

КРИЗА УМЕТНОСТИ

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

КРИЗА УМЕТНОСТИ
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
Ива Драшкић Вићановић
Небојша Грубор
Уна Поповић
Марко Новаковић

Штампа

Ш Т А М П А

Тираж
250 примерака

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

КРИЗА УМЕТНОСТИ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2014.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Криза уметности и нове уметничке праксе* представља радове који су настали као резултат излагања и дискусија на XXXIII редовном годишњем научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп одржан је 13. и 14. децембра 2013. године у Београду, у просторијама Завода за проучавање културног развитка.

Тема кризе уметности, као и проблематизација нових уметничких пракси, одабране су за фокус скупа и зборника пре свега због своје актуелности: у видокругу естетике као филозофског израза уметничке духовности времена нужно се налази и захтев за рефлексијом о непосредним догађањима у самој уметности. Утолико у образложењу теме скупа Сретен Петровић наглашава: „Данас смо пред новим теоријским изазовом: критичкога промишљања догађања на савременој ’уметничкој’ сцени која је у знаку демонстрације ’нових уметничких пракси’”. Ове су, пак, номинално, настале као опозиција претходној епохи модернизма, а одигравају се у формама: *перформанса*, *неодаде*, *флуксуса*, *визуелне поезије*, а у ширем смислу, *концептуалне уметности*. Прононсијери ’нове уметничке праксе’, теоретичари визуелних уметности, тврде да су ’у питању **уметнички** радови који се не заснивају на завршеном *ликовном комаду*, већ на **Идеји уметничке Практике** (понашања, чињења, менталног предочавања)’. А тиме се већ отвара и низ теоријских питања и недоумица.“

Назначена питања и проблеми, у складу са темом, од интереса су за ширу научну јавност, не само за ону филозофску, у ужем

смислу естетичку, те су стога у раду скупа поред филозофа естетичара учествовали и многобројни теоретичари уметности, као и сами уметници. Понуђене анализе и интерпретације задате теме варирале су са једне стране између начелних покушаја да се поближе одреди, а тиме и омеђи питање кризе уметности, а посебно питање нових уметничких пракси и њиховог уметничког статуса, те са друге стране конкретнијих анализа што позиција различитих филозофа у погледу статуса савремене уметности, што различитих примера нових пракси унутар самих уметности. У складу с тим, зборник је подељен на два централна дела – *Криза уметности и нове уметничке праксе као проблем*, те *Криза уметности и нове уметничке праксе: перспективе*. Радови који сачињавају ова два централна дела зборника допуњени су и радовима посвећеним конкретним студијама назначених проблема, које су обједињене у трећем делу зборника под називом *Криза уметности и нове уметничке праксе: осврти*.

Уопштено гледано, рад скупа, као и оквир у коме се крећу радови у зборнику, превасходно се тиче проблема да ли се савремена „нова“ уметничка пракса, с обзиром на свој отклон од традиционално схваћене уметности, с правом и даље може сматрати уметничком. Другим речима, какав је њен статус у погледу самог појма уметности – захтева ли она његово ревидирање, проширење или одбацивање? Даље, уколико овај проблем повежемо са филозофском естетиком, поставља се и питање да ли је, с обзиром на поменути захтев да ова рефлектује уметност свог времена, савремена естетика изгубила свој предмет – да ли савремене уметничке праксе захтевају нов теоријски приступ, који ће бити ванестетички или можда чак и антиестетички? Да ли можда савремена пракса уметности пада изван било какве естетике? Таква питања визирана су вредносно неутрално, у духу идеје да нестандартне уметничке појаве могу покренути критичко преиспитивање теоријских ставова филозофске естетике, те стога и њене традиционалне позиције према уметности.

Посебно наглашено питање, како на самом скупу, тако и у зборнику, културолошко је питање о у савременој уметности присутном изостајању уметничког дела у корист самог уметника, који експонира себе, своје идеје, своје тело; ово питање посебно је проблематизовано у погледу перформанса. Тако постављен фокус одредио је и даљу проблематизацију традиционалних естетичких категорија у погледу промишљања уметности, попут продукције и рецепције, нормирања и важења уметничког дела, постојања естетских вредности. Такође, исти фокус трасирао је и многобројна питања о статусу уметности у ширем културном и друштвеном смислу, као што су питања о тржишној вредности уметничког дела, односу идеологије и уметности, те, напokon, и могућности односа према традиционалној уметности полазећи од савремених уметничких пракси.

