање чулности као варљиве, конфузне и неадекватне за било какву релевантну врсту спознаје, те тако разум потврђује свој примат. Први корак који је направљен у правцу стварања услова могућности за формирање естетике као филозофске дисциплине дешава се, можда парадоксално, у барокној епохи XVII века, код Лајбница [Leibniz], а заједно са њим и код Кристијана Волфа [Christian Wolff]. Лајбниц, покушавајући да нађе компромисно решење између Декартовог рационализма и британског емпиризма, мислећи ту првенствено на Лока [Locke], чулно сазнање смешта у хијерархију процеса сазнања, као претходеће било каквом интелектуалном, односно разумском сазнању. Оно има мању сазнајну вредност од разума, али ипак у себи садржи својеврсну духовност на основу које је могућа логичка анализа чулности.¹ Овакво разумевање чулности код Лајбница корене има у његовом метафизичком учењу. Наиме, он разликује свет

¹ Зуровац, М., „Идеја естетике“ у: *Глас*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2002, стр. 64

појава, феномена и свет интелигибилног, односно метафизичког, које и јесте оно једино реално постојеће и што је као такво једино сазнатљиво. Међутим, његова поставка закона континуитета омогућава му да и чулност укључи у свој систем, са обзиром да чулна сазнања нису јасна и разговетна, она морају бити редукована на разумско сазнање.² Тиме чулност и разум нису два међусобно супротстављена начина сазнања, они нису радикално различити, већ говоримо о два краја једног истог процеса сазнања.

На овај начин Лајбниц јесте дао чулности одређени дигнитет у процесу сазнања, али је у исти мах отежао заснивање естетике као самосталне фил. дисциплине. Естетско искуство у себи носи чулно сазнање, а оно уколико није по себи јасно и разговетно, мора бити теоријском анализом редуковано на разумско сазнање, а уколико естетско искуство потпуно редукујемо на појмовно сазнање, онда више не можемо говорити о естетици. Но, то не мења чињеницу да је оваквим Лајбницовим разумевањем чулности отворен простор за будуће осамостављивање чулности и њено филозофско промишљање.

Такве Лајбницево идеје утицале су на Волфа да развије свој познати систем, оно што данас знамо као Лајбниц – Волфов систем. Већ у том систему можемо видети прве кораке који су нешто касније Баумгартена довели до заснивања посебне дисциплине под називом естетика. Волф је, наиме,

² Wessell, L., "Alexander Baumgarten's Contribution to the Development of Aesthetics" у: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, 1972, стр. 334

имао идеју да систематизује Лајбницову филозофију са обзиром на њене основне појмове, изложене у форми система наука. Покушавајући то да изведе, а полазећи од идеје да су разумска сазнања јасна и разговетна, а чулна тамна и збркана, Волф долази на идеју да се јасност и разговетност у одређеној мери може постићи и у чулним сазнањима, употребом логике, односно, да се чулност као таква да контролисати. У складу са тим, он душевне моћи дели на способност сазнања и способност хтења, и онда у односу на способности сазнања које употребљавамо дели науке на психологију (унутрашње искуство), космологију (спољашње искуство) и теологију (она трансцендира свако искуство). Свака од њих подељена је на рационалну и еперијску, са обзиром на то да ли је кључни критеријум конституитивне моћи сазнања разум или чулност. Овде први пут видимо, како Волф, постављајући исту дисциплину у два своја вида, прави паралелизам чулног и рационалног.³

Тако Волф први пут отвара простор за естетику, те се можемо сложити са идејом Мирка Зуровца када каже да је: „Родно место естетике Лајбниц – Волфов систем филозофских дисциплина који носи у себи историјске и логичке основе првобитног именовања и дефинисања естетике као нове филозофске дисциплине.“⁴

³ Опширније о Волфовом систему наука и његовом разумевању естетике погледати у: Beiser, F. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, Oxford, 2009, стр. 45 – 64

⁴ Зуровац, М., „Идеја естетике“ стр. 65

Естетика као логика чулности

Баумгартен, као следбеник Волфа, увиђа да у том систему који је Волф изградио у покушају да систематизује Лајбницову филозофију постоји празнина са обзиром на нивое знања: за оно умно, *poesis* постоји дисциплина и то је логика, али за оно чулно, такве дисциплине нема. Филозофија покушавајући сама себе да утемељи изнутра, наилази на празнину коју не може да попуни.

Баумгартен, стога, закључује да би требало да постоји дисциплина која ће пружити унутрашњу законитост, структуру чулном сазнању, као што логика то чини у домену разумског сазнања. У складу са таквом идејом, Баумгартен ту дисциплину именује као естетику: „Дефиниција већ постоји и лако је сада измислити назив за њен предмет, јер су још грчки филозофи и црквени оци увек помно истицали разлику између естетског и ноетског. тј разумом сазнатљивог...Дакле, ноетско је оно што подлеже вишој сазнајној способности, предмет је логике, а естетско је предмет чулне спознаје или ЕСТЕТИКЕ.“⁵ Ова дефиниција појављује се у првом Баумгартеновом делу *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела*, објављеног 1735. године, на латинском језику, где он као што видимо, естетику именује као *теорију чулности*.⁶ Први пут у

⁵ Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 87

⁶ Hammermeister, K., *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, стр. 4

историји филозофије појављује се појам естетике као самосталне филозофске дисциплине.

Дакле, ствари које сазнајемо разумом и уобличавамо појмовима, предмет су логике, појмовно размишљање, док су ствари које сазнајемо путем чула и чулне перцепције, предмет естетике. Баумгартен је уочио потребу за осамостаљивањем принципа чулности и заснивањем нове логике чулног опажања. Под логиком чулног опажања, Баумгартен не подразумева да се закони из сфере разума, логички закони, примене на чулност, већ да се из саме чулности извуче принцип њене законитости. Тако Баумгартен каже: „Основни разлог зашто се верује да филозофија и поезија никада не могу ићи под руку, јесте тај што она прва више од свега тежи рашчлањењу појмова, а ова друга за исто не мари, јер то превазилази њене оквире.“⁷ Јасно се види да Баумгартен сматра да појмовно размишљање превазилази домен естетике, те да би сваки покушај да се естетика сведе на појмовно мишљење уништио естетско искуство.

Оно логичко за Баумгартена јесте *gnoseologijom superior*, она је виша од чулног сазнања, док је естетика *gnoseologija inferior*.⁸ Јасно је да он естетику, за почетак, третира као теорију сазнања, која мора своју унутрашњу структуру да

⁷ Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, str. 17

⁸ Gregor, M., “Baumgarten’s ‘Aesthetica’”, у: *The Review of Metaphysics*, Vol. 37, 1983, стр. 361

извуче *по аналогји* на логику. Естетика као таква није у супротности са логиком, већ се пре може рећи да је њој комплементарна, или како и сам Баумгартен каже естетика је млађа сестра логике.⁹ Дакле, не ради се о томе да ће чулна сазнања постати јасна и разговетна, она ће и даље остати збркана и тамна, јер чулно искуство као представа јесте увек нејасно. Међутим, проблем је односа таквог схватања чулности и истине са становишта знања. Тако би једино разум погађао истину, ако су само сазнања разума јасна и разговетна. Са тим наравно нема спора, но Баумгартенова идеја је нешто другачија.

Он сматра да таква врста нашег искуства, чулног искуства, заслужује научну обраду, зато што систем мора бити потпун, све људске способности морају бити уврштене, баш зато што су људске. Систематичност као таква мора да се врати у човека, и управо зато је његово заснивање естетике важно у два смисла: прво, што рехабилитује чулно сазнање као сазнање, а тиме рехабилитује и саму чулност, не само као сазнање, већ и као део човека самог. Баумгартен коначно враћа чулност на позицију хуманитета, након вишевековне епохе средњег века у којој је чулност била одбачена као релевантан део човека. Ако, пак, желимо науку, онда морамо да анализирамо читаву душу, сазнајне способности целог човека, а не само његов разумски део.

⁹ Buchenau, S., *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, стр. 123

Ипак, остаје питање како представити идеју чулног сазнања као релевантног. Баумгартен не говори о простом чулном сазнању, већ убацује појам *савршенства*, под утицајем Лајбницевог рационалистичке филозофије. Први пут у историји појам савршенства доводи се у везу са чулним сазнањем. Естетику одређује као науку о чулном савршенству као таквом.¹⁰ Он посматра чулност у односу на њу саму, и примењујући Лајбницов појам савршенства, чулно савршенство одређује као сазнање које у себи садржи мноштво разноврсних представа у унутрашњем складу и хармонији. Главни предмет естетике јесте савршенство феномена као феномена.

Такву врсту савршеног чулног сазнања Баумгартен назива лепим. Појам лепог извучи се из самог естетског искуства, „лепота је на чулан начин спознато савршенство чулне спознаје.“¹¹ Но остаје отворено питање на који начин чулно сазнање постаје савршено, јер оно није само по себи такво, оно је тамно и збркано. Баумгартеново решење овог питања јесте увођење појма усавршавања, између обичне збркане и нејасне чулне спознаје и савршеног чулног сазнања.

Баумгартен, наиме, сматра да се чулност може контролисати. Као што је у новом веку са Беконом и Декартом важила идеја о контролисању и вођењу нашег разума, уз помоћ установљеног метода, који је водио усавршавању нашег

¹⁰ McQuillan, C., “Baumgarten, Meier, and Kant on Aesthetic Perfection”, у: *Kant and his German Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018, стр. 15 – 17

¹¹ Зуровац, М., „Идеја естетике“, стр. 70

сознања, такав принцип сада Баумгартен примењује на чула. Иако естетско искуство не може бити сведено на логичке категорије и појмове, оно ипак јесте искуство, и као такво предствала одређено мноштво у јединству. Циљ разумског сазнања јесте да у свом предмету открије природу мноштва и природу принципа који обезбеђује и уређује јединство тог мноштва. Међутим, рационалисти тог времена су покушавали да примене тај један уређујући принцип на све предмете људског сазнања.

Баумгартенов велики допринос јесте тај, што он, иако рационалиста, увиђа да чулно сазнање, као део естетског искуства има сопствени принцип по којем функционише и да тај принцип никако није и не може бити појмовни. Стога, чулност као таква не може од разума, односно логике, преузимати законитости по којима функционише, већ по аналогiji са разумом, мора изградити сопствене принципе. Принципи по којима чулност функционише морају проистећи из ње саме.¹² Идејом да се и чулност може контролисати и усавршити у смислу методског вођења, чулност губи свој карактер пасивности и постаје обликотворна, активна. Она сама себе може да обликује, јавља се однос спрам сопствене чулности, јер начин на који је обликујемо и усмеравамо не може бити преузет из сфере логике и разума, већ мора проистећи из ње саме.

¹² Gregor, M., "Baumgarten's 'Aesthetica'", стр. 360

Није реч о томе да поседујемо појединачни чулни опажај, па да га исправљамо или разумски анализирамо, већ је идеја у томе да се чулност сама собом мора усавршавати, чулна способност као део мене се усавршава. Ову Баумгратенову идеју можемо разумети као идеју о школовању чула, не њиховог производа или неке чулне представе, већ је реч о култивизацији саме чулности. Та идеја о усавршавању човека јесте просветитељска идеја, али се сада први пут јавља реч о томе да се култивише чулност као релевантан део човека. Заснивањем естетике као дисциплине, човек се усавршава у целини, са обзиром на све своје аспекте. Начин на који чулно захватамо стварност се може променити, али то не може бити случајно, мора бити методски вођено.

Сада треба да видимо како појам усавршавања функционише у домену чулности. То се по Баумгартену одвија на два нивоа: субјективном и објективно. Објективно је усавршавање на нивоу чулне представе, као онога што ја имам са обзиром на предмет који опадам. Таква представа се може довести у везу са појмом савршенства у смислу целине, заокружености и довршености. Ако бисмо поредили естетско сазнање са разумским, појмовним, можемо да кажемо да на нивоу разума постоји јасност и разговетност интензивног типа, док се на нивоу чулности такође ради о јасноћи, али овај пут екстензивној.

Ради се, пре свега, о представи оног индивидуалног, конкретног, насупрот разумским појмовима који уопштавају,

те се баве родовима и врстама. Из перспективе појма, он као такав је интензивно јасан, али уколико кренемо да га разлажемо и екстензивно ширимо, он губи интензивну јасноћу. Са чулном представом ствар стоји другачије. У чулном опажају имамо посла са оним појединчаним, индивидуалним, датим у својој пуној конкретности. Идеја савршеног чулног сазнања иде на то да наша чулност предмете представи што је могуће више екстензионално јасно, да захватимо предмет у његовој пунини, те исцрпимо максималну датост појединачних особина.

На тај начин, ми прочишћавамо чулност, извлачимо њену структуру преко низа појединачних аспеката. Екстензионална јасноћа се по Баумгартену постиже описима, „Ако је у представи А више тога представљено него у Б, Ц, Д, а сву су нерашчлањене, представа А биће ЕКСТЕНЗИВНО ЈАСНИЈА од осталих.“¹³ Због тога, песма и поезија за њега представљају савршени чулни говор.¹⁴ Савршен чулни говор је онај чији елементи воде ка спознаји чулних представа, а елементи песничког дела јесу чулне представе, њихова веза и речи као њихове ознаке.¹⁵ Баумгартен сматра да се у екстензивно јасним представама више тога чулно представља него у мање јаснима, те више тога доприноси савршенству песничког дела. Екстензивно јасније представе су у највећој мери поетичне, а

¹³ Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, стр. 17

¹⁴ Савршен чулни говор је *песничко дело*, скуп правила по којима га треба стварати јесте *песничка вештина*, наука о песничкој вештини је *филозофија песничтва*, творба песничких дела је *песничтво*, док је њихов творац *песник*. Ибид., стр. 11

¹⁵ Ибид., стр. 13

међу њима посебно индивидуализоване представе.¹⁶ На овај начин наша афективност треба да буде погођена. Што је представа прочишћенија и екстензивнија, наша афективност је више погођена, а наша реакција јача. Проблем са филозофијом јесте што филозофија не успева да представи свој предмет на начин на који би наша афективност била погођена, већ су њени предмети радије окарактерисани као апстрактни и индиферентни спрам наше афективности.¹⁷

Поред екстензивне карактеристике уметничког дела, односно поезије, Баумгартен се позива и на имагинацију. Уметничко дело треба да представи неки предмет као да је ту, а није, треба да га овремени и створи илузију, а начин на који се то постиже јесте имагинација, која се тиче онога што је непосредно дато. Са објективне стране, стране продукције, уметник прави књижевног лика, што екстензивније, са мноштвом описа и конкретних особина. Са субјективне, пак, стране, на нивоу рецепције, када доживљавамо афекат, наше само осећање се прочишћава. Сама чулност када посматра уметничка дела се усавршава, постаје рецептивнија и интензивније осећа. Чулност се мора вежбати и зато су јој потребна лепа уметничка дела, да би могла да се прочисти. Не могу то бити било каква уметничка дела, морају бити лепа, јер лепим зовемо ону представу која је дата у свом пуном

¹⁶ Ибид. стр. 17-19

¹⁷ Buchenau, S., *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, стр. 125

екстензионалном јединству.¹⁸ Представа мора захватити што више детаља, а што има више детаља, то је ствар коју опажамо конкретнија, те се на тај начин представљања наговештава сама суштина ствари.¹⁹ Дакле, образован човек у том периоду мора имати рафинисан укус, мора школовати чула, то је још један од захтева времена.

Када је у питању субјективни моменат усавршавања чулног сазнања, ради се о томе да ниједан наш опажај није пуко пасиван и није од нас одвојен. Сваки тај осет који ми примимо, нас саодређује и мења стање наше душе у целини. Опажање повезује нас и објекат, мења нас са обзиром на објекат који опажамо. Ми опажањем одређене врсте објеката можемо у целини да се изменимо, целину наше душе, односно можемо себе системски као човека да усавршавамо, полазећи од чулности, од лепих уметничких дела.

Срж Баумгартенове идеје естетике као засебне филозофске дисциплине, у коначном можемо изразити у ставу да је основни циљ естетског искуства усавршавање и обликовање човека, кроз искуство лепог са обзиром на уметничко дело. У том процесу човек се хармонизује. У тако разумљеној естетици, Баумгартен је објединио три основна проблемска комплекса естетике: естетско искуство, појам лепог и појам уметности, покушавајући да их заокружи у једну

¹⁸ Cassirer, E., *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton, 1951, стр. 347

¹⁹ Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, стр. 15

целину. Он је покушао да направи један фундаментално филозофски потез. Међутим, оно што је овде кључно, није чињеница да ли је он у томе успео или не, већ шта је све отворено са постављањем оваких идеја. Наравно, у коначном суду о првом покушају заснивања естетике као филозофске дисциплине, мора се узети у обзир да Баумгартен јесте био следбеник Лајбниц – Волфове филозофије, један пре свега рационалистички настројен филозоф, што се у крајњем огледа и у чињеници да естетика ипак јесте названа *гносеологија инфериор*, те да чулност иако не презуима законитости из сфере разума, ипак своје принципе гради по аналогiji, односно угледу на функционисање разума. Но, Баумгартен ипак естетском искуству даје одређену аутономију. Он је увидео универзалност естетског искуства, те је зато захтевао посебан принцип и једну нову дисциплину, која не би била филозофска без тог универзалног принципа.²⁰ Чињеницом да је естетско искуство разумљено као несводиво на појмовно мишљење, Баумгартен је први пут у историји филозофског мишљења чулности доделио самосталну филозофску дисциплину чији је главни циљ савршенство чулног сазнања као таквог.

Литература:

Зуровац, М., „Идеја естетике“ у: *Глас*, Српска академија наука и уметности, Београд, 2002

²⁰ Damjanović, M. “Prvobitna ideja filozofske estetike”, у: Baumgarten, A. *Filozofske meditacije o nekim aspektima umetničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985, стр. 43

Wessell, L., “Alexander Baumgarten’s Contribution to the Development of Aesthetics” y: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30, 1972

Beiser, F. *Diotima’s Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Oxford University Press, Oxford, 2009

Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985

Hammermeister, K., *The German Aesthetic Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002

Gregor, M., “Baumgarten’s ‘Aesthetica’”, y: *The Review of Metaphysics*, Vol. 37, 1983

McQuillan, C., “Baumgarten, Meier, and Kant on Aesthetic Perfection”, y: *Kant and his German Contemporaries*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018

Buchenau, S., *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013

Cassirer, E., *The Philosophy of Enlightenment*, Princeton University Press, Princeton, 1951

Damnjanović, M. “Prvobitna ideja filozofske estetike”, y: Baumgarten, A. *Filozofske meditacije o nekim aspektima umetničkog dela*, BIGZ, Beograd, 1985

AESTHETICS AS THE LOGIC OF SENSES

Summary

The question of the purpose of aesthetics is not a question that is characteristic only for postmodern age. This question, in somewhat different forms, has been topical throughout the history of philosophy. In order to try to shed light on certain aspects of that question, we should return to the very beginning of aesthetics as a philosophical discipline, that is, to Alexander Baumgarten as its founder. Under the influence of Leibniz and Wolf, Baumgarten founded aesthetics as a kind of logic of senses. However, under the logic of senses, Baumgarten does not mean that laws from the sphere of reason, logical laws, are applied to senses, yet that the principle of its functioning is extracted from senses themselves. Senses need some kind of discipline that will provide structure to empirical knowledge, as well as logic does in the domain of rational cognition. In that manner, Baumgarten not only rehabilitates empirical knowledge as knowledge, yet he also restores to the senses the relevant status within the human mental structure. Aesthetics understood in this way has, as its main goal transformation of man. Starting from senses and empirical knowledge, a person can be transformed and reshaped;

man can become more perfect with the help of an aesthetic experience which is an experience of beauty with regard to work of art.