Зборник започиње радом Сретена Петровића под насловом *Дело као услов постојања уметности. Анализа: „не-уметничких визуелних презентација“*; излагање на ову тему било је и уводно излагање на скупу. Централна идеја овог рада тиче се теоријског одређивања уметности која настаје путем нових уметничких пракси, при чему за Петровића највећи проблем представљају оне праксе које искључују уметничко дело, односно које у први план стављају аутора, уметника. Петровићева анализа пружа и ново појмовно одређење оваквих пракси, које он назива не-уметничким визуелним презентацијама.

Други рад у зборнику, рад Драгана Жунића *Нове уметничке праксе: анализа дискурса*, посвећен је анализи дискурса у ком је присутан појам нових уметничких пракси, путем које Жунић покушава да утврди право место и границе употребе овог појма, а на основу тога и његов естетички легитимитет. Жунић заступа тезу сличну Петровићевој, наиме тезу да се овде не ради о уметности, будући да се не ради о представљању естетских идеја, те тврди да је утицај теорије уметности на уметничку праксу нелегитиман.

На сличан начин проблему кризе уметности приступа и Бошко Телебаковић у раду *Криза уметности и криза естетике*. Телебаковић посебно наглашава појам кризе, те испитује да ли је савремена уметност у стању да на прави начин представи кризу која влада и у ширим културним и друштвеним оквирима. Окосница рада почива на повезивању кризе уметности и кризе естетике, те аутор испитује могућност да се савремена естетика одржи с обзиром на овакву дијагнозу у погледу савремене уметности.

Душан Пајин у раду *Нове показивачке праксе* проблему нових уметничких пракси и савремене уметности приступа путем повесне анализе. Ова анализа представља низ примера нових, речима аутора *показивачких пракси*, које су се развијале почев од 1913. године не само у ликовним уметностима, већ и, рецимо, у театру. Нове уметничке праксе Пајин, дакле, такође не третира као уметничке, већ се опредељује за неутралнији појам приказивачких пракси, који у раду теоријски образлаже.

Рад Иве Драшкић Вићановић, под насловом *Антиуметност – почетак кризе у ликовним уметностима и родно место нових уметничких пракси*, посвећен је критици по мишљењу ауторке основног проблема ових пракси, а који се јавља већ са њиховим настанком. Ауторка сматра да је основни проблем у употреби нових уметничких пракси идеја да се намерава циљ – критика културе и друштва – боље постиже вануметничким него уметничким средствима.

У раду под називом *Корени кризе савремене уметности у светлу авангардних, модерних и постмодерних кретања* Александар Чучковић износи тезу да се криза уметности мора сагледавати на основу генезе услова који у њој владају. Пратећи различите теоријске и практичне покушаје редефинисања уметности, како у модерно, тако и у постмодерно доба, Чучковић своју тезу приказује на конкретним примерима, те тако мапира смисао кризе савремене уметности.

Рад Дивне Вуксановић, под насловом *Уметност дефинисана медијима, медији дефинисани уметношћу*, варира перспективе савремене естетике и медијске културе у покушају да објасни

раскорак између напретка савремене уметности и заостајања (естетичке) теорије која би је адекватно разумела и обрадила. Ауторка се залаже за флексиблинији приступ појму уметности, као и за флексиблинију теорију, која би требало да се критички прошири на такав начин да може да одговори на овај развој уметности.

На сличан начин проблему уметности и медија приступа и Драган Ђаловић у раду *Анализа основних формално-поетских начела уметности нових медија*. Прихватајући уметност нових медија као позитиван феномен, упркос присвајању вануметничких медија у оквиру уметничких приступа, аутор анализира основна формално-поетска начела која су заједничка за такве уметничке праксе. Приступ аутора одликује се и анализом различитих примера развоја што уметничке праксе, што теорије уметности нових медија.

Један од могућих одговора на проблем теоријског захватања и обраде нових уметничких пракси нуди рад Саше Радојчића, под називом *Концептуалистички изазов и херменеутички одговор*. Радојчић заступа тезу да филозофска херменеутика представља један од појмовних оквира за захватање ових промена у уметничкој пракси, а своју тезу изводи полазећи од концептуалног карактера неких нових уметничких пракси, те од повлашћеног положаја разумевања и интерпретације у теоријским покушајима артикулације савремене уметности.