Key words: aesthetics, logic, senses, knowledge, beauty, art, experience, science

РАНСИЈЕР: ЕСТЕТИКА, ПОЛИТИКА И ПОДЕЛА ЧУЛНОГ

Апстракт: У овом раду покушаћемо да контекстуализујемо Рансијерове погледе на естетику и уметност. Рансијер *aisthesis* разуме као концепт режима чулности, а не само као уметност или естетику у традиционалном смислу. Полазећи од тога, покушаћемо на његовом трагу да доведемо режиме чулности у везу са политиком и полицијом. Оба ова појма код Рансијера имају специфично значење, другачије у односу на свакодневни говор. Користећи Рансијеров концепт несагласности и својеврсну историју естетике и њеног односа са политичким, кроз режиме уметности покушаћемо да дамо одговор на питање о сврси естетике на трагу Рансијеровог мишљења.

Кључне речи: режими чулности, режими уметности, полиција, политика, естетика, подела чулног

Увод

У овом раду проблематизоваћемо однос уметности, естетике и политике. Када се говори о политици уметности, углавном се мисли на некакав имплицитни или експлицитни смисао уметничког дела које говори о оном политичком. Другим речима,

уметност и политика доживљавају се као две потпуно одвојене сфере, где је онда оно политичко у уметности заправо скок смисла уметничког дела у туђу сферу, сферу политичког. Када се говори о политици уметника, мисли се на ставове које уметник износи у јавности или “левичарске” односно “десничарске” мотиве којима обилују његова дела. „Тада се говори, на пример, о ситуационистичкој интернационали или Брехтовим текстовима.”¹ Поново, уметник је у извесном смислу политичар тек када изађе из своје сфере и интервјуом, делом или директним политичким ангажманом закорачи у ову другу сферу. Сартров појам ангажоване уметности савршено се уклапа у ову скицу односа поменутих сфера.² Међутим, Рансијер ове односе мисли знатно другачије. “Под изразом ‘политика књижевности’ подразумева се да се књижевност бави политиком остајући књижевности. Тим се изразом не жели поставити питање да ли писци треба да се баве политиком или да се превасходно посвете чистоти својих уметности, већ се претпоставља да се сама та чистота тиче политике.”³ Рансијер нам говори да не постоји чиста уметност, нити постоји чиста политика, та два су већ увек у једном нарочитом односу, па је и захтев за чистом уметношћу, или у горе наведеном цитату књижевношћу, заправо један политички захтев. Следећи рад Габриела Рокхила можемо приметити два парадигматска схватања улоге уметности у политичком у

1 Солар М., *Политика уметности*, у “Re – časopis za umjetnost i kulturu”, 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157. стр. 145.

2 Исто

3 Рансијер Ж., *Политика књижевности*, АДРЕСА, Нови Сад, 2008., стр. 7.

савременој Француској. Први би био већ поменути Сартров концепт ангажованог књижевног дела, где би интервенција уметности у политичко заправо била одређена садржајем уметности. Пре свега, Сартр мисли на садржину прозног књижевног текста, док насликани мотив на сликарском платну или симфонија теже бивају ангажовани. У сваком случају, интервенција уметности у политику, њен ангажман, одређен је садржајем уметничког дела. Рокхил би рекао да је то *приврженост базирана на садржају*.⁴ Супростављен томе био би Бартов поглед изложен у делу *Нулти степен писма* где директно полемише са Сартром. Код Барта тако веза уметности и политике постаје *формална приврженост*.⁵ Другим речима оно политичко у уметничком делу сада постаје његова форма, стил, језички изражај итд. Међутим, Рансијерова интервенција није само обртање односа или мењање опсега појмова уметности и политике, већ потпуно измештање. Рансијер не жели да мисли политику и уметност као две одвојене сфере, у којима онда елементи уметничког на неки начин ускачу у сферу политичког. Избегавајући оба од понуђених одговора Сартра и Барта, Рансијер “напада водећу претпоставку на којој се базира овај проблем – то да су политика и уметност два одвојена домена, које некако треба повезати.”(превео Лука Рудић)⁶

4 Рокхил Г., *The Politics of Aesthetics : Political History and the Hermeneutics of Art*, у *Jacques Rancière, history, politics, aesthetics*, Duke University Press, Durham and London, 2009., стр. 195.

5 Исто, стр. 196.

6 Исто

У том смислу, у овом раду покушаћемо да анализирамо појмовни апарат који Рансијеру омогућава овако специфичан поглед на уметност и политику. Покушаћемо да на основу његове концепције о конфигурацији оног политичког, као и погледа на режиме уметности покушамо да одговоримо на питање о сврси уметности, а након тога и о сврси естетике.

Политика, полиција и режими чулности

Појмови поделе чулности, режима чулности и уметности Рансијерово су средство за показивање тесне везе између естетике и политике. Такође, код овог аутора постоји и специфична разлика између термина политика и полиција. Оба термина Рансијер разумева знатно другачије него што их разумевамо у свакодневном политичком дискурсу. Наиме, политика није само јавни простор, нити је то скупштина и институције. “Најпре ћу дати објашњење у вези са политиком. Често је мешамо са спровођењем власти и бробом за власт.”⁷ Већ се овде да приметити да разумевање појма политике код Рансијера знатно измиче свакедневно, уврженом значењу овог појма. Он чак није разумљен ни у контексту *борбе за моћ*, обртања наслеђених односа моћи, што је у савремености један од доминантнијих погледа на политичко. “Политика није пуко практикурање моћи... Ми штедимо на политици идентифицирајући је са практикурањем моћи или борбом око

7 Рансијер Ж., *Политика књижевности*, АДРЕСА, Нови Сад, 2008., стр. 7.

њеног посједовања.”⁸ Другим речима, сводећи политику на пуку борбу око односа моћи, губимо из вида извесне специфичности које појам политике има. Односи моћи препознатљиви су свуда. Политика код Рансијера представља изванредан вид субјективизације. У овом кратком пасажу могли смо да видимо шта политика код овог аутора није. Она се код њега разумева нужно у вези са појмом поделе чулности, па самим тим и режима чулности. Када говори о естетском, Рансијер не мисли на некакву филозофску дисциплину која се бави уметношћу или лепим. Рансијер “полази од појма *aisthesis*, који је у античкој Грчкој означавао чулно опажање, вид, слух, али и интелектуални опажај, што значи да оно за њега има далеко шире значење од уобичајеног, покривајући и читаву мрежу која обухвата наше искуство стварности.”⁹

Дакле, ово широко поимање естетског, као нечег што формира целокупно наше искуство, не изузимајући ни интелектуални опажај, омогућује Рансијеру да говори и о деоби чулног, односно, подели чулности. Мрежа мог искуства, дакле, не мора бити подударна са туђом, управо због поделе чулности, обзиром да је неке од нас ускраћен одређен део могуће чулности. Како нам сам Рансијер каже: “подела чулног у исти мах учвршћује подељено заједничко и искључиве уделе. Та деоба

8 Рансијер Ж., *II теза о политици*, https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom06_07.pdf, стр 1., 11.10.2020.

9 Брадић С., *Неми говор и опасности писања: Рансијерово разумевање књижевности*, *Летопис Матице српске*, Књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 299-320. стр. 300.

удела и места темељи се на подели простора, времена и облика активности која одређује сам начин на који је заједничко погодно за суделовање и на који и једни и други имају удела у тој подели.”¹⁰ Када се, дакле, каже *подела чулног*, дословно се мисли на поделу простора и времена, доступности свега оног заједничког чулног, где већ увек по Рансијеру постоје извесна ограничења, односно, подељено чулно је дато стање. Мало касније у истом тексту аутор нам даје аналогију са Кантом, код којег су простор и време априорне форме чулности, потврђујући да се овде дословно мисли на простор и време. Простор и време су заједничко чулно у некој заједници, где се, међутим, одређено простор/време неке дозвољава, а неке ускраћује. “Пресек времена и простора, видљивог и невидљивог, говора и шума у исти мах одређује место и улог политике као форме искуства”.¹¹ На том месту се пресецају политичко и естетско. Проблем поделе чулног, заједничког простора, времена, говора, активности, није ништа друго до политички проблем. Борба за задобијање таквог простора онда је нужно политичка борба.

Два су омиљена Рансијерова примера, које користи и у *Подели чулног* и у *Несагласности*, али и у неким другим интервјуима, којима покушава да јасније оцрта шта би била подела чулности. У оба случаја аутор о којем говоримо враћа се у античку Грчку. Када Аристотел покушава да објасни разлику између грађанина и роба, он посеже за појмом језика. Грађанин

10 Рансијер Ж., *Судбина слика/Подела чулног*, Центар за медије и комуникације, Београд, 2013. стр. 139.

11 Исто, стр. 140.

је грађанин, политичка животиња, управо из разлога јер има *логос*, зато што поседује, има језик. Роб, међутим, чак и уколико можемо да кажемо да разуме језик, тај језик не поседује. Дакле, где је граница која разликује онога који поседује језик, и оног који га не поседује, али свакако говори? Пре тог питања о граници, вероватно треба поставити питање ко уопште одређује такву границу? Овај пример важан је Рансијеру, он показује да је извршена једна подела заједничког, где се робу арбитрарно ускраћује да узме учешће у поседовању језика. Да би се таква хијерархијска подела легитимизовала, може да се посегне за разним великим наративима, о природи, божанству, итд. који тобоже својом вољом успостављају такво стање. Међутим, Рансијер би рекао да је то управо једна подела чулног, где свим људима нису доступни различити режими чулности. “Рансијер би казао да се од антике па до данас ова подела репродукује, на оне који се чују и оне који се не чују, на видљиве и невидљиве.”¹² Друга Рансијерова илустрација оваквих естетско-политичких односа је Платонова *Држава* и питање занатлија. “Платон наводи да да занатлије не могу бити задужене за заједничко или за заједничке елементе заједнице јер немају времена да се посвете било чему другом осим совм послу. “Не могу бити негде другде, јер посао неће чекати (Л.Р)”¹³ Занатлијама је у Платоновој држави арбитрарно додељено једно време, које је у потпуности време проведено на послу, у производњи, па им је

12 Брадић С., *Режими чулности у модерном европском песништву (Георг Тракл, Т.С.Елиот, Милош Црњански)(дисертација)*, Универзитет у Новом Саду,

13 Ranciere J., *Distribution of the sensible*, Continuum Publishing Group, London, 2004. str. 12.

самим тим додељивањем заправо ускраћено све друго време у којем би они учествовали у животу полиса. Ту поделу, режим чулности који припада занатлијама, Рансијер назива још и *полиција*. “Полиција или полицијски поредак према Рансијеровом схватању је ‘конфигурација политичке заједнице као колективног тела, с местима и функцијама подељеним у складу са компетицијама посебних група и појединаца’... Она је подела и организација ‘емпиријских делова – стварних групација, заснованих на рођењу, функцијама, позицијама и интересима које обликују друштво”¹⁴. Јасно је да Рансијер овај термин не користи у свакодневном, подразумеваном значењу. Бадју сугерише да такав Рансијеров избор заправо значи и на упућивање на грчки појам *полиса*¹⁵, јер је на основу многих примера јасно да је за Рансијера грчки полис евидентан пример полицијског поретка који Платонова дела експлицитно описују. Структура моћи, доминација једних делова над другим одлика је полицијског поретка. Тај поредак утиче на распоред социјалних група, њихових права, обавеза и уопште могућности искушавања одређеног чулног. Политика тако представља интервенцију у полицијски поредак који конфигурише поделу чулног. Политика је извесна *несагласност* око полицијске поделе видљивог и невидљивог, доступног говора и шума, и она увек почиње и завршава као несагласност. Услов могућности политике је да је чулно већ некако подељено. Естетске праксе су

14 Брадић С., *Неми говор и опасности писања: Рансијерово разумевање књижевности*, Летопис Матице српске, Књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 299-320. стр. 300

15 Солар М., *Политика уметности*, у “Re – časopis za umjetnost i kulturu”, 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157. стр. 149.

интервенције у том подељеном чулном, те је уметничка пракса само једна врста естетске, која има своје специфичности по питању стварања, али једнако као и естетска, интервенише у општој подели деловања. Тако су естетске праксе код Рансијера „облици видљивости који пружају оквир уметничким праксама, месту на коме се оне одигравају, ономе што 'чине' или 'праве', са становишта онога што је заједничко у заједници“.¹⁶ Уметничко дело је, дакле, само један специфичан вид естетског рада.

Режими уметности

У Рансијеровом раду можемо пронаћи и занимљиву историзацију поменутих односа естетике и политике, односно различите околности у којима се налази оно што називамо *уметношћу*. Такве моменте Рансијер назива *режимима уметности*. У најопштијем, историјски се могу разликовати три велика *режима уметности*. “С обзиром на оно што називамо уметношћу, уствари је у оквиру Западне традиције могуће разликовати три главна режима идентификација.”¹⁷(Л.Р.). Већ на овом месту јасно је видљиво да је важан критеријум при разликовању једног режима уметности од другог и сам одговор на питање *шта је уметност?* Ту се, наравно, не тражи одбор на питање о суштини уметности итд., већ је централно питање којем је

¹⁶ Рансијер Ж., *Судбина слика/Подела чулног*, Центар за медије и комуникације, Београд, 2013. стр. 143.

¹⁷ Ranciere J., *Distribution of the sensible*, Continuum Publishing Group, London, 2004. str. 19.

уметничком делу допуштено да буде уметничко, односно, које је дело или жанр прихваћено у заједници као нешто што је уметничко.

Историјски, први режим уметности којег Рансијер детектује је *етички режим слика*. Датира од познате Платонове критике уметности, па до Аристотелове *Поетике*, дакле, релативно кратко. Оно што суштински одређује овај режим уметности јесте чињеница да у њему уметност и не постоји као специфична пракса. “Платон не подређује уметност политици као што се обично мисли, јер за њега ‘уметност и не постоји, постоје само вештине (занати), као облици чињења и прављења’, а оно што данас називамо уметношћу биће заправо критиковано као један од заната који се не уклапа у претпостављену поделу чулности, у поделу заједничког заједнице Платонове визије државе”¹⁸. Суштина Платонове критике уметности као симулакрума, по Рансијеровом је разумевању мотивисана тиме што таква уметности може да поремети постојећу поделу чулног. Познато је да се код Платона разликују уметности које су пуки симулакрум, пука копија, као и она којима је дат нешто већи дигнитет, оне које имају сврху у образовању заједнице. “У том смислу говорим о етичком режиму слика. У овом режиму је ствар сазнања на који начин на који постоји слика утиче на *ethos*, начин постојања појединаца и заједница.”¹⁹(Л.Р.) Управо

¹⁸ Брадић С., *Режими чулности у модерном европском песништву* (Георг Тракл, Т.С.Елиот, Милош Црњански)(дисертација), Универзитет у Новом Саду, стр.147.

¹⁹ Ranciere J., *Distribution of the sensible*, Continuum Publishing Group, London, 2004. стр.. 20

због оваквог стања уметност у овом режиму није могла да се осамостали и да стекне аутономију као посебна пракса.

Репрезентативни режим уметности потиче од Аристотела и његове *Поетике*. На основу појмовног пара *mimesis-poiesis* уметност сада постаје валидирана ²⁰, она постаје видљива у задатој подели простора и времена као посебна пракса. “Миметички принцип није у својој основи нормативни принцип који инсистира да уметност мора да створи копије налик њиховим моделима”²¹. Он је, заправо, принцип који омогућава да се уметничко дело створено миметичком праксом разуме као уметничко дело, а не пука занатска творевина. “У репрезентативном режиму акција има примат над описом карактера, наратија над дескрипцијом, уметности јавног говорења поседују највиши дигнитет, жанрови су хијерархијски поређани у аналогји са потпуно хијерархијском визијом заједнице.”²² Тако је код Аристотела, трагедија хијерархијски позиционирана изнад комедије, те постоји строг распоред по којем је трагедија резервисана за одређене субјекте а комедија за ове друге. Управо то је још једна подела чулног.

Ова хијерархијска подела пропала је интервенцијом новог режима уметности у дату поделу чулног, једног анти-хијерархијског режима којег Рансијер назива *естетским*

²⁰ Исто, стр. 21.

²¹ Исто

²² Солар М., *Политика уметности*, у “Re – časopis za umjetnost i kulturu”, 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157. стр. 149.

режимом уметности. У овом режиму уметности укида се хијерархизација стилова, садржаја, жанрова итд. Сви наведени примати једног над другим, наслеђени из репрезентативног режима сада се укидају. Не постоји конкретан историјски моменат у којем се дешава рађање естетског режима, те Рансијер ни не покушава да га детектује. Ипак, често помиње Викоов покушај проналажења „правог Хомера“, као једну рану тачку естетског режима. Премда се настанак и развој естетског режима у уметности историјски прилично подудара са оним што називамо модернизам, Рансијер настоји да избегне тај назив. „Под модернизмом, Рансијер разуме увржену тезу да модерна уметност, у циљу демонстрирања своје независности од других пракси и домена живота, улази у процес самопречишћавања којим свака уметност одбацује од себе позајмљене елементе других медија“²³(Л.Р.). У том смислу значење грчке речи *aisthesis* много је корисније за Рансијера, због идеје да се у естетском режиму „уметнички феномени идентификују путем њиховог поклапања са специфичним режимом чулности“.²⁴ Насупрот уметности у репрезентативном режиму где она постоји као државна уметност, призната, она којој се забрањује да интервенише у датој подели чулности, у опозицији према томе, у естетском режиму не постоји хијерархија жанра, стила, јавни говор губи превласт над писаном речју, где дескрипција и опис карактера задобијају

²³ Танке Ј., *What is the aesthetic regime?*, u PARRHESIA, Number 12, 2011. str. 71.

²⁴ Брадић С., *Режими чулности у модерном европском песништву (Георг Тракл, Т.С.Елиот, Милош Црњански)(дисертација)*, Универзитет у Новом Саду, стр. 153.

свој простор и дигнитет. „Са естетичким режимом догађа се и естетичка револуција, у смислу укидања хијерархија у уметности, у апсолутној егалитарности стилова и тема... Обичан живот претворен је у поетско тело, нема више лепих и ружних тема, све може бити поетизовано.“²⁵ У овом режиму дакле, нема јасне границе која одређује шта је уметност а шта не-уметност. У овом режиму можемо имати роман у којем се краљ показује као шарлатан, лудак етц. Исто је и са жанром, он не мора имати никакве везе са садржајем. Дакле, могуће је дело које је жанровски потпуно савремено и прогресивно, док је садржајно конзервативно.

Последица ове естетске револуције заправо је својеврсна демократизација уметности. Дobar пример који Рансијер користи како би на то указао је и ослобађање литерарног од јарма живе речи. Управо то литерарно је доступније свима, па је онда и извесна демократска револуција у уметности, која се огледа у естетском режиму.²⁶ Овим делом и писањем о режимима уметности настојимо да покажемо уметност као само једну линију унутар оног естетског. Сама историја уметности и преплитање²⁷ три режима показују нам како је

²⁵ Солар М., *Политика уметности*, у 'Re – časopis za umjetnost i kulturu', 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157. стр. 154.

²⁶ Види у Рансијер Ж., *Distribution of the sensible*, Continuum Publishing Group, London, 2004.

²⁷ Код Рансијера ови режими се преплићу, не постоји потпуна историјска победа и превазилажење једног режима другим, већ у исто време постоје сви, али на различит начин. Другим речима, историјски моменти које детектује Рансијер заправо означавају моменте када је један режим постао доминантнији од другог, када га је потиснуо, али не и потпуно уништио.

унутар те специфичне сфере естетског свако ново уметничко дело, па на крају и уметнички режим једна интревенција у датој подели чулног, дакле, увек већ једна политичко-естетичка интервенција.

Рансијер и Платон: мит о пећини и еманципација

Сам Рансијер се веома често враћа читању Платонових дела. Сцене из Платонових дијалога често су за Рансијера илустрације његових теза. Заправо, могли бисмо рећи да су сцене из Државе и других дијалога начин мишљења који Рансијер покушава да избегне, док су оне саме одличан показатељ мишљења археа и уопште традиције филозофије. Тако Рансијер филозофски текст, књигу, али и уметничко дело доживљава као једну врсту интервенције у већ постојећи поредак који је подразумеван. Његове теоријске концепције онда треба да изврше извесну реконфигурацију постојећих односа, да интервенишу зарад демократије и егалитаризма. “Ова пракса подразумева да филозофију схватам као једну врсту бојног боља, на коме напор да се разоткрије архе археа једноставно води у своју супротност, то јест, до разоткривања случајности или потеског карактера било каквог археа. Уколико је већи део мог рада био посвећен поновном читању Платона, то је зато што је његово дело најразвијенија форма овог бојног поља”²⁸. Дакле, читање Платона је извесно бојно

28 Рансијер Ж., *Мислити несагласност: естетика и политика*, у Зборник Матице српске, књига 495, Свеска 3., март 2015., стр. 274.