Рад Предрага Јакшића *Релативизација концепта уметности или концептуална уметност* посвећен је разматрању концептуалне уметности, односно последица које идеје попут оних да за уметност није потребно уметничко дело, да било шта може бити уметност, да уметник проглашава шта је уметност, а шта не, имају на разумевање и развој појма уметности. Аутор заступа тезу да је главна последица оваквог третмана уметности релативизација њеног појма, као и релативизација уметничког дела, а делимично и релативизација самог уметника.

Рад Горана Рујевића *Математички лепо као модел тумачења нових уметничких пракси* има за циљ да понуди један могући приступ разумевању нових уметничких пракси, полазећи од

Раселове анализе идеала лепоте у науци математике. Намера аутора је да преиспита подразумевану везу између кризе уметности и настанка и развоја нових уметничких пракси, износећи на видело неке од основних теоријских могућности разматрања појма кризе и начина на који се уметност с обзиром на њих може разумети.

У раду *Уметност/медији/политика – заједно или одвојено/узлет или криза* Весна Миленковић уметност третира као својеврсну перформансу којом уметник привлачи публику шокирајући је, без обзира на то да ли је реч о политичком, моралном, обичајном или естетском пољу његовог деловања. На основу оваквог проширења појма уметности ауторка преиспитује утицај савремених медија на сферу уметничког изражавања.

Други део зборника, посвећен конкретнијим анализама теме скупа и зборника, започиње радом Марице Рајковић, *Уметност и дух времена*, који се бави анализом Хегелове тезе о крају уметности. Хегелову тезу ауторка не испитује полазећи од историјско-филозофског интереса, већ управо с обзиром на контекст савремених уметничких пракси. У том духу ауторка наглашава Хегелове речи да је уметности у *погледу највише форме духа* дошао крај, те покушава да утврди у којој је мери Хегел у праву када тврди да ће се уметност *све више развијати и усавршавати*, али не више као највиша потреба духа.

Рад Уне Поповић, под насловом *Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба*, посвећен је анализи Хајдегеровог разумевања савремене уметности, а за циљ има представљање једног филозофског приступа уметности који се разликује од традиционалног естетичког. Ауторка затупа тезу да за Хајдегера нису проблем савремени уметници и уметничке праксе, већ погрешан филозофски – мисаони – однос према њима.

Хајдегеровом схватању уметности посвећен је и рад Саше Радовановића под насловом *Хајдегерава размисљања о укидању уметничких родова и појави филма у епохи технике*. Рад је посвећен анализи Хајдегеровог разумевања односа уметности и тех-

нике, односно техничког карактера уметности, које према аутору води ка укидању уметничких родова. Ову анализу аутор посебно илуструје на примеру Хајдегеровог разумевања филма.

Рад Небојше Грубора *Отворена естетика Милана Дамњановића. Проблем методе у естетици* једини је рад у зборнику посвећен нашој филозофској естетичкој баштини. У овом раду Грубор представља естетичке позиције Милана Дамњановића као преваходно орјентисане на проблем метода у естетици, који се прецизније показује као питање о томе да ли је естетика наука, или захтева филозофски приступ.

Нашом баштином у погледу теоријског приступа уметности бави се и Рита Флеис у раду *Време-простор драмских уметности према естетичким истраживањима Радослава Лазића*. Анализа Р. Лазића посвећена је пре свега театру и анимацији, а обухвата и њихове литерарне, глумачке и редитељске аспекте. Ауторка ове анализе сагледава путем естетичке категорије време-простор у односу на медиј и врсту драмске уметности према физичкој појави кретања људи и предмета.

Преипистивање конкретних уметничких поступака у зборнику започиње радом Душана Миленковића, *Криза музичких форми и њено разрешење – случај Доктора Фаустуса Томаса Мана*. Миленковић за полазну тачку своје анализе узима Манова разматрања о музици, која, ослањајући се на Адорнове анализе, доводи у везу са савременом музиком, попут цеза и електронске музике. Као централни проблем аутор издваја истрошеност традираних музичких форми, а својом анализом компарира могућа решења овог проблема, понуђена са наведеним примерима.