поље у којем Рансијер врши интервенцију. Његова интервенција је усмерена против метафизичког утемељења политике. Некакво архе се показује као арбитарно, поетско, метафорично, а позивање на њега управо служи како би се постојећи односи и подела чулности утемељили и легитимизовали путем умишљеног првог начела.

На овом трагу, покушаћемо да рансијеровским жаргоном говоримо о миту о пећини. Управо овај мит покушаћемо да прикажемо као илустрацију онога што Рансијер назива поделом чулног и различитим режимима чулности. Такође, посебну пажњу обратићемо и на Рансијеров појам еманципације и схватање улоге самог уметничког дела на основу тога. Дакле, читање мита о пећини омогућиће нам проблематизацију еманципаторске политике уметности.

Платонов Сократ каже: “Замисли да људи живе у некој подземној пећини, и да се дуже целе пећине провлачи један широк отвор који води горе, према светлости. У тој пећини живе они од детињства и имају окове око бедара и вратова тако да се не могу маћи с места.”²⁹ Све што оковани људи виде испред себе јесу сенке људи и дрвених кипова, творевина људске уметности које иза њих други људи померају, тако да се на зиду види сенка тих ствари због ватре која иза гори. Управо ова слика могла би се разумети као један режим чулности. Како нам сам Платон говори, ови људи се од рођења не могу маћи с места. Другим речима, њима је већ увек одређен тачно тај удео простора и времена,

29 Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1983. стр. 206.

додељено им је управо то чулно. Поред тог, оптичког, постоји и други режим чулности, који можемо назвати соларним, онај изнад пећине, у којем ствари видимо онаквим какве јесу. За Рансијера, ова подела избегла би нека вредносна или онтолошка одређења. Сунцем обасјани предмети ниси ништа стварнији, бићевитији од сенки на зиду, као што пак ни идеје нису бићевитије од ствари. Те регије, дакле, нису регије бића које су више или мање онтолошки релевантне, већ су само другачији режими чулног, који по деоби припадају једнима, а не припадају другима. Посебно занимљива је једна сцена која ће оцртати разлике између Рансијеровог говора као мислиоца демократије који настоји да му почетна тачка мишљења увек буде постулат једнакости, насупротив Платоновог мишљења својственог околностима у којима је он стварао, у Полису. Та сцена је сцена излажења из пећине. Платонов Сократ каже: “А сада замисли – наставих ја – како би они поступили кад би им стварно успело да се ослободе окова и излече од незнања. Могло би бити само ово: кад би неко од њих био ослобођен окова и био принуђен да ођедном устане, да окрене врат и да пође и погледа према светлости, док при свему томе осећа болове, од светлости не може да види чије је сенке некад гледао, шта мислиш шта би одговорио кад би му неко рекао да је све дотле гледао само којештарије, да је сада много биже реалности, да види правилније, пошто је окренут већој истини?”³⁰ Оно што често није предмет расправе, управо је чињеница да је човек из пећине, који сада достиже више знање излазећи изван пећине, то знање стекао на, у извесном смислу,

30 Исто, стр. 207.

насиљан начин. Односно, њега је из пећине ослободио и извукао неко други, док овај све време осећа бол. Начин на који је ослобођен, видимо, није објашњен, али је јасно сугерисано да га је ослободио неко други, који га је потом принудио да устане и окрене главу. Поред разних педагошких аспеката који се могу проблематизовати на основу овог пасажа, а посебно кроз Рансијерове концепције, нама ће у овом раду бити занимљива сцена преласка из једног режима чулности у други, односно, преобликовање важеће поделе чулности, интервенција у задато простор/време онога којем је читав свет изнад пећине забрањен. Управо из ове перспективе, позиција Платона и Рансијера суштински је другачија, она има другачије полазиште. Рансијеров одговор би се истовремено тицао педагошке, естетичке и политичке анализе. У том смислу, за овај покушај интерпретације важан нам је *Учитељ незналица* и Рансијерово одушевљење динамиком коју је приметио Жактот, о чијем утицају Рансијер често пише. “То је логика педагошког процеса у којем учитељ почиње од ситуације незнања, учениковог, и прогресивно замењује незнање знањем, његовим знањем, те доводи ученика из стања неједнакости и води га/њу ‘према’ ситуацији једнакости.”³¹

Овај пример из педагошке теорије и праксе одлучујући је за Рансијерову мисао о појму еманципације. Ученик, дакле, не учи од учитеља као надређеног, као оног који поседује знање те учи ученика да то знање репродукује, понови, објасни, већ је исходна тачка овог процеса једнакост између учитеља И

31 Рансијер Ж, *Комунисти без комунизма*, у СТВАР, часопис за теоријске праксе, КСФ Герусија, Нови Сад, бр.3. 2012., стр. 229.

ученика. Уколико, зарад кретања у овој разлици између Платона и Рансијера, Платоновог човека из пећине схватимо као ученика који у процесу стицања новог сазнања, онда сматрамо да је ова сцена добро показује фундаментални сукоб између ове две перспективе. Тако аутор рада *Ропство у Платоновој алегорији пећине: Ален Бадју и Жак Рансијер, и милитанти интелектуалац са глобалног Југа*(Л.Р.) каже: “Међутим, попут Рансијера, увиђам чињеницу да се Платонове критике не закључују у еманципаторском пројекту радикалне једнакости, већ у једном изузетно хијерархијском режиму” (L.R.)³² Еманципаторски пројекат је за Рансијера повезан са деобом чулног. Како сам Рансијер каже: “Еманципација је излаз из ситуације мањине”.³³ У том смислу, проблем није чињењница да учитељ постоји, који некако води пут. Проблем је у насилној претпоставци о две интелигенције, које су фундаментално различите. Таква претпоставка утемељује поделу на оне који су у пећини или изнад ње, оне који могу да се врате желећи са просветљене позиције да извуку још неког предодређеног, који пак због свог незнања то одбија, па чак просветитеља и убија. “То је такође логика просветитељства у коме су култивиране елите морале водити неуке и празноверне ниже класе стазом прогреса. незналице ка науци и нижих класа ка модерном животу

32 Кастро А.Ф.Х., *Slavery in Plato's Allegory of the Cave: Alain Badiou, Jacques Rancière, and the Militant Intellectual from the Global South*, <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/slavery-in-platos-allegory-of-the-cave-alain-badiou-jacques-ranciere-and-the-militant-intellectual-from-the-global-south/E2AB82F4564D04E857EB5C0EE5F7576B>, 16.10.2020.

33 Рансијер Ж., *Комунисти без комунизма*, у СТВАР, часопис за теоријске праксе, КСФ Герусија, Нови Сад, бр.3. 2012., стр. 229.

републиканског прогреса заправо почива на јазу који одваја интелигеницију учитеља/господара од интелигенције незналице.”³⁴

Ово раздвајање је место на којем се види тоталитарна слика о две сутински различите интелигенције. То је, каже Жактот, бесконачна репродукција неједнакости у име обећања једнакости. У том процесу се јавља хијерархизација, неједнакост, па самим тим и полиција као подела чулног. То је једно од метафизичких начела које омогућава Платону да говори о занатлијама на горепоменути начин. Рансијер настоји да одбије било какву онтологизацију политике, па је и одбијање претпоставке о две онтолошки друкчије интелигенције у циљу тога. Зато еманципација није насилно наметање другог режима чулности од стране човека који је већ увек у том режиму, већ постепено освајање друге чулности радом политике, интервенцијом у постојећу поделу. Тако Рансијер, када пише о еманципацији радника и радница, пише књигу *Ноћи пролетера*, управо да би самим насловом нагласио временску димензију еманципације. Пролетер када се ослобођа, прво мора да задобије ноћ. “У складу са тиме, освајање ноћи било је први корак у друштвеној еманципацији...Како би прогласили себе за некога ко учествује у подели заједничког света, способног да именује објекте и учеснике овог света...”³⁵

34 Исто

35 Рансијер Ж., *Мислити несагласност: естетика и политика*, у Зборник Матице српске, књига 495, Свеска 3., март 2015., стр. 266.

Тако заправо еманципација претпоставља задобијање простора и времена које нам је поделом укинута. Сматрамо да то место добро илуструје Рансијеров покушај савременог мишљења који ће избећи чисте појмове и остати при захтеву за демократијом и једнакости, насупротив Платоновом, који завршава у хијерархијском погледу на интелигенцију, начело, политику и сазнање.

Закључак: где је овде место естетике?

Читалац опуса овог француског савременог теоретичара може стећи утисак да је појмовни апарат који Рансијер користи превише апстрактан, да је непроходан и да ти појмови стално измичу очекиваном значењу. Ова анализа настојала је да рашчлани све те моменте те да на Рансијеровом трагу покаже њихове међусобне односе и кохерентност. Међутим, у Уводу смо се питали о сврси естетике и уметничког дела. Код Рансијера, о сврси ова два немогуће је говорити изоловано. Естетика није једна дисциплина, један метод који има свој циљ и сврху. Исто је са уметничким делом, оно не може имати изоловану своју сврху. Како сам Рансијер каже: “Читава моја анализа ‘политике’ је усмерена ка пропитивању идеје чистоће... Нема ‘чисте политике.’”³⁶ Као што нема чисте политике, тако нема ни чистог уметничког дела, нити чисте естетике. Сва три

³⁶ Рансијер Ж., *Мислити несагласност: естетика и политика*, у Зборник Матице српске, књига 495, Свеска 3., март 2015., стр. 262.

функционишу у режиму чулности и установљеној подели, те је свако од њих извесна интервенција у тај поредак. “Израз ‘политика књижевности’, дакле, подразумева да књижевност као књижевност учествује у прерасподели простора и времена, видљивог и невидљивог, говора и буке.”³⁷ Исто је дакле, и са другим уметничким праксама. Оне су само једна линија онога што подразумевамо под естетским праксама. Уметничке праксе дакле јесу политике, као интервенције у постојеће. Сврха уметности онда може бити еманципација, израз демоса, задобијање простора и освајање ситуације већине. Са друге стране, естетика не сме бити схваћена само као начин мишљења или изучавања уметничког дела.

Сам Рансијер засигурно не би желео да говори о естетици као о изолованој дисциплини која претендује на конкретан предмет који познаје и изучава. Насупрот популарној интердисциплинарности, Рансијер предлаже *индисциплираност* “као филозофско-политички метод поновног промишљања друштва, и напослетку, демократије саме. За Рансијера демократија почиње са претпоставком једнакости посебно једнакости интелигенција, међу свим грађанима”³⁸ Тако онда дисциплина која претендује на једно тело као једини истински познавалац те материје заправо не може бити демократична.

³⁷ Рансијер Ж., *Политика књижевности*, АДРЕСА, Нови Сад, 2008., стр. 8.

³⁸ Мајлс Р., *Interdisciplinarity as Social Form: Challenging the Distribution of the Sensible in the Visual Arts*, Message, Edition 32/6, стр. 45.

Полицијски поредак за свој услов постојања има једну естетику, једну естетску поделу. “Естетика је срце политике”.³⁹ Уметност је, такође, немогуће без једне естетике. У том смислу, естетика није дисциплина, она је једно стање и његово стално замењивање. Сама по себи, дакле, нема сврху. Она је заправо у основи нашег друштвеног општења и свих претпостављених односа. Како нам сам Рансијер каже: “другим речима, моја брига за ‘простор’ је исто што и моја брига за ‘естетику’. Већ сам покушао да објасним како прелаз са рада на историји и политици на рад о естетици, који су запазили неки од мојих коментатора, није промена са једног поља на друго. Мој рад на политици био је покушај да покажем политику као ‘естетичку аферу’”⁴⁰

Литература:

Рансијер Ж., *Мислити несагласност: естетика и политика*, у Зборник Матице српске, књига 495., Свеска 3., март. 2015.

Рансијер Ж., *Политика књижевности*, АДРЕСА, Нови Сад, 2008.,

Солар М., *Политика уметности*, у “Ре – часопис за умјетност и културу”, 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157

³⁹ Солар М., *Политика уметности*, у “Ре – часопис за културу и умјетност”, 18/2010, Ријека, 2010., стр. 145 – 157. стр. 150.

⁴⁰ Рансијер Ж., *Мислити несагласност: естетика и политика*, у Зборник Матице српске, књига 495, Свеска 3., март 2015., стр. 267.

Рансијер Ж., *Комунисти без комунизма*, у СТВАР, часопис за теоријске праксе, КСФ Герусија Нови Сад, бр.3. 2012.

Кастро А.Ф.Х., *Slavery in Plato's Allegory of the Cave: Alain Badiou, Jacques Rancière, and the Militant Intellectual from the Global South*, <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey/article/slavery-in-platos-allegory-of-the-cave-alain-badiou-jacques-ranciere-and-the-militant-intellectual-from-the-global-south/E2AB82F4564D04E857EB5C0EE5F7576B>, 17.11.2020.

Платон, *Држава*, БИГЗ, Београд, 1983.

Рансијер Ж., *Судбина слика/Подела чулног*, Центар за медије И комуникације, Београд, 2013.

Брадић С., *Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности*, *Летопис Матице српске*, Књига 495, свеска 3, март 2015, стр. 299-320.

Рансијер Ж., *11 теза о политици*, https://www.prelomkolektiv.org/pdf/prelom06_07.pdf, 17.11.2020.

Брадић С., *Режими чулности у модерном европском песништву (Георг Тракл, Т.С. Елиот, Милош Црњански)(дисертација)*, Универзитет у Новом Саду, 2016.

Рансијер Ж., *The distribution of the sensible*, Continuum Publishing Group, London, 2004.

Рокхил Г., *The Politics of Aesthetics : Political History and the Hermeneutics of Art*, u Jacques Rancière, *history, politics, aesthetics*, Duke University Press, Durham and London, 2009

Мајлс Р., *Interdisciplinarity as Social Form: Challenging the Distribution of the Sensible in the Visual Arts*, *Message*, Edition 32/6

Танке J.J., *What is the aesthetic regime?*, u *PARRHESIA*, Number 12, 2011.

RANCIÈRE: AESTHETICS, POLITICS AND REGIMES OF SENSIBLE

Summary

In this paper we will try to contextualize Rancière's views on aesthetics and art. Rancière understands aisthesis as concept of regimes of sensible, not just as an art or aesthetics in the traditional sense. Starting from that, we will try, within his footsteps, to bring the regimes of sensible in relationship with politics and police. Both of this terms have a specific meaning in Ransiere, different in relation to everyday speech. Using Rancière's concept of dissensus and kind of history of aesthetics, and its relationship with political through art regimes, we will try to answer on question of the purpose of aesthetics in the wake of Rancière's opinion.

Key words: regime of sensible, art regimes, aesthetics, Rancière, politics, police

МЕДИЈАЛИЗАЦИЈА ЕСТЕТИКЕ. ТРАНСЕСТЕТСКО КАО БАНАЛИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ

Апстракт: Аутор је у овом раду сагледао начин на који естетизација и медијализација целокупне реалности повратно утичу на однос естетике спрема њених предметних подручија: чулног искуства, лепоте и уметности. С тим у вези, аутор се ослања на Бодријарову тезу да је уметност изгубила жељу за илузијом у корист уздицања уметничког дела у једну естетску баналност. Естетика постаје *трансестетском*, а уметност прозирном у свеопштој *медијализацији света*. Пол Вирилио износи још радикалнију рефлексију, где се говори о *естетици нестајања* као естетици савремених медија који потискују све раније начине манифестовања стварности. По Вирилију, медијски плурализам води деформацији слике саме стварности, а Бодријар види резултат трансестетског у уздизању слике до њене чисте фигурације. Уместо аутентичних уметничких дела, данас се сусрећемо са одсуством критеријума форме и садржаја естетских феномена и одсуством жеље да се кроз медијум уметности подражава, тумачи или чак и негира стварност. Уметнички феномени се не могу више сагледавати из визуре традиционалне естетике, као филозофске дисциплине која би се бавила проблемом лепог у уметности.

Моћ нових медија, масовна механичка и дигитална репродукција, као и аутоматизација стварности имају пресудну улогу у трансформацији нашег чулног искуства. Уметничко дело, у својим новим формама, представља увек нове изазове традиционалном појму естетике. Ако идеја уметности, по Бодријару, нема више ничег естетског у себи у традиционалном смислу те речи, да ли естетика остаје релевантна у савременом добу као филозофска рефлексивна о проблемима уметности? Аутор у овом истраживању настоји да прикаже на који начин смо у ери *трансестетске симулације* осуђени на равнодушност и одсуство чврстих естетских критеријума. Аутор износи тезу да нове уметничке праксе и трансформација људске перцепције, посредством нових медија, нужно постављају захтев естетици да константно преиспитује и мења свој смисао и улогу, као и да редифинише властито предметно подручје. Естетика у добу медијализације и естетизације стварности мора бити ангажованија него икада раније.

Кључне речи: Бодријар, естетика, *медијализација*, *трансестетизација*, уметност, Вирилио.

Уводна разматрања

У овом раду аутор износи тезу која се састоји од два различита момента, а који су постављени с обзиром на мисаоне потезе Бодријара и Вирилија. Први моменат тиче се захтева који естетици поставља феномен *трансестетског*. У ери

симулакрума трећег реда долази до естетизације стварности услед немогућности да се повуче јасна граница између стварног и виртуелног, истинитог и лажног, суштине и привада. Симулакрум трећег реда прикрива неистину света, то јест, да истине више нема.¹ Уметност у таквој околини постаје симулакрум који се ставља у службу *прикривања* чињенице да уметности у традиционалном смислу више нема јер ми сада заправо живимо у *естетској халуцинацији* стварности.² У општем етру провидности уметности губе се игра тајни и завођења, које су имлицирале потрагу за смислом и разумевање односа садржаја и форме уметничког дела. Аутор сматра да ово није нешто нужно негативно, али да подразумева сталну реконтекстуализацију естетских вредности с обзиром на мноштво нових уметничких пракси. Како је већ Бењамин истакао, нова уметност усмерена је на шок дејство, уздрмавање људске егзистенције, учествовање и стално пресецање пажње која је била доминантна у ери изложбене вредности уметничког дела.³ Естетика би, у складу са тим, морала да прошири своје предметно подручје, као и да успоставља нове критеријуме, с обзиром на бесконачно поље промена у сфери уметничке продукције и рецепције.

Други моменат аутор везује за феномен медијализације стварности и трансформације поља људске перцепције, које се

¹ Бодријар, Ж., *Савршен злочин*, *Circulus*, Београд, 1998., стр. 126

² Бодријар, Ж., *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, 1991., стр. 88

³ Бењамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела I*, Службени гласник, Нови Сад, стр. 273

са непосредног чулног искуства премешта на већ увек посредовано и контролисано поље екранизоване стварности исцениране од стране нових дигиталних медија. С тим у вези, уметничка дела данас, у контексту глобализације, морају константно одговарати на захтеве глобалног тржишта. У свету демократизације погледа и стандардизације ставова и вредности, уметничка дела губе своју естетску аутономију и културалну диференцираност. По Вирилију, естетика у ери медијализоване, виртуалне стварности постаје *естетика нестајања* која потпада под манипулативну делатност нових медија и ставља се у службу војно-стратешког дискурса који експлоатише поље естетског доживљаја естетизујући рат. Прешли смо са актуелног војног, оружаног сукоба на виртуелни рат слика и звукова.⁴ Естетски потенцијали транспонују се у остале сфере, а естетика губи моћ критичког деловања и дистанце спрема властитих феномена испитивања.

Како истиче Дивна Вуксановић *хипер-естетика* (овај термин користи и Бодријар у *Савршеном злочину*) се равнодушно утапа у естетски амбијент стварности и више не проблематизује властити положај и улогу у друштву.⁵ За Бодријара естетика нема више повлашћеног поља рефлексије јер оно естетско постаје трансестетским и транспонује се на све остале сфере живота. У таквој атмосфери нема више естетских судова, универзалних критеријума уметничког дела, нити

⁴ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993., стр. 107

⁵ Вуксановић, Д., „Савремена култура и хипер-естетика“, <https://pulse.rs/savremena-kultura-i-hiper-estetika-divna-vuksanovic/> (приступљено 18.10.2020)

референтне тачке смисла која би била замењива са оним што се појављује. Дошли смо до *немогуће размене*, где се уметничка дела не могу више заменити за неку референцијалну вредност или неко друго дело и где плутамо у мору естетске празнине смисла. Ништа више није противречно и све опстоји у потпуној равнодушности и релативности. ⁶Аутор, супротно од Бодријара, мисли да естетика није изгубила свој смисао, али сматра да се њено тромо хипер-естетско стање мора заменити *ангажованом естетиком* која ће изнова да преиспитује свој властити смисао и да са интересовањем и радозналешћу доводи у питање природу уметничког дела, природу продукцијског процеса као и специфичан естетски доживљај нових уметности.

Трансестетско- баналност уметности или епохални заокрет?

Док је модерну уметност карактерисала универзалност, савремена уметност тежи диференцији зарад диференције, непрекидној игри и кружењу знакова који на ништа не реферишу и који су ослобођени од сваке традиционалне естетске норме. Не постоје више општи естетски квалитети или универзални принципи које би уметничко дело морало да задовољи у уметности. Универзалност модерне уметности се релативизује.⁷ Идеју да уметност са новим уметничким

⁶ Бодријар, Ж., *Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*, Светови, Нови Сад, 1994., стр. 17

⁷ От, М., "Aesthetic Dividuations in a Globalized Art World", *AM Чаџонис за студије уметности и медија* 21:1-11, стр. 4

формама и праксама доноси и нови вид естетског искуства маркирао је још Бењамин термином *тактилне перцепције*. По Бењамину, у добу техничке репродуктивности, прешли смо са *оптичке перцепције* на *тактилну перцепцију* и, ако би се могло рећи, вид *учествујућег посматрања*. Бењамин је лоцирао два могућа смера естетике, а то су *политизација естетике* и *естетизација политике* коју је доводио у везу са начином на који је нацистичка немачка субординирала традиционалне естетске форме фашистичкој теорији рата. Оно што је важно у контексту Бодријара јесте Бењаминово откриће технике нових уметничких пракси, не само искључиво као производне снаге, него и као *медија*, као форму и принцип читаве нове генерације значења.⁸ У есеју *О језику људи и језику уопште* Бенјамин ће рећи да „садржине језика нема“ и да „језик саопштава могућност саопштавања као такву“⁹. Маршал Меклуан ће четрдесет година после Бењаминовог текста проширити ову рефлексiju и изнети чувени став: *Медиј је порука*.

У контексту уметности, по Бодријару ово не имплицира као по Бењамину могућност апаратуре фотографије и филма да на светлост дана изнесу алтернативне могућности које су у самој стварности дубоко скривене, нити идеју да добијамо новог реципијента уметничког дела у виду растресене критичке масе која апсорбује дело у себе и перципира стварност на нов начин

⁸ Бодријар, Ж., *Симболичка размена и смрт*, стр. 75-77

⁹ Бенјамин, Б., „О језику људи и језику уопште“, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974., стр. 34

кроз вид дистракција, него подразумева имплозију сваког смисла у доминантном облику медија, што води томе да уметничко дело изгуби свој дигнитет у погледу на саму стварност. Уметничко дело није више израз подражавања стварности, израз истине, нити је негација стварности. Губи се јасна граница уметничког и свакодневног, имагинарног и реалног. У делу *Симулакруми и симулација* Бодријар износи став да се налазимо у трећој фази слике која *прикрива одсуство реалности*. Не ради се више о знацима који нешто прикривају или маскирају, него о знацима који крију да нема ничега.¹⁰ У том контексту уметност се доказује *анти-уметношћу* која крије да уметности више нема.

Бодријар прелаз на тактилну пецепцију види као немогућност да се начини дистанца спрам стварности, спрам било ког феномена, где су критичка рефлексивна и контемплација онемогућени (за разлику од Бењамина он ово види као искључиво негативну последицу по саму уметност). Додир, као интеракција чула, не контакт тела и предмета, постаје шема тактилне и тактичке симулације а уметничко дело нас кроз своје нове праксе константно тестира, оно је усмерено на нашу способност реакције на растућу скалу надражаја¹¹ (добар пример су поједини перформанси Марине Абрамовић, или узнемирујуће уметничке форме попут Гинтерових лешева и Хирстових мртвих животиња стављених у формалдехид).

¹⁰ Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991., стр. 10

¹¹ Исто, стр. 77

У Друштву спектакла Ги Дебор види механизам спектакла као принцип апсолутне контроле над друштвом у сфери потрошње. Спектакл није само скуп слика, него друштвени однос посредован сликама.¹² У ери спектакла стално се прате нови трендови. Ствар се не гледа више с обзиром на употребну вредност, него с обзиром на њено појављивање. Човек постаје *фасциниран* и *опсесиван* према слици и појави. Није више битно *ко* смо ми или *шта* ми јесмо, него на који начин се појављујемо у сфери рекламних билборда, друштвених мрежа, али и конкретне реалности. Слика репрезентује *лајфстајл*. Спектакл кроз сталну деконструкцију и поновну конструкцију слике, различитим варијацијама на тему, кроз оно што је у основи увек исто, одржава и манифестује себе. Можда би смо могли рећи да се и уметност стално трансформише не би ли у ери тоталне тактилности успела да изнова интензивира шок дејство рецепијената?

Бодријар се неће сложити по питању тога да се налазимо у друштву спектакла, већ ће сматрати да је оно на неки начин превазиђено. Бодријарова полазишна тачка није супституција слике реалношћу, нити њихова одвојеност, где би слика онда утицала посредно на стварност и остварила доминацију над њом, него је овде реч пре о *мешању виртуелног и реалног* и немогућности да се повуче граница. У контексту уметности, Бодријар каже у једном од својих интервјуа да он не критикује

¹² Дебор, Г., *Друштво спектакла*, Породична библиотека бр.4, Београд, стр.

уметност као такву, него уметност у оној мери у којој се она стапа са самом стварношћу, где са естетичке тачке гледишта не можемо начинити разлику између уметничке продукције и свакодневних пракси.¹³

Марсел Дишан јесте она фигура која је заправо унела категорију *баналности* у саму уметност, како истиче Бодријар. Са њим уметност постаје *језик баналности*. Биљана Ђоровић наводи да је Дишанов парадигматички перформативни чин уношења писоара у галерију 1917. моменат контратрансфера сваке уметничке илузије на чисту реалност. Долазимо до укидања сваке метафоре укидањем трансценденције зарад свепрозирне иманенције.¹⁴ Ово је већ антиципирао Фридрих Ниче рекавши да смо укинули истински свет, али са истинским укинули смо и привидни. Шта је остало? Остао је свет бесконачног поља могућих интрепретација. Бодријар ће сличну идеју формулисати термином *немогуће размене*. Не постоји нешто као што је истина, смисао, суштина света на коју би свет реферирао и са којом би се могао заменити, али у оквиририма самог света све постаје замењиво. Системи економског, политичког и естетског имају унутрашње детерминанте које се могу међусобно замењивати, али нема спољашњег разлога који уређује само то поље.¹⁵ Када ствари изађу из свог поља, оне

¹³ „Савремени светски писци- Жан Бодријар (Jean Baudrillard)- Симулакрум живота“ <https://www.youtube.com/watch?v=mcdLGsPdGdc> (приступљено 19.10.2020.)

¹⁴ Ђоровић, Б., *Медији као културолошки феномен: од Маршала Меклуана до Пола Вирилија*- докторски рад, Београд, 2018., стр. 110

¹⁵ „Baudrillard on Impossible Exchange (1999)“ <https://www.youtube.com/watch?v=ptX76n-aMTc> (приступљено 20.10.2020.)

постају безвредне јер ван њега не реферишу ни на шта, оне постају пуки знакови који бесконачно круже без било какве финалне сврхе и смисла. Свет без потребе да буде истинит постаје свет Дишановог *редимејда*, постаје естетизовани свет. Са друге стране, бришу се граница унутарсветског и унутаруметничког, оно уметничко преплиће се са свакодневним. Биљана Ђоровић наглашава да је Дишан даривалац *хиперреалног*. Држачи за флаше, лопата за снег и писоар постају реалнији од реалног и више уметнички од оног уметничког. Као што уметност излази из своје димензије, тако долазимо и до трансфера целе реалности у поље естетског које постаје једна димензија свеопште размене.¹⁶

Аутор не сматра да је овај чин нешто искључиво негативно по саму уметност, него да он радикално мења начин на који уметност јесте и како се ми заправо односимо према самој уметности. Тереза Пекала говори о разлици континуитета и дисконтинуитета уметности и маркира савремену уметност као поље дисконтинуитета које подразумева потискивање једне традиције другом и радикалне обрте у самој уметничкој пракси. Авангардни дискурс важан је за естетику јер се може двоструко интерпретирати: авангарда као нова форма и идеја уметности у њеном целокупном развоју, али и авангарда као анти-уметност (овоме је склонији Бодријар, не у погледу целокупне авангарде, али да по питању појединих праваца) која се противи свему уметничком и одустаје од аутономије и аутентичности дела.

¹⁶ ¹⁶ Ђоровић, Б., *Медији као културолошки феномен: од Маршала Меклуана до Пола Вирилија.*, стр. 112

Тереза Пекала износи важну чињеницу да авангарда није била толики преокрет у уметности колико је заправо била преокрет у *начину мишљења о уметности* који је довео у питање утопијску идеју одвојености и одвојивости чулне датости и самог искуства.¹⁷ С обзиром на овакво разумевање савремене уметности, аутор ће у завршном делу рада покушати да понуди могуће путеве даљег кретања естетике.

Друга личност која је по Бодријару довела до нестанка уметности у традиционалном смислу јесте Енди Ворхол. Ворхол у *Савршеном злочину* за Бодријара фигурира као весник слике без својстава, то јест чисте фигурације слике. Ворхол поништава дигнитет уметника и стваралачког чина и даје потпуно нови правац уметности. *Ворхол уводи ништавило у срце слике.*¹⁸ Свако Ворхолово дело на неки начин јесте изазов појму уметности и естетике, што је одскачна даска за саме закључке овог рада. Ворхолов универзум је универзум *одсуства*, а управо је одсуство оно што повезује свако значење и укида сваку противречност. Ворхол је одраз савременог света, машина која филтрира свет чинећи да се све што додирне претвори у ништавило. Ворхолова серијализована уметност (штампање слика конзерви, новчаница, звезда) и филмови као што су *Sleep* и *Empire* јесу слике машинизоване и аутоматизоване стварности, стварности као симулакрума трећег реда који подразумева имплозију сваког садржаја у

¹⁷ Пекала, Т., "Change, break, crisis or fulguration- what is a turn in art?", *Art Inquiry* 17/2015, p. 29-30

¹⁸ Бодријар, Ж., *Савршен злочин*, стр. 89-91

медијуму.¹⁹ Ако је Дишан нихилиста другог реда који поништава традиционални смисао уметности, Ворхол је нихилиста трећег реда који наговештава свеопшту неиндиференцираност и иреверзибилност, опчињеност одсуством и неутрализацијом. Аутор сматра да се *форма ништавила* у којој долази до имплозије и равнодушности сваког садржаја мора уврстити у оквире естетике, али да се на њу мора и критички рефлектовати.

Медијализација стварности. Капитулација естетике или повратак критичке рефлексije

Други аспект ауторове тезе који се тиче захтева да естетика у савременој епохи мора себе константно доводити у питање и изаћи из зоне комфорне равнодушности. За овај део анализе окренућемо се Полу Вирилију. Вирилио осмишља концепт *дромологије*. Дромологија, као наука о брзини, треба да покаже на који начин логика убрзања лежи у срцу организације друштва и трансформације савременог света, као што је то код Бодријара чинила логика *симулакрума одвраћања* (где имамо у трансестетском, трансеконском и трансексуалном губитак онога што су традиционалне естетске, економске и сексуалне вредности). Технологија се према Вирилију најпре развија као ратна технологија, а кретања у друштву одвијају се по моделу рата. У контексту културе и уметности то значи да њима

¹⁹ Ђоровић, Б., *Медији као културолошки феномен: од Маршала Меклуана до Пола Вирилија.*, стр. 250

доминира рат и да постоји извесна испреплетеност ратног и уметничког дискурса, самим тим и дискурса естетике. Главна Вирилијева теза радикалнија је од Бодријарове, наиме по Вирилију не ради се о игри *одвраћања* или *мешања* реалног и виртуелног, него се ради о *супституцији реалног виртуелним*. Долазимо до фузије објекта и његове еквивалентне слике.²⁰

Ера слике као оног различитог од ствари које би је на неки начин верно представљало или кривотворило је завршена. Истинито и лажно више немају никакво значење у сфери виртуелног. Сада, по Вирилију уместо питања: на којој се удаљености налази посматрана стварност?“, дошли смо до питања: „у којој се снази (интензитету), или другачије речено, у којој се брзини налази запажени објект?“²¹ Какве последице ово има за естетику? Ако су Први и Други светски рат обележили рат оружјем и послератна трагедија, ново доба обележава рат слика и звукова и једна *естетизација рата*. Преко медија рат се транспонује на целину реалности и улази у оквире свих могућих дискурса. Ово погађа и саму естетику. Преношење рата са *актуелног на виртуелни* подразумева и преношење механизма и структура са првог на потоњи. Естетика и оно естетско (у смислу чулног искуства и перцепције) се ставља у службу различитих механизма контроле и манипулације субјектата. На подручју рата синематистичко дејство филма омогућило је на

²⁰ Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993., стр. 103-104

²¹ Исто, стр. 113

пример војне симулације које су припремале војнике за реалне ратне сукобе, где смо дошли до тога да војници симулирају виртуалну реалност при самом рату. Други моменат јесте Гебелсова пропаганда која се највише ослањала на нове технологије филма. Можемо посматрати и утицај рата на филм. Вишешанжерски, аутоматизовани митраљез дао је идеју за настанак фотографске пушке.

Данас све важније постају оптичке, информационе и комуникационе технологије. Планира се (нешто од овога се већ и користи) да војници буду опремљени камерама, сензорима који показују да ли је војник рањен, жив или мртав, микрофоном и слушалицама уграђени у шлем, као и шлемом са мултифункционалним дисплејем и навигацијским системом.²² Могли би смо поставити питање да ли је фузија војника са новим технологијама и све већа аутоматизација перцепције војника почетак коначне форматизације војног субјекта и претварања човека у киборга, у савршеног војника или је то пак страпнутица ка потпуном дезорјентисаном техно-зависнику? Филмска презентација постаје индустрија рата слика. Форма рата слика увек је усмерена на контролу перцепције.²³ Аутоматизација перцепције у сфери рата преноси се на целину стварности.

Вирилио у књизи *Информатичка бомба* такође види кинематографију као заслужну за убрзање и растварање света.

²² Остојић, Н., „Руски војник будућности“, <https://nikolaos1946.wordpress.com/tag/oprema-ratnika-buducnosti/> (приступљено 22.10.2020.)

²³ Ђоровић, Б., *Медији као културолошки феномен: од Маршала Меклуана до Пола Вирилија.*, стр. 118-126

Кинематограф постаје замена људске визије која се игра са временом, простором и дереализацијом. Ако филм постаје прототип суспензије непосредности чулног и победе медијализоване репрезентације, где он доводи субјекте у стање обузетости и фасцинације (Вирилио користи термин *пикнолепсија* којим покушава да означи епилептично стање свести произведено медијском супституцијом реалности и хипер-брзином), онда дигитални медији експлоатишу естетско подручје слике и звука за уништење реалности ширењем креиране исцениране реалности. Естетика се трансформише у *естетику нестајања* као форму естетике изведене медијским инструментима који сабијају моделе перцепције и репрезентације.²⁴

Док код Бодријара у основи нове стварности лежи бинарни систем нула и јединица, то јест генеришући код, код Вирилија *естетика слике у стварном времену*²⁵ форматира и стандардизује људске ставове, међуљудске односе као и наш однос спрема целине стварности. Наше доба по Вирилију је доба *парадоксалне логике слике* која подразумева преовладавање виртуалности над реалношћу и брзине над просторно-временским релацијама. У новој електронској оптици камера и рекламних билборда све постаје излог, све постаје видљиво и видљивост у реалном времену постаје начин на који ствар јесте и који води ка општој стандардизацији мишљења на даљину.²⁶

²⁴ Исто, стр. 126

²⁵ Вирилио, П., *Информатичка бомба*, стр. 72-73

²⁶ Вирилио, П., *Машине визије*, стр. 99-100

Ово бисмо поново могли довести у везу са Бењамином и прелазом са оптичке на тактилну перцепцију, само што би Вирилио тоталну тактилноост и стапање у исценираној реалности медија видео као зачепљење било какве критичке рефлексије и немогућност дистанце и отклона спрам нове реалности. У делу *Критички простор* Вирилио се наслања на Бењаминове рефлексије, видевши Бењамина као прву фигуру која је открила технолошке ефекте новог филмског медија и скицирао прелаз ка омасовљеној уметности. Међутим, поред позитивних потенцијала филмског медија у откривању до тада неистражених аспеката реалности и позиву на неочекивано поље акције, он је такође и прва карика која је отворила поље халуцинације и делиријума субјекта. Филм је увод у даљи развој технологије која ће све више дисторзирати просторно-временске односе и који ће оптичку перспективу трансформисати у оптоелектронску псеудоперспективу. Идеја да *ствари/уметничка дела долазе нама са ером дигиталних медија* довела је до снимања концерата, спортских мечева, представа на којима нико не присуствује у физичком смислу, али истовремено и свако присуствује у реалном времену (парадосална логика слике). Развој технике повратно утиче на развој архитектуре, али и развој наше перцепције, мењајући структуру наших чула (илустративан Вирилијев пример јесте прелаз са соларног на хемијски дан који краткорочно продужава перцепцију светла - свећа, а потом на електрични дан који бесконачно продужава перцепцију дневног светла - телевизор). Кинематичка презентација потиснула је реалност

као факт присуства људи и ствари. Екран и слика замењују сва средства комуникације.²⁷

Вирилијеве провокативне позиције омогућиле су аутору да постави кључно питање за естетику у ери дигиталних медија. Ако техничке иновације мењају не само техничку страну уметности, него и њен појам, ако ауру у Бењаминовском смислу замењују екран и интерфејс²⁸ и ако структуре моћи подређују себи сферу естетског, не би ли кроз естетско искуство (сада без дистанце, контемплације и критичког става) форматирале и деиндивидуализирале субјекте - да ли то онда значи значи да се са низом ових промена мора мењати и појам естетике као и врста њеног односа спрам свог предметног подручја? Аутор је става да претходно наведено нужно води промени дефиниције естетике онаквом каквом ју је поставио још Баумгартен у XVIII веку, као дисциплине која би се бавила проблемом лепог, уметности и чулног сазнања, али и да то такође води захтеву за њеним критичким ангажовањем које би морало бити највеће до сада.

Закључна разматрања

Банализација уметности води асимилацији свих традиционалних категорија естетике у *форму ништавности*, у којој долази до дегенерисања ранијих облика културе, на начин стварања потпуне индиференције оног што је

²⁷ Вирилио, П., *Критички простор*, Градац, Чачак, 2011., стр. 49-50, 54, 60, 64, 70

²⁸ „Мирољуб Радојковић: Имплозија уметности између 0 и 1“
<https://www.youtube.com/watch?v=RQJKrJ-Dygc> (приступљено 22.10.2020.)