У раду *Модерна епска поезија – наследник или насилник?* Марко Витас обрађује феномен модерне епске поезије, покушавајући да утврди у којој се мери њена ревитализација може разумети као анахронизам, а у којој мери као нова уметничка пракса са особеном традицијом. Анализом модерне епске поезије аутор заправо представља један модел присвајања већ познате и традиционалне уметничке форме у савременим оквирима.

Никола Танасић у раду под називом *Естетика видео игара* разматра у којој мери се видео-игре могу сматрати уметношћу из перспективе њиховог односа са традиционалним уметничким формама попут филма, анимације, стрипа и слично. Уметнички аспект видео-игара се разматра из перспективе узајамног утицаја, а утор пре свега анализира елементе појединачних уметности које учествују у производњи видео-игара.

У раду *Техно-естетика 'Love district' клубинга* Оливера Ерић мапира унутрашњу структуру клубинг забаве као „отвореног“ реалног догађаја, изводећи на основу тога и анализу појма техно естетике. За овај појам, према мишљењу ауторке, карактеристично је позивање на интерактивност, умреженост и комуникацију, односно претензија на техничко дизајнирање света.

Напокон, последњи рад овог дела зборника, рад Татјане Миливојевић и Драгане Јовановић под називом *Техно импресионизам – уметност(?) ван естетике*, посвећен је проблему реконцептуализације приступа техно уметности, за који ауторке сматрају да излази ван оквира уметности, а самим тим и естетике. Централно питање рада је на који се начин оваква уметност може естетички мислити и обрадити, уколико је унапред постављена тако да заобилази критеријуме традиционалне естетике.

Последњи део зборника, посвећен посебним студијама проблема кризе уметности и нових уметничких пракси, започиње радом Богомира Ђукића, под насловом *Аналитички дух нових умјетничких пракси и нестајање умјетности*, посвећен је критици нових уметничких пракси, за које аутор сматра да воде у декаденцију уметности. Ђукић посебно наглашава разлику између техничког и научног напретка, за који везује и развој нових уметничких пракси, и кризу уметности, која се по мишљењу аутора са њим напоредо јавља. Посебно је занимљиво да аутор своје ставове илуструје анализом сликара бањалучког уметничког круга.

Рад Александре Бракус *Уметност и новац*, следећи је рад у овом делу зборника. У овом раду ауторка преиспитује савремену комерцијализацију уметности, њен положај робе и њен маркетин-

шки третман, истовремено упоредном анализом раскривајући начине на који је и традиционална уметност зависила од финансијске подршке мецена. Став је ауторке да савремено уметничко дело у потпуности потпада под законе тржишта, те да се и његова вредност утврђује на основу њих.

Рад Јане Симовић *(Не)Препознавање уметности* посвећен је анализи појма уметности у савремено доба, полазећи од перспективе њених рецепијената. Преко низа примера ауторка испитује шта данашња шири публика препознаје и не препознаје као уметност, те на основу којих критеријума то чини.

Последњи рад у првом делу зборника, рад Санде Ристић-Стојановић под насловом *Криза уметности и питање шта (ни)је уметничко дело* на сличном трагу анализира проблем савремене уметности, имајући за фокус само уметничко дело. Залажући се за уметничко дело као централни ослонац у процени тога да ли је нешто уметност или не, ауторка критикује многобројне савремене приступе његовом разумевању.

Уредници

др Ива Драшкић Вићановић
др Небојша Грубор
Марко Новаковић
Уна Поповић

**КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ
УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ КАО ПРОБЛЕМ**