недостојно уметности и саме уметности. Аутор се не слаже у потпуности са Бодријаровим радикалним становиштем нове уметности која претендује да се стопи са самом стварношћу и која остаје потпуно равнодушна справ властитог садржаја. За Бодријара Дишанов перформативни чин уношења писоара у галерију и Ворхолова прокламација серијализоване уметности воде нестанку уметности као представе саме стварности или као њене радикалне критике. Онда када се дело изједначи са био којим предметом и када се изостави креативни, стваралачки процес нестаје уметности. Да ли је то баш тако? Аутор не мисли да уметност губи свој дигнитет, али сматра да је Бодријар указао на могуће проблеме у самој естетици с обзиром на које би се могли поставити одређени захтеви пред њу. *Форма ништавности* (не морамо је тако звати, али аутор ће остати при томе с обзиром да се Бодријар користи тим термином) нове уметности директно се супротставља традиционалној естетској категорији лепоте. То не значи да нова уметност није уметност, нити да је традиционална уметност превазиђена и да лепота не игра никакву улогу, већ да само поље уметности проширило.

Поред поља лепих уметности које се остваривало кроз традиционалне квалитете као што су хармонија тонова, складност пропорција, симетрије, умерености, јављају се нова поља онога бизарно, узнемирујућег, ружног и баналног која једнако легитимно претендују на бескрајно широко поље уметности. Гинтер фон Хабенс 1995. уноси у музеолошки простор људске, пластификоване лешеве и то проглашава

уметношћу. Он тврди да је тиме анатомију демократизовао и спектакуларизовао за поглед свих.²⁹ Други пример је Дамијан Хирст који је целокупну уметничку праксу организовао око теме смрти која је сада огољена од било каквих назнака тајне и загонетке, смрт којој гледамо директно у очи. Такође, као што Гинтер уводи анатомију у уметност Хирст то ради са фармакологијом. Поред тога Хирст је уврстио стављање мртвих животиња у формалдехид као вид уметничког акта.³⁰ Хирст је у потпуности утопио оно уметничко у бизнис. Можемо се питати да ли је он више уметник, бизнисмен или пак бизнисмен-уметник који уметност користи за нагомилавање капитала?

Аутор са овим примерима хоће да поентира следећи свој став: ако уметност више не може више да се сагледава искључиво спрам критеријума лепоте и ако се рађају нове уметничке праксе - пластикације лешева, стављање мртвих животиња у формалдехид, експанзије и контракције металног отпада (Сезар), то онда подразумева некакав вид класификације самих естетских доживљаја. Професор Дамир Смиљанић наводи аутора Морица Гајгера, феноменолога који разликује *адекватан* од *неадекватног естетског доживљаја*, где би се први везивао за контемплативно захватање садржаја и откривање смисла дела, једном речју

²⁹ „Гинтер фон Хабенс: уметност и хорор“ <https://wannabemagazine.com/gunther-von-hagens-umetnost-ili-horor/> (приступљено 25.10.2020.)

³⁰ „Најбогатији живи уметник“ <http://42magazin.rs/jutro-ce-promeniti-sve-42/> (приступљено 25.10.2020.)

усмереност на сам објект, а други би се везивао за сопствене сентименте, где би уметност фигурирала само као стимуланс за одређени штимунг. С обзиром на то, професор Смиљанић истиче трансформацију идеје *homo aestheticus-a* у *homo autoaestheticus-a* који у делу искључиво тражи површинске надражаје и ужива у њима, а не у самим вредностима које потичу од уметничког дела.³¹

Естетика не би смела занемарити разлику у естетском доживљају лепих уметности и естетском доживљају онога што је друго, чак и супротно од лепоте. Начин на који доживљавамо уметничко дело Хабенса или Хирста није исти као начин на који доживљавамо дела једног Да Винчија. Опскурна, банална, узнемирујућа уметност подразумева другачији начин афицирања уметничког реципијента у који би естетика као филозофска дисциплина морала продрети. Аутор не сматра да би се ово требало одбацити из сфере уметности, нити да оно традиционално не може више бити уметност савременог доба, него да се естетика увек мора критички односити спрам властитог положаја и властитог предмета, те понудити начине који би могли објаснити нове облике уметности која више није искључиво уметност лепог. Ово подразумева полагање рачуна естетике о новим уметничким праксама и новим формама уметничког дела. Она би требала да обезбеди могућност разумевања нових

³¹ Смиљанић, Д., „*Homo autoaestheticus*. Од доживљајног дилетантизма до самопрезентације“, у: *Homo aestheticus*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2017., стр. 247-250

критеријума спрам којих би бесконачне трансформације уметности задобиле аргументе да легитимно претендују на сферу уметности. *Трансестетизација* не мора нужно водити „убиству“ аутентичне уметности, него постављању питања шта је оно аутентично нове уметности? Шта је оно специфично опскурне, баналне и узнемирујуће уметности што она може понудити реципијентима, а што традиционална уметност није могла? Шта би биле вредности такве уметности? Аутор не сматра да је овде нужно дати конкретан одговор, нити да је могуће дати некакву финалну формулу, али сматра да се естетика не би требала задржати само на теоријском односу. Другим речима естетичар би морао да упозна оно што је иза процеса уметничке производње и уметничког дела, да се блиско приближи уметности.

Ово нас води другом моменту ауторове тезе да естетика мора бити ангажованија него икада. Место које смо узели за ослонац била је радикална филозофска мисао Пола Вирилија који види судбину естетике дефинисану симбиозом рата и филма и њеном субординацијом под војне стратегије. Аутор не сматра да је то коначна судбина естетике, али јесте један пример како естетика може бити подређена различитим структурама моћи. У случају Вирилија оно естетско, које се показало погодним у сфери рата- естетизујући рат и уништавајући његову трагичну природу, транспонује се на стварност и ставља се у службу механизмима стандардизације ставова и друштвених односа. *Хипер-естетика* остаје равнодушна према урушавању традиционалних естетских

категорија и уроњена у естетски амбијент целокупне стварности.

Аутор сматра да би се одговор могао лежати у чињеници да естетика мора начинити први корак. Естетика се мора ангажовати и проширити своје предметно подручје. То подразумева њу у модалитету једне *естетике медија* које не би почињала од уроњености у медијализовану стварност и била потврда *statusa quo*, него би се ослонила на претпоставке филозофије медија и с обзиром на расветљене структуре медија (пре свега нових дигиталних медија), прилазила свом трансформисаном предмету - медијализованој чулности и уметности и критички их сагледавала. У том смислу *естетика медија* морала би се кретати у смеру препознавања оног естетског у медијским световима и редефинисању својих појмова у складу са тим³², те проналажења нових критеријума који би претпостављали поље медијског и који би сада, у свету медијализоване стварности, могли да нам понуде разумевање новог посредованог естетског доживљаја и нових медијско-уметничких пракси. На крају, ово значи да естетика мора задобити поље аутономног деловања. Она не сме бити средство манипулације, него аутономна критичка рефлексивна која ће омогућити субјектима сналажење у ери медијске манипулације, новог посредованог медијализованог естетског искуства и свеопште индиференцијације и универзализације

³² Паловић, Д., „У потрази за естетиком медија“, *Култура*, Београд, 2012., стр. 50

која долази са новом *формом ништавности* и *трансестетизације*. Ауторова идеја није била да да неки коначни одговор, нити је то могуће учинити са ове позиције. Циљ је био приказати промењиву, нестабилну природу естетике као науке о поједначном и указати на нужност сталног постављања питања естетичара о смислу и релевантности естетике у одређеној епохи, као и о његовом властитом филозофском деловању.

Литература:

Бењамин, Б., „О језику људи и језику уопште“, у: *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.

Бењамин, В., „Уметничко дело у доба техничке репродуктивности“, у: *Изабрана дела I*, Службени гласник, Нови Сад, 2011.

Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.

Бодријар, Ж., *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, 1991.

Бодријар, Ж., *Прозирност зла: оглед о крајносним феноменима*, Светови, Нови Сад, 1994.

Бодријар, Ж., *Савршен злочин*, Circulus, Београд, 1998.

Ђоровић, Б., *Медији као културолошки феномен: од Маршала Меклуана до Пола Вирилија*- докторски рад, Београд, 2018.

Вирилио, П., *Машине визије*, Светови, Нови Сад, 1993.

Вирилио, П., *Информатичка бомба*, Светови, Београд, 2000.

Вирилио, П., *Критички простор*, Градац, Чачак, 2011.

Смиљанић, Д., „Номо autoaestheticus. Од доживљајног дилетантизма до самопрезентације“, у: *Номо aestheticus*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2017.

Ђаловић, Д., „У потрази за естетиком медија“, *Култура*, Београд, 2012.

Дебор, Г., *Друштво спектакла*, Породична библиотека бр.4, Београд, 2003.

Вуксановић, Д., „Савремена култура и хипер-естетика“, <https://pulse.rs/savremena-kultura-i-hiper-estetika-divna-vuksanovic/> (приступљено 18.10.2020)

„Гинтер фон Хабенс: уметност и хорор“ <https://wannabemagazine.com/gunther-von-hagens-umetnost-ili-horor/> (приступљено 25.10.2020.)

Остојић, Н., *Руски војник будућности*, <https://nikolaos1946.wordpress.com/tag/oprema-ratnika-buducnosti/> (приступљено 22.10.2020.)

„Савремени светски писци- Жан Бодријар (Jean Baudrillard)-
Симулакрум живота“

<https://www.youtube.com/watch?v=mcdLGsPdGdc>

(приступљено 19.10.2020.)

„Baudrillard on Impossible Exchange (1999)“

<https://www.youtube.com/watch?v=ptX76n-aMTc>

(приступљено 20.10.2020.)

„Мирољуб Радојковић: Имплозија уметности између 0 и 1“

<https://www.youtube.com/watch?v=RQJKrJ-Dygc>

(приступљено 22.10.2020.)

**MEDIALIZATION OF THE AESTHETICS –
TRANSAESTHETICAL AS THE BANALISATION OF ART**

Summary

In this paper, the author questions in which way aestheticization of the everyday reality retrospectively affects relationship between aesthetic and its area of expertise: aesthetic experience, beauty and the art. In this regard, author relies upon Bodrillards' thesis that the art lost its wish for illusion, in favor of ascension of all things in their banality. Aesthetic becomes transaesthetical and art becomes transparent in the universal *medialization of the world*. Paul Virilio gives more radical reflection. He talks about *aesthetic of disappearance* as the aesthetic of contemporary media, which repress all the earlier manifestations of the reality. For Virilio, media pluralism brings deformation of our picture of the world and for Bodrillard sees result of the transaesthetical in the ascension of a picture to the pure figuration. Instead of authentic works of the art, today, we encounter absence of the form and the criteria for the art and the absence of wish to understand world through the art as a media. Art phenomena can't be judged through perspective of aesthetic, as a philosophical discipline which problematized beauty of art any

more. Media, power of massive reproduction and automatization of the reality have crucial role in the transformation of our aesthesis. Work of the art, in its new forms, represents the biggest challenge to traditional concept of aesthetic. If the idea of the art, for Baudrillard, doesn't have in itself nothing aesthetic any more in the traditional meaning of that word, does aesthetic stays relevant in the contemporary age as a philosophical reflection of the art? In this paper, author seeks to show, in which way we, in the era of the transaesthetic simulation, are convicted to indifference and the absence of the traditional aesthetic criteria. Author's thesis is that this leads to necessary demand for aesthetic to continuously asks about and transforms its' meaning and role in the contemporary hiper-fast evolution of the art and our aesthesis as a whole.

Keywords: aesthetic, art, Baudrillard, media, *transaesthetical*, Virilio.

**ПРОБЛЕМАТИЗОВАЊЕ ВИЗУЕЛНЕ
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ СТВАРНОСТИ КАО
ИНТЕРМЕДИЈАЛНА ДОКУМЕНТАРНА ПРАКСА
ЏЕФА ВОЛА**

Апстракт: Анализом рада Џефа Вола (Jeff Wall) показује се да његова уметничка дела стоје на границама различитих медија и дисциплина. Било кроз реферирање или технику стварања, коју аутор назива кинематографијом, Џеф Вол ни у једном тренутку не производи само фотографију. Поред кретања између дисциплина различитих уметничких медија, аутор се кроз рад креће и између теорије уметности са једне стране и културе сећања са друге стране. Тим трагом, рад се окреће анализи уобичајених схватања визуелне репрезентације, документарности и сећања, као и њиховим односом према истини и стварности, која се проблематизује кроз стваралаштво Џефа Вола. Сећање се, наспрам уобичајеног мишљења, показује као део или аспект имагинације и, као такво, представља основу уметности. Са друге стране, документарност се одваја од стварности и истине и придружује поетичном то јест, такође се показује као део фантастичне функције. Они (сећање и фантазија или имагинација) се свако за себе и заједно удаљују од линеарности времена чиме стварају

специфични вид репрезентације који је јасно видљив како у самим делима Џефа Вола, тако и у његовом кинематографском приступу стварању фотографија. Закључује се да овај уметник ствара чисту или истинску репрезентацију која, наспрам уобичајених очекивања и веровања, не пружа чињенице о стварности, већ се показује као припадајућа простору фантазије.

Кључне речи: визуелна култура, кинематографија, репрезентација, култура сећања, имагинација, фантазија.

Џеф Вол као интермедијални уметник

Џеф Вол је уметник који је најчешће карактерисан као фотограф. Међтим, његова уметничка дела проблематизују границе фотографије као медија, Можемо чак рећи да нису у питању фотографије, већ интермедијалана дела која можемо тумачити искључиво кретањем између дисциплина које се баве фотографијом, маркетингом, филмом, сликарством и теоријом сећања. Не само реферирањем на класично сликарство, књижевност и културу конзумеризма, већ и коришћењем филмских техника и маркетиншких алата, овај уметник представља део интердисциплинарности визуелне културе.

Фотографије Џефа Вола се издвајају како својим садржајем, тако и својим обликом. Фотографске инсталације великих формата уграђених у *lightbox*-еве намењене

рекламама,¹ својом величином и осветлејношћу скећу пажњу на наизглед неважне и занемарене моменте свакодневице који представљају садржај фотографија Џефа Вола. *Lightbox* рекламе су рекламе кутијастог облика, најчешће израђене од пластифицираног алуминијумског лима или плексигласа, просветљене флуо или *LED* осветљењем. Фотограф, дакле, ради на деконструкцији рекламних постера и светла као алата скретања пажње и облика манипулације,² док истовремено исте користи да би свој рад издвојио из огромног броја фотографија које се свакодневно продукују. Фотографије Џефа Вола нису намењене изради у стандардним величинама, нити штампању у књигама. Величина, облик и светлосна подлога представља њихов део. Као такве, оне излазе из оквира стандардних фотографија и није их могуће тумачити као фотографије, већ као својеврсни хибрид, који проблематизује границу медија. Џеф Вол своје фотографије изграђује као засебна и уникатна уметничка дела. Оне нису подложне репродукцији, нити су повезане у серије, што су две карактеристике савремене фотографије.

¹ Као пример, погледати фотографију која приказује, с лева на десно, *The Destroyed Room*, 1978; *Double Self-Portrait* 1979, инсталација, фотографије Џефа Вола, колекција уметника, фотограф: Алекс Дејвс, 2013, *Museum of Contemporary Art Australia (MCA)*, <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/jeff-wall-photographs/> 05.08. 2020.

² Увођењем наизглед неважних и занемаривих момената живота унутар маркетинга, указује се на битне аспекте рекламе и психолошке аспекте које она подразумева. Оваква намера се додатно потврђује начином конструкције фотографија кроз израду кадра, који је, као и у рекламним фотографијама, у потпуности исцениран и фиктиван. Дакле, ове фотографије су рекламе у сваком погледу осим у чињеници што приказују оно што најчешће не желимо да видимо. Референца на културу конзумеризма нам, на овај начин, пружа поглед на нас саме унутар културе чији смо део.

Истовремено, дела Џефа Вола откривају специфичан однос фотографије и филма који је кључан за његово стваралаштво. Веза фотографије и филма је сама по себи јасна. Филм се, у својој основи, састоји из многобројних кадрова које омогућају перцепцију покрета и времена. Филм као слике у покрету користи сличну технику као фотографија. Два медија су у нераскидивој вези, што се чини још јаснијим у радовима Џефа Вола. Његове фотографије осцилирају између фикције и реалности стварајући филмско искуство унутар оквира једне непокретне слике.³ Оне приказују исфабриковане сцене свакодневних простора, људи и искустава кроз филмски наратив који истовремено доводи у питање стандардну употребу фотографског медија, али и филмску слику као очекивано покретну. Поставља се питање у којој мери се модели визуелног конструисани за филм могу пренети у друге медије. Слике Џефа Вола покушавају да одговоре на ово питање тиме што не чине ни фотографије ни филмове, већ *фотографску праксу филмске слике*. Овакаву интермедијску праксу, сам аутор назива „кинематографијом“, а иста поред техничких, уводи и естетичке карактеристике филма у фотографску праксу.

Кинематографска пракса се састоји из пажљивог процеса планирања и конструкције који је готово режисерски, док каснија осветљеност фотографија у њиховој изложености доприноси филмском искуству. Такође, трансформација свакодневице коју аутор репродукује пружа осећај театарности који фотографију

³ Gerrie, V., 'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 1

трансформише у облик искуства карактеристичан за филм.⁴ Театралност подразумева да су гледаоци свесни изрежираности сцене коју посматрају.⁵ На овај начин фотографија се ослобађа тежње за истином са којом је раније повезивана. Ово је посебно видљиво у делу под називом *The Destroyed Room*.⁶ Да би нагласио изрежираност и фикцију сцене коју приказује, Вол је оставио и укључио у кадар делове сценографије који су подупирали врата и зидове и омогућили настанак онога што је на слици унутар студија.

Она свесно приказује фикцију и ми смо свесни да оно што гледамо није документ који садржи чињеницу или приказује стварност, већ наратив који прича једну причу. На тај начин се проблематизује и доводи у питање сама истина репрезентације и фотографије као њеног медија. Дакле, театралност освешћује и чини видљивм проблематику репрезентације. Са друге стране, управо нас театралност која подразумева препознатљивост приказаног повезује са и укључује у дело.

Продукт је спој класичне фотографске слике и филмске технике и искуства. На овај начин, Џеф Вол се удаљава од уобичајне норме фотографије као медија који документује. Он

⁴ Ibid, p. 2

⁵ Pauli, L., *Acting the Part: Photography as Theatre*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2006, str. 134

⁶ *The Destroyed Room*, 1978, , инсталација, фотографија Џефа Вола, колекција уметника, фотограф: Алекс Дејвс, 2013, *Museum of Contemporary Art Australia (MCA)*, <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/jeff-wall-photographs/> 05.08. 2020.

мења начин коришћења камере и користећи инспирацију филмског наратива, ствара филмски исцениране наративе унутар фотографија.⁷ Концепт повезаности фотографске слике, филмске технике и театарности, ствара утисак филмске слике која је, иако исценирана и фиктивна, готово неприродно слична свакодневном и познатом (на енглеском *uncanny*). Џеф Вол ствара непокретни наратив који чини коментар на културу конзумеризма и свакодневицу који нам се чини готово немогуће блиским. Пун културно-социјалних референци и значења, која се путем театарности и препознатљивости повезују са публиком, покреће различите субјективне интерпретације које се уписују у и продужују наратив, чинећи га још покретнијим. Наратив је компресован у непокретност, али га публика покреће. Можемо рећи да „испод сваке слике је увек још једна слика.“⁸ А управо је одсуство назива „фотографија“ оно што ове слике чини отвореним за многострука уписивања културних кодова.⁹

Овако описан феномен је повезан са теоријом или културом сећања. Наиме, сценирање ситуација са одређеним субјектима и објектима у одређеним срединама то јест креирањем мизансцене, утврђују се референце које се повезују са ранијим искуствима и сећањима појединаца, чиме се ствара утисак препознавања који је истовремено пријатан и

⁷ Campany, D. (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel Ventures Ltd, London, 2007, p. 14

⁸ Crimp, D., “Pictures”, *October*, 8, 1979, p. 80

⁹ Gerrie, V., ‘*Cinematographic*’: *an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 8-9

заstraшујући или који је једном речју *uncanny*.¹⁰ Из тог разлога је идеја културног сећања важна за рад и тумачење уметности Џефа Вола. Његова дела пружају слику сећања као нечег узвишенијег од свакодневног догађаја са којим су повезани.¹¹ Управо је улога филмског режисера оно што омогућује комуникацију између дела и публике на начин који се издваја из уобичајеног односа према фотографској слици.¹²

Поред проширења у оквире филмског наратива и укључивања филмских техника и визуелних облика у фотографију, Џеф Вол се у својим делима односи на специфичан начин и према сликарству. Овај процес се може назвати инверзијом с обзиром на дотадашњи однос фотографије и сликарства.¹³ Изненађујућим повратком на старији медиј и његову комбинацију са новијим медијима попут филма, уметник на још један начин ломи уобичајене праксе и тумачења фотографије.

¹⁰ Freud, S., "The Uncanny" in: James Strachey (ed.), *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, pp. 193-233

¹¹ Gerrie, V., 'Cinematographic': *an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 10

¹² Међутим, наспрам мишљењу неких мислиоца, када говоримо о делима Џефа Вола, не говоримо само о проширењу фотографске слике или медија. Истовремено, проблематизујемо и филмски наратив и филмску слику која је до сада сматрана нужно покретном. Умирење наратива унутар једне непокретне слике је део пројекта овог уметника исто колико и проширење фотографске слике на поље тог наратива. Сукцесивност слика као одлика филма је присутна у сусрету са публиком. У том пољу, отвара се могућност наставка наратива који слика подразумева чиме се проблематизује потреба филма за покретном сликом.

¹³ Baker, G., "Photography's Expanded Field", *October*, Vol 114, 2005 p. 122

Као уметник који се првобитно бавио сликарством, а након 1968. године окренуо фотографији, Вол уноси како референце, тако и сликарску технику у своја дела. Технички аспект сличности се огледа у специфичном начину коришћења светла и боја, док је референтност изнова повезана са сећањем и појмом *uncanny*.¹⁴ Фотографије представљају спајање слика које сачињавају наше колективно сећање, али су истовремено приказане као копије наше свакодневице. Фикција и реалност постају измешане, а садашњост постаје репрезентација различитих слика акумулираних у нашој прошлости.¹⁵

¹⁴ Такође, величина фотографија о којој је већ било речи, асоцира на сликарство. Она захтева да ова дела буду на зиду галерије. Вол је желео да његове фотографије имају једнак статус као сликарска дела, а њихов начин приказивања је служио да то омогући и нагласи. Он је желео да, користећи средства фотографије, унапреди традиционалну форму слике. Krauss, Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, 2, vol. 25, 1999, p. 297

¹⁵ Gerrie, V., 'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 18

Један од примера реферирања на сликарство је Волова фотографија *Picture for Women*, која јасно асоцира на слику Едуара Манеа из 1882. године „Бар у Фоли Бержеру“. Референца се асоцира кроз употребу огледала и динамику погледа, али и карактеристичан распоред фигура. То је једна од ретких ако не и једина Волова фотографија на којој субјекат гледа директно у посматрача, чиме је однос према слици на коју реферира још јаснији. Фотографија садржи све класичне карактеристике форме. Кадар је подеље на три дела са јасном перспективом смештеном у центар поља. Главни актер делује као да је свестан нашег присуства, што изнова побуђује питање о могућем присуству гледаоца унутар слике „Бар у Фоли Бержеру“ (да ли је човек у позадини публика у коју конобарица гледа?). Сам Џеф Вол је ово дело одредио као римејк класичне слике. Попут римејка филмова, изглед, стил и сва значења слике су реинтерпретирана и коментарисана новом верзијом. Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007, p. 203.

Управо је, дакле, ово дело пример Волове тежње ка уметности која ће бити стварана и перципирана са једне стране као сликарство, а са друге као филм.

Џеф Вол је комбиновао теме, композицију и величину фотографија по угледу на сликарство са наративношћу коју кроз театралност и исценираност, уписује у своје фотографије. Сам аутор тврди да су утицаји сликарства и филма помешали у његовом раду.¹⁶ У питању је, дакле, уметник који је пореметио и довео у питање границе између фотографије, филма, сликарства и рекламе. Узимајући у обзир процесе рада, утицаје и начине излагања, његова пракса је нужно интермедијална и интердисциплинарна. Естетика која се проналази у његовим делима је увек између фотографије и филма, реалности и фикције, кретања и мировања, као и свакодневног и театралног. Оваква пракса није само померила границе и проширила домен фотографије, већ је истовремено интегрисала филм и сликарство у фотографију. Интерпретирајући филм као синтезу функција сликарства и позоришта на основу фотографске репродукције као технике,¹⁷ Вол је желео да покаже даље могућности ових односа представљајући фотографију као синтезу филма и сликарства, чему је битно допринело излагање фотографија у рекламним кутијама. Како сам аутор каже: „То није била фотографија, није био филм, није било сликарство, није била пропаганда, али је имала снажне асоцијације на сваку од њих.“¹⁸

Користећи филмске технике стварања мизенсцене повезане са фотографском техником и реферисањем на сликарство као

¹⁶ Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007, p. 179

¹⁷ *Ibid*, p. 195

¹⁸ *Ibid*, p. 193

слике наше колективне прошлости, он ствара дела у блиском односу према култури сећања. Дакле, управо је теорија сећања основа повезаности различитих медија и уметничких дисциплина унутар уметности Џефа Вола и иста је разлог због кога о њему не говоримо као о фотографу, већ као интермедијалном уметнику.

Окуларност сећања и фантазије

Култура сећања, надаље, има специфично близак однос са визуелном репрезентацијом прошлости. Слика се поставља као крунски доказ прошлих догађаја којем другачији аспекти или врсте сећања морају да парирају да би били признати као реални прикази прошлости. Често се верује да је говор о догађају интерпретација, док је, пак, слика чист приказ.¹⁹ Из угла класичне психологије, менталне слике се чак посматрају као копије објективних ствари.²⁰ Слика је, дакле, готово изједначена са оним што приказује. Такав приступ визуелној репрезентацији не изненађује. Видети нешто (уколико је вид могућност коју имамо) својим очима, макар то што видимо било и на фотографији, оставља утисак сигурности да је оно што видимо управо оно што јесте, што је стварно(ст), што је истина. На тај начин, знање је сведено на перцепцију, што неки

¹⁹ Овде се имају у виду не теоријска или научна разматрања унутар већ профилисане дисциплине културе сећања, већ уобичајени погледи на сећање и његов однос спрам визуелног као своје репрезентације. Дакле, није у питању критика студија сећања, већ покушај приказа распрострањеног осећаја поверења у визуелно као доказ, као гарант истине.

²⁰ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 24

мислиоци потврђују ставом да у мишљењу нема ничег осим слика.²¹

Поред специфичног односа визуелне репрезентације и сећања, примећујемо да су и имагинација или фантазија такође најнепосредније повезане са сликом. Окуларност је, дакле, једна од основних карактеристика сећања и фантазије,²² те можемо да закључимо да сећање има карактеристике имагинације или, као што ћемо надаље видети, да се сећање може и свести на имагинацију.²³

Документарност као интерпретативна уметност режије

Као највернији приказ или репрезентација прошлости, представља се документарност. Документарне фотографије, како се верује, пружају могућност погледа на стварност у њеном неизмењеном, истинском, чињеничком стању. Међутим, може

²¹ *Ibid*, p. 31

²² *Ibid*.

²³ *Ibid*, p. 386

Овакво тумачење се супротствља мислиоцима који су, попут Бергсона, сматрали да је имагинација сводива на сећање, као и онима који су, попут Сартра, веровали да је имагинацију могуће у потпуности раздвојити од сећања и свести на ништа, на не-биће или, највише, на деградирану форму знања или презентацију квази објеката. Упоредити: *Ibid*, p. 24-31.

Наспрам аргумента да управо време или осећај времена раздваја сећање од имагинације (Debus, Dorothea, "Imagination and Memory", in: Amy Kind (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, New York: Routledge, London, 2016, pp. 135-148.), Диран указује на немисливост времена као таквог - ако је време, оно је немисливо, ако је мисливо, оно више није време. Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999.

се рећи да фотографије или филмови као документарне слике нису такорећи чињенице стварности, већ њене слике или привид. Иако се морамо сложити да је у питању физички пренос објеката из континуума реалности, не смемо занемарити да се они преносе у унапред одређене и фиксиране услове слике.²⁴ Самим тим, оне су пре продукти симулације и знакова који стварају ефекат реалности. Оне, дакле, не могу да буду документи који доказују, већ оно у шта верујемо као документ.²⁵

Слике су увек субјективне творевине одређеног естетског рада или режије и, чак и када наизглед јесу безличне и објективне, оне ипак интерпретирају. Иако могу бити документарне по својој техници - која се разликује од продукције фикције по томе што реалност, бића и ствари узима у њиховом изворном и затеченом стању - оне нису у потпуности ослобођене ограничења које један кадар већ садржи у себи. Избор објекта или субјекта фотографије, као и начин стварања фотографије, било да је реч о кадру, углу, боји, светлу, свеукупно, сваки сегмент слике ствар је одлуке, те као такав није копија стварности, није приказ догађаја, већ увек интерпретација. Визуелна репрезентација, дакле, није лишена интерпретације. Поглед никада није објективан. Контемплација света подразумева трансформацију објекта, те

²⁴ Krauss, R., "A Note on Photography and the Simulacral", October, 31, 1984, pp. 49-68

²⁵ Драгојевић, Жарко, „Филмска документарност“, у: Милан Кнежевић (прир.) Филм и видео, Фестивал Југословенског доументарног и краткометражног филма, Београд, 1997, стр. 87

можемо рећи да се виђење и показивање граничи са поетичним.²⁶ Окуларност је, дакле, ипак пре фантастична или имагинативна, него епистемолошка функција, што сећање, у својој основи, изједначаје са фантазијом.

Уметник као лажни фотограф

Да би проблематизовао документарност као репрезентацију стварности, Џеф Вол ствара наизглед документарне, а заправо фиктивне или „поетичне“ фотографије. Његове фотографије, дакле, као што смо већ рекли, осцилирају између фантазије и реалности стварајући филмско искуство унутар оквира једне непокретне слике.²⁷ За овако одређену кинематографску праксу су кључне имагинација (или фантазија) и сећање, као и њихов специфичан однос.

Имајући у виду да су његове фотографије блиске документарном, али му истовремено и измичу, често га оптужују да није истински фотограф и да изневерава медијум који користи. Уместо да, као „прави“ фотограф, изађе у свет и ствара слике, он, како му се приговара, ствара Уметност.²⁸ Вол, пак, своју кинематографску праксу описује као рекреирање свакодневних

²⁶ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 394

²⁷ Gerrie, V., *'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 1

²⁸ O'Hagan, Sean, "Jeff Wall: 'I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake'", <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show> 05.05.2020.

сцена којима је присуствовао, али их у датом тренутку није фотографисао. На тај начин, он проналази могућност и слободу да измени оно што је видео.²⁹ Управо одлагање фотографисања пружа имагинативну слободу која је основа стварања уметности.³⁰

Један од примера је фотографија *The Flooded Grave*,³¹ настала између 1998. и 2000. године, која приказује типични кишни дан у Ванкуверу са једном малом изменом. Вода која је испунила гроб је, у том једном тренутку, овај простор претворила у море. Вол је желео да прикаже маштовиту мисао потенцијалног случајног пролазника која би већ у следећем тренутку нестала. Самим тим, у питању је имагинација или својеврсна визија која на традиционалан начин никада не би могла да буде фотографисана.³²

Док наведени пример показује комбинацију сећања и имагинације, дела *Concrete Ball* из 2002. године и *Dead Troops Talk* из 1992. године су у том погледу супротстављене.³³ Наиме,

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *The Flooded Grave* (1998-2000.), <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10> 05.08. 2020.

³² Wall, Jeff, "Artist Talk Jeff Wall. Chapter 2: Flooded Grave (1998-2000)", <https://www.youtube.com/watch?v=fqmK4W4WUDUw> 15.07.2020.

³³ *Concrete Ball* (2002.), <https://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/kultur/jeff-wall-belichtung/1755386.html> 05.08.2020.; *Dead Troops Talk* (1992.), <https://www.thebroad.org/art/jeff-wall/dead-troops-talk-vision-after-ambush-red-army-patrol-near-moqor-afghanistan-winter> 05.08.2020.

прва представља чисто сећање. Фотографија је настала на основу пронађене сцене која јесте фотографисана накнадно, али узимајући у обзир да је у питању објекат, а не дешавање, протекло време ни на који начин није могло да утиче на слику, нити је фотограф на било који начин имагинативно допунио фотографију. У питању је, дакле, сећање онакво какво је остало у мислима фотографа. Друга фотографија, пак, представља чисту имагинацију. Реч је о, како аутор каже, визији након зеседе у Авганистану, током зиме 1986. године. С обзиром на то да нема основу у сећању, Сузан Сонтаг ову фотографију назива супротношћу документу (*opposite of a document*).³⁴

Простор сећања Џефа Вола

За фотографско кинематографску праксу Џефа Вола су, дакле, кључни сећање и фантазија. Рекреирање на основу сећања је оно што Вола са једне стране повезује са традиционалним схватањем фотографије као облика сведочења, док истовремено његова дела смешта између фантазије и документарне фотографије. Он задржава одређени осећај реалности, док истовремено, феномене измешта из линеарности временског тока.

Можемо, међутим, рећи да већ сама слика разграђује време. На њој не постоји трајање, већ само простор.³⁵ Слика у

³⁴ Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2003.

³⁵ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 391

основи не утиче на проток времена, већ нам ближим чини (временски и/или просторно) удаљене објекте. Она (слика) је, као и сећање, фрагмент који репрезентује целину изгубљеног времена.³⁶ Наиме, на основу фрагмента, сећање изграђује целину која је у протоку времена неухватљива, те можемо рећи да представља отклон од линеарности времена.³⁷ Оно (сећање) нас, дакле, не повезује са прошлошћу, већ нам омогућује да се од ње, кроз фантазију, удаљимо. Сећање је, попут имагинације, анти-судбина која се противи времену.³⁸ Сећање прикупља, организује и естетизује фрагменте што га чини имагинацијом или фантазијом или уметношћу.³⁹ Оно је, дакле, изграђено на имагинацији и има естетску вредност.

Наспрам уобичајеног схватања репрезентације као онога што приказује стварност, онога што прати линеарност времена и покзује истину, Диран указује на чисту репрезентацију, која је симултана, амбивалентна, алтернативна и припада простору.⁴⁰ Узимајући даље у обзир да је управо простор форма фантазије,⁴¹ може се закључити да је чиста репрезентација заправо фантазија. Бити део фантазије репрезентације, бити супротност документу,

³⁶ *Ibid*, p. 388

³⁷ *Ibid*.

³⁸ *Ibid*.

³⁹ *Ibid*.

⁴⁰ *Ibid*.

⁴¹ *Ibid*.

дакле, не чини Волове фотографије „истинитом“ репрезентацијом, али их чини чистом или истинском репрезентацијом.

Тако представљено, и у том погледу, не постоји разлика између изнетих примера Волових фотографија. Сви примери показују на различите начине рад фантастичне функције. Било кроз сећање, имагинацију или оба, увек је у питању простор фантазије, а не стварности.

Закључак

Специфичан однос фантазије и сећања у коме се, као што је изнето, друго показује као форма првог, указује на важне аспекте рада Џефа Вола. Наиме, кинематографски приступ фотографисању у којиме сећање игра неизмерно важну улогу, испоставља се као увек већ присуство имагинације, те је, самим тим, у питању боравак на терену уметности. Међутим, иако испрва наспрам уобичајеном приступу документарности, уметност Џефа Вола, теоријски гледано, долази до истог продукта као и било који документарни приказ стварности. Унутар оквира окуларности, као облика фантастичне функције, не можемо рећи да постоји документарност као таква, већ увек, како би то Џеф Вол рекао, оно што је *блиско документарном*. Самим тим, Вол није створио нови облик документарности, нити је померио њене границе. Он је, кроз специфичну игру сећања и фантазије, указао на основе сваке документарности.

Није у питању спољно проблематизовање процеса, већ показивање већ постојећих унутрашњих проблема феномена документарности. Да би репрезентација била чиста и истинска, она мора бити фантастична. Као таква, она не може бити истинита и верна слика стварности, већ ванвременски простор који обједињује јединствени поглед на протекло време.

Literatura:

- Baker, George, "Photography's Expanded Field", *October*, Vol 114, 2005 pp. 120-140.
- Campany, David (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel Ventures Ltd, London, 2007.
- Crimp, Douglas, "Pictures", *October*, 8, 1979, pp. 75-88.
- Debus, Dorothea, "Imagination and Memory", in: Amy Kind (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, New York: Routledge, London, 2016, pp. 135-148.
- Драгојевић, Жарко, „Филмска документарност“, у: Милан Кнежевић (прир.) Филм и видео, Фестивал Југословенског документарног и краткометражног филма, Београд, 1997, стр. 86-96.
- Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999.
- Freud, Sigmund, "The Uncanny" in: James Strachey (ed.), *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, pp. 193-233.

- Gerrie, Vanessa, *'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014.
- Krauss, R., "A Note on Photography and the Simulacral", October, 31, 1984, pp. 49-68.
- Krauss, Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, 2, vol. 25, 1999, pp. 289-305.
- O'Hagan, Sean, "Jeff Wall: 'I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake'", 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show> 05.05.2020.
- Pauli, Lori, *Acting the Part: Photography as Theatre*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2006.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2003.
- Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007.
- Wall, Jeff, "Artist Talk Jeff Wall. Chapter 2: Flooded Grave (1998-2000)", 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=fqmK4W4WDUw> 15.07.2020.

**PROBLEMATIZING THE VISUAL REPRESENTATION
OF REALITY AS JEFF WALL'S INTERMEDIA
DOCUMENTARY PRACTICE**

Summary

By analyzing Jeff Wall's work we can see that his works of art stand between different media and disciplines. Whether through referring or his technique, which he calls cinematography, Jeff Wall never produces only photography. In addition to being in between different art media disciplines, he also moves between art theory on the one hand and cultural memory on the other. With this in mind, the paper focuses on the analysis of common understandings of visual representation, documentary and memory, as well as their relationship to truth and reality, which is problematized through Jeff Wall's work. Memory, as opposed to common thinking, is shown as a part or aspect of the imagination and, as such, is the basis of art. On the other hand, the documentary separates itself from reality and truth and turns to the poetic, that is, it also partially serves the fantastic. They (memory and fantasy or imagination) move away from the linearity of time, thus creating a specific type of representation that is clearly visible both in the works of Jeff Wall and in his cinematic approach to photography.

We can conclude that this artist creates a pure or true representation which, contrary to usual expectations and beliefs, does not provide facts about reality, but shows itself as belonging to the realm of fantasy.

Key words: visual culture, cinematography, representation, memory culture, imagination, fantasy.

АВАНГАРДНИ МАНИФЕСТ КАО ЕСТЕТИЧКИ И УМЕТНИЧКИ ДОКУМЕНТ

Апстракт: Пракса саопштавања уметничких интенција манифестом, иако већ присутна у XIX веку, свој замах добија са авангардним покретима почетка XX века. У условима све сложеније механизације производног процеса и стандардизације друштвених пракси у монополистичкој фази капиталистичког развоја са краја 19. и почетка 20. века, уметничка пракса је стављена пред захтев властите легитимације у сложеној друштвеној подели рада. Преузевши манифест као форму обраћања из политичке праксе, уметност прокламацијом захтева за себе политичку субјективност. Мегаломанија овог захтева, међутим, не представља хипертрофију уметничког ега у ситуацији друштвене маргинализације, већ се поставља као захтев за субјективацијом саме уметности. Дакле, није субјективност уметника та која накнадно рефлектује уметничко дело, већ Уметност говори прокламујући властити симболички склоп унутар кога дело тек треба да наступи. Утолико, манифест има дуално биће – он је естетички документ који баца светло на смисао самог уметничког дела, не чинећи то са неке спољашње инстанце, већ као интегрални моменат уметности.