Сретен Петровић

ДЕЛО КАО УСЛОВ ПОСТОЈАЊА УМЕТНОСТИ

Анализа: „не-уметничких визуелних презентација“

Апстракт: У филозофији уметности, од Платона до Хајдегера, уметничко дело фигурира као доминанта и исход стваралачког процеса уметника. Познавање и присуство ствараоца поред свога дела није нужан услов да би један артефакт био одређен као уметничка, естетска творевина. Одувек је Уметничко дело промовисало уметника, никако обрнуто! Ствари су данас постављене на главу. У оптицају је нихилистички антиуметничка идеологија, која одговара антиталенту. Постулати такве лажне, наопаке естетике су: уметност „може упражњавати ко год и како год хоће“; „песник може да буде свако“; све се може „прогласити за уметност“; „уметничко дело постаје све што је кадро да на себе привуче пажњу“; егзибиционизам...! Излази да уметничко дело и естетска вредност јесу ствар прошлости. Свако, без икаквог дела може себе прогласити уметником. Важно је да „’уметник’ буде присутан“ (!) да изложи своју голотињу (*body art*). Савременом сценом епохе глобализма под бесмисленим именом „нових уметничких пракси“, постаје уносно све што пада изван професионалне уметности, а то су: *перформанси, инсталације, флуксуси, видео-радови*. Овај рад теоријски преиспитује досег анти-уметничких пракси сврставајући их у групу визуелних „оригиналних бесмислица“ [originalen Unsinn].

Кључне речи: „криза уметности“, „нове уметничке праксе“, уметничко дело, основ уметности

Као мото за овај рад послужиле су изјаве неколико теоретичара уметности и актуелних ликовних стваралаца. „Девиза ’краја уметности’ значи пре свега: крај зналачке, професионалне уметности. Може је упражњавати ко год и како год хоће. ’Уметност је на улици’, песник може да буде свако... ’Све је уметност“¹. Пољски писац М. Поремпски 1972. изјављује: „Уметничко дело постаје све што је кадро да на себе привуче пажњу“. А Миодраг Б. Протић упозорава: „Појам уметности данас је веома широк: преовлађују *инсталације, видео-радови, компјутерске анимације*“, док су „сликари који користе платно и боје потиснути на маргину?“. Видљива је „онтолошка разлика између многих нових антиуметничких, антисликарских појава, идеологија ’смрти уметности“², краја истинске ликовности; разлика је непремостива између „естетике“ и „антиестетике“. Поводом недавне изложбе Ратка Лалића у *Цвијети Зусорић*, Ђорђе Кадијевић пише како је као никад до сад, београдска публика новембра 2013. године нагрнула да види фигуративну слику и тиме показала засићеност „понудом уметничке продукције у знаку ’нове уметничке праксе’, крцате пројектима, концептима, инсталацијама, видео-радовима и перформансима“, а уз све то, „иритирана додатно овогодишњим Октобарским салоном“. Наша се публика „зажелела слика“³.

Сагласно са таквим оценама, од којих су Протићева и Кадијевићева недавно изговорене, пољски естетичар Татаркјевич пре више деценија уочио је како је реч о оправданом гневу према савременим збивањима у уметности, који показују и сами теоретичари. Да ли због чињенице што је и данас још теоријски апоретично одредити појам „уметности“, или због наглог урушавања Духа и повлачења његовог из игре светских моћи, а са тим и истинске уметности као важног чиниоца у животу савременог човека, тек, створен је погодан контекст у коме је одједном постало могућно све, и све проглашавати уметношћу. У привидно слободном свету,

¹ Кадијевић, Ђ., „Неекранизовани пејзажи. Поводом изложбе: Сликашки опус Ратка Лалића, ‘Цвијета Зусорић’“, у: *Нин*, 21. новембар 2013, стр. 63.

а и под геслом „демократија и људска права узимају залет“, свако се осетио позваним да се опроба у „уметности“, као што је у теорији говор о уметности, постао занимање многих чак и без елементарнога ослоња у теоријски важним пољима која обавезују сваку расправу о естетском облику.

Антиципирајући радикално стање у уметности данас, ову је чињеницу осамдесетих година прошлога века прегнантно изразио југословенски естетичар од формата, Иван Фохт: „Није по себи толико страшна чињеница да неком може пасти на памет да свој измет продаје у конзервама, него је чињеница, да се те конзерве купују, далеко страшнија од Хегелове прогнозе“ о крају уметности.² „Ако дакле умјетности ускоро дође крај“, то ће се догодити „зато што је сам дух изгубио битку што је пао на најнижи могући“ степен. Стање малодушности, чак и код прецизне дијагнозе стања духа, изостанак реакције на оно што нам се догађа, а и општа немоћ савременог човека, чињенице су пораза човека у борби са пошастима глобализма. Сама критичка дистанца недовољна је реакција пред незадрживим суновратом духа. Уосталом, резултат је наших бројних естетичких скупова, на којима су разматране изузетно значајне теме о самој уметности, да та чињеница никога не тангира. Критика и говор о томе остају „беспоследици“, као израз немоћи пред свеопштим поразом културе. Такво безизгледно стање у којем се нашла уметност, а и све „еминентно људско“ око ње, већ дуже је управо уметност иманентно наговештавала, будући да се у њој самој јасно прозирала неумитност доласка краја. Као да се то никога не тиче. Институције културе по инерцији отаљавају посао. На делу је, парадоксално, свеопшта неосетљивост пред духовним банкротом, пред чињеницом да ће лежерно подносићи глобалистичку тиранију над Духом, и „без уметности“, а са Фармама и Великом