Кључне речи: модернизам, авангарда, манифест, естетика.

Прелиминарно разматрање функције манифеста у историјским авангардама

Узмемо ли најутицајније расправе о историјским авангардама, пре свега Биргеову *Теорију Авангарде* и Пођолијеву *Теорију Авангардне Уметности*, наћи ћемо тек споредно испитивање манифеста. Наиме, манифести су углавном третирани као извесни поетички документи, текстови који нам пружају згодан и непосредан увид у поетичка начела авангардних покрета. Међутим, уколико се питање места и функције манифеста у авангардним поетикама заоштри, наилази се на једну недоумицу на том плану. Питање које се намеће јесте да ли пракса писања манифеста очитује уметничку слабост авангарди – нису ли могли своје интенције изразити у потпуности језиком уметности, већ су морали прибећи вануметничком дискурсу? Са друге стране, на то питање може се избећи одговор тврдњом да је авангарда извршила трансформацију дискурса манифеста, односно, да је манифест инкорпорирала из политичког дискурса у литерарни дискурс. Прихватајући такав резон, прихватамо и став да манифест треба анализирати са истом херменеутичком скрупулозношћу као и остала литерарна дела, односно да као предмет уметности губи своју изричну функцију, он више није текст која нам нешто прокламује већ текст са којим треба ступити у однос интерпретације.

Међутим, сам тон авангардних манифеста нам сугерише да ни једна од ова два провизорна приступа нису адекватна. Манифест не декламује напросто естетичке принципе авангардних покрета, већ првенствено објављује присуство покрета и захтева препознавање тог присуства од стране публике. Дакле, у питању није тек рефлексивни однос према поетичким принципима, већ захтев за легитимацијом тих принципа који се испоставља унутар јавног дискурса. На том трагу можемо одбацити и други приступ, односно да авангардни манифести остају у кругу уметничког израза. Наиме, као захтеви за легитимацијом покрета који се испостављају у јавном дискурсу, они се публици обраћају директно, асертивно, те успостављају комуникативни однос са публиком који се не заснива на интерпретацији, већ на признању. Међутим, да би се расветлило зашто се баш у покретима историјске авангарде из првих деценија 20. века јавља ова потреба за признањем и зашто се она испољава у форми манифеста, није довољно испитати и упоредити формалне карактеристике ова два објекта истраживања *манифеста* и *авангарде*. Самом проблему се мора приступити историјски, дакле, потребно је увидети како се дискурс манифеста формирао током историје - ко, како и зашто је писао манифесте, те из каквих историјских околности израста потреба да се прибегне овом дискурсу. Са друге стране, потребно је онда увидети како се уметничко-историјска позиција авангарди надовезује на ову историју. Због тога ће се у наставку изложити један кратак преглед критичке историје манифеста.

Историјска формација и идеолошка функција манифеста

И док је придевска форма речи позната још у латинском језику, именица *манифест* се појављује тек у западноевропским језицима и то у нововековној историји, док од средине 16. до средине 17. века постепено добија оно значење које нам је данас познато – дакле, текст неке јавне прокламације.¹ Уколико погледамо прве дефиниције речи манифест, налазићемо мотиве који се понављају, а који су везани за јавну легитимацију монархистичке суверености и у том контексту можда је најобухватнија из речника аутора Фуретиера [Furetière] *Le dictionnaire universel* (1690) која говори о манифесту на следећи начин: „То је декларација издата од стране принчева путем јавног документа који се тиче њихових намера поводом започињења рата или неке друге делатности, и она садржи разлоге и средства којим налазе за право да износе ове тврдње...Оно што принчеви зову манифестом, приватне особе називају оправдањем“². Ова употреба речи манифест се задржала чак до почетка двадесетог века, када је аустроугарски цар Фрања Јосип започео Први светски рат објавивши рат Србији манифестом под именом *Мојим народима*.

Прво што се може приметити из ове (пра)историје манифеста, јесте да изрична или информативна функција

¹ Somigli, L., *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1915-1918*, University of Toronto press, Toronto, 2003, стр. 29

² Исто, стр. 32

текста јесте секундарна у односу на перформативну функцију. Наиме, манифестом се не описује напросто неко стање ствари, већ остварује моћ суверена да започне неки ток догађања, у највишој потенцији, да објави рат другом суверену. Међутим, дистинкција која је посебно значајна у овом контексту је да се значење манифеста не поклапа напросто са декларацијом или указом, иако су оба ова дискурса перформативног карактера. Док декларација, или указ који је донет са позиције политичке моћи напросто уводи неку нову регулативу унутар општег дискурзивног поретка, манифест износи извештај *персуазивни* вишак у дискурсу. Разлика између ова два документа извире из специфичног односа према моћи – док декларација представља прост израз моћи, њено ступање у дискурс поклапа се са ступањем у важење, манифест подразумева легитимацију одлуке која је донесена, илити једном донесена, декларација постаје ствар консензуса, док манифест захтева да одлуке (суверена/државе) препознају као легитимне и тиме буду прихваћене као ствар консензуса. Уколико пратимо Алтисерову дистинкцију између *репресивних државних апарата* и *идеолошких државних апарата*, декларација би недвосмислено припадала кругу ових првих. Ступајући на снагу као део правног дискурса државе, њено извршење своју последњу гаранцију има у државној оружаном сили. Са друге стране, манифест, иако у себи може да носи одлуку која је исто тако обавезна за поданике под претњом оружаном силом, поседује још један моменат. Манифестом Субјект адресира поданике као субјекте који су у принципу слободни да одлуче о

легитимности разлога који се пред њих Субјект у манифесту износи. Дакле, структура манифеста се ослања да две нише: *перформативни моменат* који декларише моћ суверена и има вертикално/хијерархијско дејство и *персуазивни моменат* који декларише разлоге који легитимишу ту моћ, позивајући субјективност реципијената на консензус, те уводећи један привидно хоризонталан однос међусобног признања. Привидност овог односа састоји се у томе што Субјект манифеста своје разлоге износи унутар већ утврђеног ауторитета доминантног дискурса, његова интервенција не смера да овај дискурс доведе у питање већ да учини Субјекта видљивим. Субјект, дакле, кроз дискурс манифеста прокламује себе као носиоца општег дискурса, и као учинак треба да следи препознавање субјеката унутар њега. Следећи Алтисерову теорију идеологије, дискурзивни однос који проналазимо у структури манифеста можемо идентификовати као отварање специфичног поља идеологије, а учинак који је описан, можемо идентификовати као специфично идеолошко препознавање, илити Алтисеровим речником, *интерпелацију*. Дакле, суверен се манифестом обраћа поданицима, али његова интенција није информативна, нити полемичка, већ уводи императив препознавања субјективности поданика у Субјекту суверена посредством дискурса који апелује на опште важење.

Међутим, идеолошки дискурси су постојали и пре формирања дискурса манифеста, тако да нам препознавање његове идеолошке структуре не говори ништа о његовој специфичности. Намеће се, дакле, питање зашто је баш у

Западној Европи 16. и 17. века политичка моћ нашла свој идеолошки израз у овој форми. Догађај реформације, и траума верских ратова који су уследили, са собом носе кризу легитимације политичке и религијске власти. Идеолошки монопол који је мање или више стабилно обезбеђивао кровни идеолошки апарат католичке цркве, почиње да се рапидно фрагментира са таласом реформаторских покрета широм Европе. Наиме, универзализам католичке цркве обезбеђивао је симболичко јединство дискурса и давао општи простор у ком се разрешава легитимација политичке власти. Како на нивоу уређивања религијског живота, тако и на нивоу самог језика на ком се вера исповеда, неупитни легитимитет католичке цркве и папе давао је идеолошку кохезију средњовековној Европи. Међутим, разбијањем тог јединства кроз процес реформације и контрареформације, те фрагментацијом дискурзивних пракси цркве као идеолошког апарата, на површину излазе низ подлежућих социјалних конфронтација. Религијска криза се дакле, продубљује у општу кризу легитимације моћи коју раздиру сукоби на пољу културних, језичких и политичких разлика. Овим еродирањем моћи католичке цркве, напети баланс између световне и црквене власти бива нарушен, те се отвара симболички процеп који се мора премостити идеолошким средствима. Утолико, манифест као идеологем управо смера на то, на суперимпозицију Субјекта на место тог процепа, као би „зашио“ симболичку мрежу легитимације.

Управо захваљујући оваквом симболичком процепу у дискурзивном пољу религијског, отвара се и могућност за појаву

првих револуционарних манифеста, дакле манифеста који не долазе са позиције никакве постојеће моћи, већ од оних који су искључени из социјалне дистрибуције моћи. Први значајан пример револуционарног манифеста налазимо унутар превирања грађанског рата у Енглеској средином 17. века, а изнедрила га је једна радикализована протестантска секта која ће постати позната под именом *копачи*. Ова група сељака беземљаша је била окупљена око радикалног протестантског проповедника Џерарда Винстенлија, а прозвана је копачима због заузимања „ничије“ земље у Енглеској унутрашњости и подизања земљорадничких задруга заснованих на укидању приватног власништва над земљом и егалитарној дистрибуцији добара. Џерард Винстенли и његови следбеници 1649. објављују манифест којим се желе дистанцирати од покрета *левелера*, умерене групе парламентарних реформатора које денунцирају као опортунисте. Они се декларишу као *истински левелери* (поравњивачи), и у том смислу захтевају радикалну друштвену једнакост, која далеко превазилази парламентарне реформе. И заиста, копачи, или истински левелери, су представљали, може се рећи, протоанархистички покрет, који се залагао са комунално власништво над земљом и добрима унутар малих земљорадничких заједница организованих по егалитарном принципу, а њихов је идеал била хармонија човека и природе, суштинска везаност човека и земље, коју наметнута политичка моћ и власнички односи нарушавају. Међутим, сам дискурс Копача био је доминантно обликован протестантским пуританизмом, а текст манифеста сручен је у духу једног

живљеног откровења. Винстенли и његови копачи били су посебно надахнути једним стихом из Дела апостолских (4:32): „А у народа који вјерова бјеше једно срце и једна душа; и ниједан не говораше за имање своје да је његово, него им све бјеше заједничко.” У духу ових стихова Винстенли развија револуционарну теологију, откровење које треба да сруши неправду постојећег поретка. Текст започиње тврдњом да је земља створена од Бога као заједничка ризница која обухвата читав природни свет дат човеку на чување. Међутим, човек у наступању себичних интереса почиње да приписује себи власништво над заједничким добром, и тим удаљавањем од божанске воље започиње доминација човека над човеком.³

Могућност овако радикалне интерпретације Библије је отворена управо овим симболичким процепом који је настао фрагментацијом религијског дискурса. Ово откриће манифеста као револуционарног катехизиса код Винстенлија у потпуности мења структуру манифеста као легитимацијске дискурзивне праксе. Насупрот идеолошког захвата међусобне валидације суверена и доминантног дискурса, Винслијев манифест укида обе ове фигуре. Он се, наиме, не ослања ни на какав утврђени дискурс моћи зарад валидације своје политичке воље, већ настоји прокламовати нови дискурс који директно произилази из откровења. Као откровење, оно се не ослања ни на један

³ Winstanley, G., „The True Levellers Standard Advanced: Or, The State of Community Opened, and Presented to the Sons of Men.“

<https://www.marxists.org/reference/archive/winstanley/1649/levellers-standard.htm>, 05.12.2020.

земаљски утврђен ауторитет, већ је засновано трансцендентно, из воље Творца. Копачи, дакле, немају други ауторитет који би их верификовао сем воље Творца, те су разрешени било каквих регулатива постојећег дискурса моћи.

И док пример Копача показује како радикализовани протестантизам, на празном простору који је оставила суспензија хијерархијске организације католичке цркве, отвара простор за артикулацију идеологије класе сељака беземљаша, сам дискурс Винстенлија остаје у кругу апокалиптичне проповеди. Ова девијација религијског дискурса унутар слома симболичког поретка који је изазвала борба између реформације и контрареформације Европе 16. и 17. века одлази у слепу улицу историје. Религиозна, социјална и политичка превирања закључују се компромисима који доносе крај Енглеског грађанског рата и Вестфалски мировни уговор, што омогућава развој парламентарне монархије на британском острву и консолидацију апсолутистичких монархија на европском континенту. Управо ови процеси реорганизације и консолидације моћи унутар модерних европских држава омогућили су рапидни економски и политички раст класе буржоазије, коју је пратила идеолошка кристализација и радикализација њихових интереса. Неоптерећена идеолошким савезом између цркве и властеле и легитимацијом моћи на тим основама, она постаје кадра да револуционизује сам дискурс легитимације моћи. Наиме, док се моћ у феудалном систему друштвеног односа репрезентовала као низ уговора које вертикално обавезују сталеже на лојалност и своје исходиште

имају у савезу монарха и црквеног поглавара, буржоазија захтева да моћ суверена буде израз воље политичког тела народа. Утолико задатак идеологије није више репрезентација суверена унутар доминантног дискурса, већ репрезентација народа, изградња идеолошког Субјекта народа у ком би појединац - грађанин нашао своје идеолошко препознавање.

Француска револуција у свим својим превирањима представља порођајне муке новог појма суверености и нових односа легитимације који ту сувереност морају да потврде. Управо године Француске револуције сведоче о пролиферацији манифеста са обе стране револуционарних барикада и ту можемо пратити трансформацију његове функције. Сведочанство о тој трансформацији даје нам манифест Жан Силван Мерешала из 1796. од називом *Манифест једнаких*. Овај радикални заговорник просветитељских идеја у филозофији, социјални и политички егалитариста и доследни револуционар, свој манифест упућује „народу“ забринут за судбину револуционарних достигнућа након термидорске реакције и успостављања директората. Мерешал своје обраћање започиње са „Народу Француске!“. Међутим, ово обраћање не представља захтев који се испоставља публици за признањем легитимитета говорника унутар постојећег дискурса моћи, већ захтев за изградњом колективног тела заснованог на једнакости: „Једнакост! Прва жеља природе, прва потреба човекова, прва спона сваког легитимног удруживања“⁴. Дакле,

⁴ Marechal, S., „Manifesto of the Equals“, <https://www.marxists.org/history/france/revolution/conspiracy-equals/1796/manifesto.htm>, 05.12.2020.

манифест у овом смислу не долази из позиције ауторитета, како овоземаљског, у случају монархистичких манифеста, тако ни трансцендентног ауторитета Творца, као у случају Винстенлија. Дискурс легитимитета је валидан тек у ситуацији друштвене структуре која је организована на егалитарним основама, а гаранција тог легитимитета извире из саме Природе и човекових примарних потреба. Адресант манифеста, односно *народ Француске*, није позван да се препозна у ауторитету Мерешала као аутора, шта-више, Мерешалово *ја* овде нестаје да би се поново реконституисало *ми* колективног тела народа. У одсуству постојећег или бившег ауторитета, Мерешалов манифест себе легитимише у једној димензији будућности која у француском језику кореспондира са граматичким временом *Le futur antérieur*, или у Енглеском језику са *Future Perfect*, а који би у српском могли да преведемо као будуће свршено време. Наиме, Субјект идеолошког препознавања, у овом случају народна сувереност, тек треба да се конституише у будућности. Идеолошка идентификација се стога дешава на нивоу препознавања себе у још-не-постојећем Субјекту, и тиме се укључује у револуционарни процес његове изградње. Тако и Мерешал завршава свој манифест: „Народе Француске, отвори своје очи и своја срца ка пунини среће: признај и прогласи са нама Републику једнаких!“⁵. Дакле, интерпелант врши интерпелацију с обзиром на легитимитет будућег стања ствари, које зависи од успешности саме интерпелације која је на делу. Последњи гарант легитимитета овог будућег стања ствари, није постављен у

⁵ Исто

трансцендентој вољи, већ у природном поретку ствари и суштинским потребама човека.

Мерешалов револуционарни манифест доводи нас у близину несумњиво најпознатијег манифеста - Марксовог и Енгелсовог *Манифеста Комунистичке Партије*. Објављен у години 1848. након што је револуционарни талас прошао Европом, Маркс и Енгелс су форму манифеста, попут Мерешала, схватили као одговор на одсудан историјски тренутак. Међутим, за разлику од Мерешала који је свој манифест саставио у форми прокламација народу Француске, Енгелс је сматрао да манифест Комунистичке партије мора да у себи носи „одређену дозу историје“ , и са тим преузме форму наратива. Ова „доза историје“⁶ препознатљива је већ првој и одређујућој реченици манифеста: „Историја сваког досадашњег друштва јесте историја класних борби.”⁷, и већ прво поглавље нам даје специфичан појам историје који је овде у игри. Маркс и Енгелс не излажу напросто поље историје, унутар кога су се дешавале револуције, пишући хронику тих револуција, већ концептуализују историју као револуционарну. Револуција јесте погон историје, класна напетост која произилази из производних односа и која их револуционизира. Историјски ток води ка тоталној револуцији у којој ће ова напетост бити разрешена у бескласном друштву.

⁶ Puchner, M. *Poetry of the Revolution: Marx, manifestos and the avant-gardes*, Princeton university press, Oxford, 2006, стр. 20

⁷ Маркс, К., Енгелс, Ф., *Манифест комунистичке партије*, Младост, Београд, 1974, стр. 16

Међутим, манифест се не односи према свом садржају са неутралних позиција посматрача и хроничара историје као такве, већ је у њу инволвиран. Утолико је позивање историје у манифесту испреплетено са чином њеног стварања.

Чин стварања историје, како примећује Карл Пучнер, у Манифесту се спроводи користећи драмска средства: „...[Манифест] мора да иструментализује театралност која му омогућава да ствара улоге, карактере, и агенсе. Манифест пројектује сценарио за који тражи да буде његово прво извођење“⁸. Увођење фигуре „баука“ који кружи Европом поставља сцену за историјску драму која треба да се одигра, она одређује актере и њихове мотиве и ставља их у драмски сукоб. Протагониста драме јесте нова класа, пролетеријат који ступа у сукоб са буржоазијом као носиоцем капиталистичког процеса. Међутим, пролетеријат о ком говори манифест има основа у реално егзистирајућим масама индустријских радника, премда он не кореспондира сасвим са њима. „У Хегеловим терминима, пролетеријат је класа по себи, али није класа за себе“⁹, примећује Пучнер. Дакле, пролетаријат као класа јесте конституисана у оквирима капиталистичког начина производње у развијеним државама Западне Европе, међутим, он не поседује свест о себи као о класи, односно не постоји политичко-организациони оквир кроз који би та класа формулисала класне интересе. Оно што манифест чини јесте да конструише пролетаријат тако што ће

⁸ Puchner, M. *Poetry of the Revolution: Marx, manifestos and the avant-gardes*, Princeton university press, Oxford, 2006, стр. 75

⁹ Исто, стр. 29

театрално поставити историјски класни конфликт и укључити пролетаријат као свесног протагонисту револуционарног историјског процеса. Пролетаријат, дакле, не егзистира реално, већ само у идеологији, он је (пред)постављен као Субјект идеолошког дискурса Манифеста, који адресира радничке масе како би се оне идентификовале са њим. Дакле, на делу је један процес интерпелације, који треба да политизује радничке масе. Легитимацијски оквир у ком се дешава овај процес интерпелације, као и у случају Мерешаловог манифеста, није ни један постојећи или трансцендентни ауторитет. Међутим, он није постављен у утопијско стање једнакости свих, већ у историјски процес који потребује историјског субјекта који ће узурпирати постојеће ауторитете. Утолико, последњи позив Манифеста, „Пролетери свих земаља, уједините се!“¹⁰ смера на креацију таквог субјекта.

Манифест у контексту институције уметности

Овај летимичан поглед на историју манифеста и анализа начина на који је манифест производио идеолошке учинке, обесмишљава сваки покушај да манифест прикажемо као посебан жанр који историјске авангарде једноставно преузимају како би изнеле своје поетичке принципе. О томе да се у манифесту не ради напросто о декларацији, већ да манифест током читаве своје историје одговара на различите

¹⁰ Маркс, К., Енгелс, Ф., Манифест комунистичке партије, Младост, Београд, 1974, стр. 54

кризе легитимитета, како би произвео Субјекта који ће премостити ту кризу кроз чин идеолошке интерпелације. Ова интерпелација може да уђе у различите конфигурације и да се усмери било на учвршћивање постојећих односа моћи, или да буде усмерен на субверзију постојећих односа моћи и револуционарни преврат, Еминентан пример политичког манифеста је *Манифест Комунистичке партије*, који кроз драмску производњу политичку субјекту, захтева његово остварење.

Међутим, ако је манифест историјски био употребљен било као легитимацијски, било као субверзивни идеолошки дискурс, на који начин се те функције преносе на поље уметности, односно, на који начин може да се говори о употреби манифеста у домену уметности и како се његова функција мења? Пракса излагања својих поетичких начела постоји најкасније од романтичарског покрета. Наиме, Вилијам Вордсворт пише свој предговор *Лирским баладама* са намером да упозна читаоца са новим литерарним стилем. Ипак, текст Вордсворта не смера на интервенцију у разумевање књижевности као такве, већ он излагаже новине које збирка тежи да уведе у поетски израз. Тек кроз ривалство књижевних покрета који се појављују на сцени у другој половини 19. века отвара се могућност за појаву манифеста у уметности. Први књижевни документ који заиста поприма форму манифеста јавља се 1886. у француском листу *Le Temps*, затим и у најутицајнијем париском листу *Le Figaro*. У питању је чланак песника Жана Мореаса који је објављен под

насловом *Симболизам*, а касније постаје познат као *Манифест симболизма*. Чланак Мореаса израста из књижевних полемика раних модернистичких покрета, те је његова примарна намера да ограда групу симболистичких песника, од групе декадентиста чији је утицај растао у француској књижевности. Међутим, Мореас објављује побуну и против реалистичке књижевности и залаже се за примат *Идеје* у уметничком стваралаштву те удаљавање од конкретних форми који теже опонашању природе.

Ипак, Мореасов манифест по агресивности, експлицивности и утицају засениће потоња појава Маринетијевог *Манифеста футуризма* и низа авангардних манифеста који ће уследити. Успешност манифеста у авангарди Карл Пучнер изводи конфронтирајући поетике симболизма и Маринетијевог футуризма. Према Пучнеру, слабости симболистичког манифеста произилазе из његове недоследности са симболистичком естетиком коју пропагира. Наиме, док је симболизам покушавао да ослободи песнички језик од свих референтних стега, да у вишезначности и загонетности песничког израза отвори простор за догађање језика као таквог, манифест користи језик као средство. У контрасту са херметичном поезијом симболизма, манифест тежи да екслицира намере говорника и приволи публику његовом естетичком ставу. „За разлику од Малармеа, чији сугестивни прозни текстови сами представљају примере симболистичке поетике, Мореас се неразрешиво уплиће у контрадикцију онога што проповеда и језика који заправо

практикује“¹¹. Са друге стране, поезија Маринетија стилистички сама одговара жанру манифеста. Она наступа са бруталном директношћу, слави брзину, асертивност и тиме тежи да се ослободи свих нејасноћа у изразу, те уместо на контемплацију подстиче на шок-реакцију. Маринетијева поетика футуризма је, према томе, нашла адекватан израз у форми манифеста, и зато је манифест тако успешно инкорпориран као средство уметничке интервенције у авангарди.

Међутим, у свом фокусу на различитост поетика симболиста и футуриста, Пучнер пропушта да увиди да суштину и значај манифеста није могуће ишчитати из његових стилских карактеристика. Уосталом, стилске карактеристике различитих манифеста су се толико мењале током историје, да се тешко може одредити њихов општи облик. Једна исправнија потрага за узроцима интерсекције манифеста и авангарде може се успоставити уколико уведемо појам *институције уметности* и њене релације са појмом авангарде, које изводи Питер Биргер у својој студији *Теорија авангарде*. Биргеров теримин институције уметности смера да објасни конституцију поља уметности у буржоаском друштву, као поља друштвене праксе који се спецификује у општој подели рада, регулисаној од стране капиталистичких производних и тржишних односа. Наиме, док је у историји уметничка продукција стајала под непосредним

¹¹ Puchner, M. Poetry of the revolution: Marx, manifestos and the avant-gardes, Princeton university press, Oxford, 2006, p 74

покровитељством институције моћи и служила као симболички репрезент те моћи (било да је то аристократско или црквено меценство) и тиме била интегрисана у те односе, са грађанском епохом од краја 18. века, уметност почиње да се развија у засебном пољу друштвене праксе унутар кога се конституише нови тип рецепције уметничког дела. Од ренесансе, па до класицизма, продукција уметничких дела је одређена захтевима њеног наручиоца (било да је у питању црква или аристократско меценство), њена је друштвена функција примарно да репрезентује симболичку моћ истог. Тек са развојем капиталистичких производних односа и успоном грађанске класе, уметност почиње да се ствара за генералну уметничку публику, а њена рецепција првенствено смера да произведе естетски ужитак. Оваква промена на плану рецепције уметничког дела условљена је променама на плану продукције и дистрибуције уметничког дела. Већ крајем 18. века почињу да се успостављају први музеји, у току 19. века се развија систем јавних галерија, даље, раст штампане периодике који прати омасовљавање писмености код средњих слојева становништва, те се по први пут рецепција уметности дискретно одваја од других облика друштвене пракс. На тим основама израста представа о аутономији уметности која ће дефинисати уметност грађанске епохе. Изводећи ову историјску генезу грађанске уметности, Биргер не тврди да није постојало облика уметничке аутономије у претходним епохама, међутим, са крајем 18. века дистрибутивни апарат и реорганизација друштвених односа

омогућавају да се заокружи идеја аутономије уметности и да доминантно детерминише начин продукције и рецепције уметничког дела.

Утолико, за Биргера, институција уметности не указује напросто на пресек естетских принципа у датој епоси, већ подразумева продуктивни и дистрибутивни апаратус уметности који успоставља доминантне идеолошке представе које одређују рецепцију уметности, а посредством тога њену друштвену функцију. Институција уметности утолико представља дијалектички однос између начина на који се уметност друштвено испоставља кроз скуп институционализованих пракси и ограничења које друштво испоставља према могућим учинцима уметности у друштвеној реалности. Грађански појам уметности рефлектују већ Кант и Шилер, проналазећи једну специфичну сферу чулности у којој се синтеза материјала не дешава сходно принципима рационалног и циљно-сврховитог делања, већ која поступа аутотелеолошки – они рефлектују појам аутономије као суштински појам уметност. „У уметности грађанин, у својој животној пракси редукован на једну делимичну функцију (сврховито-рационално делање), открива себе као „човека“; он ту може да развије пуноћу својих дарова, али само под условом да ова сфера остане строго раздвојена од животне праксе.“¹², наводи Биргер. На овом месту, увиђамо

¹² Биргер, П. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд, 1998. стр. 75

дијалектички однос између отварања простора естетског ужитка који ослобађа човека да се отвори у пуном потенцијалу и истовремено строгу демаркацију тог простора од остатка животног искуства. Оно што чини представу о аутономију уметности идеолошком јесте да се аутономија хипостазира, те да се не увиђа повратна друштвена функција која се кроз ову демаркацију намеће уметности. И док је истина овог појма да је уметност лишена друштвених учинака, неистина овог појма јесте да границе које поставља друштво у односу на уметност не одређују повратно њену друштвену функцију.

Наиме, ова друштвена детерминисаност грађанске уметности очитује се у најмање два смисла. Прво, уметност у буржоаском друштву има сврху социјализације субјекта. Кроз органско јединство уметничког дела субјект се учи успостављању јединства властите личности које је разбијено рационализацијом свакодневног живота и комплексном поделом рада у буржоаском друштву. Друго, кроз пунину естетског искуства друштво може пружити компензацију грађанском субјекту за оно што Бењамин назива *Erfahrungsverlust*, или атрофијом искуства у свакодневици модерног живота. Овај учинак Бењамин назива лажним помирењем, односно креирањем лажне представе друштвеног јединства кроз хармонијско устројство уметничког дела.

Врхунац развоја грађанске институције уметности Биргер види у естетизму односно раним модернистичким

покретима са краја 19. и почетка 20. века. У ауторефлексивном окрету ова уметност за свој предмет узима саму институцију уметности, у смислу идеолошке представе аутономије. Уметност која узима себе саму као предмет је у исти мах и врхунац тенденције аутономије уметности и врхунац њеног идеолошког самопрепознавања – уметност управо тежи да се реално идентификује са идеолошком представом о себи самој. У овом моменту кристализације аутономне уметности Биргер види родно место историјских авангарди: „У оној мери у којој историјске авангарде одговарају на развојну фазу уметности отелотворену у идеји аутономног естетичизма, оне су део модернизма; у оној мери у којој доводе у питање саму институцију уметности, оне се од модернизма одвајају. Историја авангарди, од којих свака струја подразумева специфичне околности, настаје из ове контрадикције.“¹³ Дакле, авангарде настају као одговор на идеолошку идентификацију уметности и друштвеног места које јој је одређено. Утолико, авангардна побуна против грађанске уметности, није само конкуренција једног стила са другим стилем у домену постојеће идеје о уметности, већ представља напад на саму институцију уметности која конституише уметност као такву. Са тим у виду, Биргер одређује појам авангарде као дијалектички однос два принципа: „У средишту ове констелације је тумачење два принципа: напад на институцију уметности и

¹³ Биргер, П., „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом Теорије авангарде“, Златна греда, вол.151-152, 2014, стр. 5

револуционализовање целине живота. Ова два принципа су повезана, односно, они се међусобно условљавају. Обједињавање живота и уметности, које авангарде захтевају, може се остварити само уколико се естетски потенцијал успешно ослободи од институционалних стега, које онемогућавају његову друштвену делотворност. Другим речима: напад на институцију уметности је услов могућности за остваривање утопије у којој су уметност и живот обједињени.“¹⁴ Ова реинтеграција уметности у живот, не значи напросто утапање уметности у рационалну и циљно-оријентисану праксу репродукције друштвеног живота, већ је усмерена на изградњу револуционарне уметности која ће постати база за револуционисање тоталитета друштвене праксе. Утолико, значење термина авангарда у овом контексту се не ограничава напросто на најнапредније технике уметничке продукције, већ авангарда треба да постане најнапреднија друштвена пракса која ће водити људску субјективност ка негацији постојеће друштвене организације ка ослобађању пуних човекових креативних и продуктивних потенцијала.

За разлику од утицајне теорије авангарде Рената Пођолија, који авангардне покрете дефинише кроз низ заједничких формалних карактеристика, Биргер ове формалне карактеристике изводи из односа горепоменуто два принципа. Напад на институцију уметности у уметничкој

¹⁴ Исто, стр. 5

продукцији авангарди спроводи се као негација концепта органског уметничког дела који је изнедрила грађанска уметност. Концепт заокруженог и у себи хармоничног уметничког дела одговара идеолошкој пројекцији аутономије уметности и авангарде кроз низ формалих и техничких иновација у уметничкој продукцији циљају на његове основна одређења: на концепте ауторства, изложбе, смисла, целине.

Авангардни манифест као одговор на легитимацијску кризу уметности

Међутим, даље разматрање и спецификација иновативних техника и формалних стратегија које су изналазили различити авангардни покрети не дозвољавају, како обим рада, тако и његов фокус на манифесте као форму изражавања уметничких интенција у авангарди. Дакле, након конструкције историје манифеста, и уметничко-историјских услова настанка авангарде, који су дати у претходним деловима рада, треба се усредсредити на интерсекцију ове две трајекторије. Наиме, Биргеров појам уметничких институција, даје плодно тле да се увиди функција манифеста у авангарди, иако, чини се да сам Биргер у *Теорији авангарде* манифесте ових покрета третира тек у својој документарној вредности. Примаран Биргеров фокус је, као што смо видели, да формалне карактеристике авангарди обједини и објасни кроз два повезана принципа: напада на институцију уметности и револуционализовања целине живота. Међутим, заслуга Биргеровог

материјалистичкој приступа историји грађанске уметности јесте и препознавање дијалектичког односа идеолошких елемената који творе доминантну идеју о уметности и самих облика које поприма уметност дате епохе. Уколико посматрамо естетизам као конгруенцију идеолошких и естетских принципа уметности грађанске епохе, односно увидимо да уметност почиње сасвим да се препознаје и поистовећује са властитом идеолошком представом центрираном око појма аутономије, назире се потреба авангардиста за демистификацијом на плану идеологије. И док је разобличавање хармоничног и затвореног уметничког дела, као формално-естетског оквира грађанске уметности, одвијало кроз тежњу за изградњом новог естетског дискурса кроз формалне и техничке иновације уметничкој пракси, авангардисти су препознали да зарад демистификације идеолошког садржаја грађанске уметности морају изаћи изван дискурса уметности – они се идеологији морају успротивити идеолошким средствима.

Међутим, сам терен идеологије није место неутралног сучељавања актера. Он је постављен и уређен према правилима владајућег дискурса, или у овом случају доминантне идеје о уметности која произилази из индивидуализоване продукције и рецепције, и институционализоване дистрибуције уметничког дела. Саму могућност артикулације унутар идеолошког дискурса о уметности авангарде дугују једној акутној кризи у коју је упао. Наиме, ова конгруенција идеологије и уметничке праксе која се остварује покрету естетицизма је управо симптом кризних тенденција самих

институција уметности. Наиме, оно што нагони поетике естетичизма ка испитивању властитога медијума, јесте криза језика услед револуционисања јавног комуницирања са омасовљењем штампе. Наиме, колико је дистрибутивни апарат штампе омогућио развој грађанске књижевности, толико и уводи књижевност, особито поезију, у растући проблем демаркације уметничког дискурса од дискурса штампе или свакодневице, што резултира у оптерећености поетског дискурса херметицизмом и естетском рефлексивношћу, те изолацијом уметности од шире публике. Ово екстремно издвајање из сфере друштвеног реалитета, које имамо са естетичизмом, заправо производи кризу легитимитета унутар аутономних уметничких формација, на коју авангарда реагује.

Како је показано у претходној тематизацији историје манифеста, ова форма идеолошког дискурса реагује на кризу легитимитета унутар одређеног идеолошког поља, покушавајући да је разреши, било на начин легитимације постојећег симболичког поретка, било на начин његове субверзије. И заиста, већ на примеру првог авангардног манифеста који објављује долазак првог авангардног покрета – футуризма, може се ишчитати стратегија субверзије институција уметности. Попут *Манифеста Комунистичке партије* који је био разматран у ранијим поглављима авангардисти користе инсценирани историјски наратив који се протеже у хоризонт будућности, пројектоване будућности који треба да легитимише револуционарне промене. Међутим, док се историја у *Манифесту Комунистичке партије* поставља као

ток револуционарних промена које треба да изнедри агенса који ће спровести коначну револуцију (пролетаријат), сцена историје се у футуризму појављује у другачијој конфигурацији. Овде се инсистира на апсолутном прекиду, потпуној неразумљивости старог из перспективе садашњости. Тако група руских футуриста у свом манифесту насловљеном *Шамар друштвеном укусу* пише: „Прошлост је тијесна. Академија и Пушкин мање су размиљиви него хијероглифи“¹⁵. Ова представа о скучености прошлости управо жели да продуби кризну тенденцију у коју је запао идеал аутономије грађанске уметности. Својим затварањем у домен естетског, радикалном сепарацијом од сфере друштвеног реалитета, субјект новог времена више не може да успостави никакав однос према таквој уметности, она му постаје неразумљива попут хијероглифа, дакле, постаје запис неког другог времена који перзистира у овом времену искључиво путем конзервирања у сфери институција уметности. Захтев који испоставља футуристичка авангарда јесте реализација тог прекида. Управо зато форма манифеста погодује за фронтални напад на институције уметности који Маринети спроводи у свом Манифесту футуризма из 1909. године кличе: „Хоћемо да разоримо музеје, библиотеке...“¹⁶.

¹⁵ Мајаковски, В., *Тринаести апостол*. Издавачко књижарска радна организација, Загреб, 1982, стр. 165.

¹⁶ Маринети, Ф.Т. „Манифест футуризма“, *Модерни правци у књижевности*, Просвета, Београд, 1984, стр. 51-56.

Литература:

Биргер, П., 1998. *Теорија авангарде*. Народна књига, Београд

Биргер, П., „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом Теорије авангарде“, *Златна греда*, вол.151-152, 2014, стране 4 – 12

Мајаковски, В., *Тринаести апостол*. Издавачко књижевна радна организација, Загреб, 1982.

Маринети, Ф.Т. „Манифест футуризма“, *Модерни правци у књижевности*, Просвета, Београд, 1984, стр. 51-56.

Маркс, К., Енгелс, Ф., *Манифест комунистичке партије*, Младост, Београд, 1974

Murphy, R., *Theorizing the avant-garde modernism, expressionism and the problem of postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Puchner, M., *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the Avant-gardes*, Princeton University Press, Oxford, 2006.

Somigli, L., *Legitimizing the Artist Manifesto Writing and European Modernism 1915-1918*, University of Toronto press, Toronto, 2003.

Marechal, S., „Manifesto of the Equals“, <https://www.marxists.org/history/france/revolution/conspiracy-equals/1796/manifesto.htm> , 05.12.2020.

Winstanley, G., „The True Levellers Standard Advanced: Or, The State of Community Opened, and Presented to the Sons of Men.“, <https://www.marxists.org/reference/archive/winstanley/1649/levellers-standard.htm> , 05.12.2020.

AVANT-GARDE MANIFESTO AS AN AESTHETIC AND ARTISTIC DOCUMENT

Summary

The practice of communicating artistic intentions in a manifesto, although already present in the 19th century, gained momentum with the avant-garde movements of the early 20th century. In the conditions of increasingly complex mechanization of the production process and standardization of social practices in the monopolistic phase of capitalist development from the end of the 19th and the beginning of the 20th century, artistic practice was faced with its own legitimacy in the complex social division of labour. Taking the manifesto as a form of address from political practice, art demands political subjectivity for itself by proclamation. The megalomania of this demand, however, does not represent a hypertrophy of the artistic ego in a situation of social marginalization. It is already set as a demand for the subjectivation of art itself. Thus, it is not the subjectivity of the artist that subsequently reflects the work of art, but Art speaks by proclaiming its own symbolic structure within which the work has yet to appear. To that extent, the manifesto has a dual being - it is an aesthetic document that sheds light on the meaning of the work of art itself, not doing so from some external instance, but as an integral moment of art.

Key words: modernism, avant-garde, manifesto, aesthetics.

САДРЖАЈ

Реч уредника..... 3

ЧЕМУ ЕСТЕТИКА?

Игор Цвејић - Естетика и интерсубјективност 9

Уна Поповић - Естетика између филозофије и уметности. 28

*Милош Миладинов – Хајдегеров однос према песништву:
проблеми и перспективе51*

*Горан Вујков - Естетика као нечиста савест филозофије:
могућност једне науке о појединачном 72*

*Станислав Шегрт - Платон и мимезис: проблем разлике
филозофа и уметника 98*

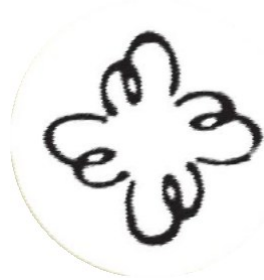
Ања Цмиљановић - Естетика као логика чулности134

*Лука Рудић - Рансијер: естетика, политика и подела
чулног.....152*

*Бојан Грујић - Медијализација естетике. Трансестетско
као банализација уметности177*

*Марија Велинов - Проблематизовање визуелне
репрезентације стварности као интермедијална
документарна пракса Џефа Вола204*

*Владимир Миленковић - Авангардни манифест као
естетички документ 225*



CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

111.852(082)

ЧЕМУ естетика? : зборник радова / [уредници Уна Поповић, Милош Миладинов, Владимир Миленковић]. - Нови Сад : Естетичко друштво Србије, 2020 (Нови Сад : Uncle Vanya's Booktique). - 257 стр. ; 21 cm

Тираж 130. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија.

ISBN 978-86-81712-06-1

а) Естетика

COBISS.SR-ID 29052169