² Фохт, И., „Хегел и Крај умјетности“, у: *Политика*, 14. јун 1980, стр. 10. Прештампано у: *Проблем креативности*, Зборник Естетичког друштва Србије, Београд, 2012, стр. 359.

браћом, „срећно човечанство сасвим лепо моћи да напредује“ на путу суноврата!

А све је почело најавом „смрти уметности“, разарањем идеје о **уметничком делу** као стожеру појма **уметности**, што је само скривена метафора о разарању интегритета личности. Једна група повесно неодговорних, чак и лаичких теоретичара, који су се на крилима доброг маркетинга самопоставили на „командне положаје“ дириговања „естетском сценом“, развила је врло примамљив концепт за оне са слабом стваралачком кондицијом, без могућности да предалеко добаце. Постала је стимулативна крилатица: За стицање „звучнога занимања“ **’уметник’**, није потребан никакав таленат који би да се на делу и делима проверава, јер је на теоријској сцени оповргнут битан аргумент, који поставља уметника, то јесте, „обавеза да направи *Дело*“! Једино што такав „вештачки уметник“, односно технит у уметности, или **„технолошки уметник“** има да чини, јесте то да себе препусти необавезној слободној *играрији* без страха од одговорности за неучињено али са великим изгледом да у помодно настројеној маси, неосетљивој на исконски естетски изазов, сензационално скрене пажњу на себе и на своје незнано Сопство.

Чак се и теоретичару кича Абрахаму Мољу омакло када је – са великим одјеком у кругу дилетаната – изјавио да „*Више нема уметничких дела, постоје само уметничке ситуације*“. Овим је поводом онај исти, критички настројени естетичар Татаркјевич запазио како инсистирање на „уметности без уметничког дела“ не значи само „промену теорије него и саме *дефиниције*“, будући да предмет естетике, тј. уметност, постаје радикално упитан, са изгледном консеквенцијом која значи „крај саме *уметности*“!

Заговорници „смрти уметности“, а у томе најагилнији *новоуметнички практиканти*, једноставно су *против* свега! Естетичари су већ сачинили списак који обухвата појам „Против“. Дакле, *против* чега су се самозвани теоретичари уротили кренувши у беспопшtedно чишћење терена од свега што је према њиховом

мишљењу скоро три миленијума „загађивало поље уметности“ западне културе, наводно, којештаријама у лику „дела“. А циљ је практиканата: омогућити расцвет егзибиционих пракси у пољу сензитивних дражи, које распаљују знатижељу, а и потребу за сензацијама. Разглашивачи теорије по којој постоје „само уметничке ситуације“ изложили су своја радикална потраживања у захтевима који имају за сврху властиту промоцију. Они су радикално „против свега“ до сада створеног у домену естетске духовности. А списак се свакодневно шири. Дакле, они су: „против **естетике**“, „против **музеја**“, „против **форме**“, „против **доживљавалаца** уметничког дело“, „против **експресије**“, а и „против **ауторства**“, и у томе поглавито „против **самих уметничких дела**“, а све то са образложењем, свакако, без сувислога доказа, како су „дела, проистекла из стварања, **сувишна**“. На крају, ново-уметнички практичари су и „против саме **институције уметности**“, чак и „против самога **назива 'уметност'**“! После свега закључни став је очекиван. Ако је овом листом „против“, све оповргнуто, према томе збрисано и само име „уметности“, природно је да са *називом* нестаје и сам *појам*. А тамо „где се губи појам, умире и сама ствар“. Тада се појам повлачи и претаче у топоним, у пуку реч, док се његов једини сигнатум као маркер означенога, сели у митологију. Уметност ће тако постати ствар прошлости, изум доба магије човечанства. То је пут замирања нечега што је човечанство сматрало за „уметност“. Будући да је уметност, у модусу деловне, естетске форме миленијумима сматрана обликом духа, с њеним нестанком, природно долази и до детронизације духа.

Ка „уметности егзибициониста“

Филозоф егзистенције и психијатар, Карл Јасперс, свестан чињенице да се током XX века дубоко променио положај уметности, критички је проговорио о „процесу *дегенерације* уметности, преко којег она губи своју *озбиљност* и *аутентичност*, преобра-

жавајући се од шифре [Бића] у пуку игру³. Та нова, „прогресивна“ дешавања, такозване „ситуације“, које само привидно и парадно себи прикопчавају име уметничких, могли бисмо, сагласно историји појмова у којој је надживело истински „естетско“ у модалитету „појетског уметничког дела“, назвати „вештачком [техничком] уметношћу“. Свакако, овој синтагми дало би се приговорити да носи призвук плеоназма, будући да немачки термин „вештачки“ [*künstlich*] етимолошки долази од истог корена као и „уметност“ [*Kunst*]. Но, будући да појам „уметничко дело“ онтолошки претпоставља двоје: и *Вештачко (künstlich)*, али и *Стваралачко (Poiesis)*, синтагмом коју овде предлажем за наречене *практике*, жели се потцртати чињеница како је у оним експозиционим формама које се помодно лансирају, присутан само Технички, *Вештовити*, Технолошки моменат. На другој страни, *стваралачки* и *спонтани* чинилац, елемент *Маиштовитости*, једном речи, *онтолошко*, сасвим недостаје вештачким појавама које се под новим именом „уметности“ пропагирају и практикују. Уосталом, када Ингарден користи синтагму „књижевно уметничко дело“, он тиме ближе спецификује ствар, сматрајући како није све што је дато у формату *речи, књиге*, уједно и уметничко, већ мора поседовати својство нарочите организације која надилази уобичајени граматички уређени текст.

Анекс. На овогодишњим естетичким сусретима (2013.) два су саопштења за мене била подстицајна, пре свега због понуђених решења о самом термину који је у наслову теме нашег скупа. А тема садржи синтагму „нове уметничке праксе“ коју су својевремено предложили Јеша Денегри, Давор Матичевић и Марјан Сузовски како би „описали разнородне постсликарске и постобјектне појаве у југословенској уметности од 1966. до 1978. године“. А образложење самога термина, наиме, да он покрива „постсликарске и постобјектне појаве“, треба разумети као *метонимију*, можда и као *алегорију* за антиестетски оријентисане праксе чији је циљ де-

³ Види и Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005, стр. 47–48. Курзив је мој.

струирање не само уметничког „дела као објективног, довршеног артефакта“, већ и као порицање „естетског, сликарског“, „уметничког дела“. „Нова уметничка пракса“ имплицира „нетипични облик деловања, изражавања и приказивања“, што је заобилазница за *анти* – уметничку побуну. Међутим, савремени веома агилни промотер *нових пракси*, да ли због потребе очувања властитога статуса у естетичкој и теоријско уметничкој струци, настоји ублажити импликације термина „нове уметничке праксе“, додајући како се израз односи на „**уметничке радове (sic!) који се не заснивају на завршеном ликовном комаду (sic!), већ на идеји уметничке праксе (понашања, чињења, менталног предочавања)**“⁴. Он би да наречени „радови“ или „комади“, ако их уопште има, а и „праксе“, остану у близини и „ликовног“ и „уметничког“. Тешко је, међутим, бити на анти-сликарској или пост-сликарској, најзад, анти-уметничкој позицији са које се уништава парадигма естетски „завршеног дела“, односно, у ново-практикантском говору – „завршеног Комада“, и истовремено тражити за себе заклон у предворју „ликовног“ и „уметничког“, и уз све то још предавати Естетику!

Из тих разлога, а после завршених наших естетичких сусрета, био сам подстакнут саопштењима двојице колега, као и дискусијом која је потом вођена, да појмовно прецизније омеђим значење и интенцију што промичу синтагмом „нове уметничке праксе“. Наиме, поменути термин не пружа, чини се, јасну представу о ономе шта у својој основи конотира, боље речено, прикрива. И управо смо код она два подстицајна саопштења. У излагању „Ликовна уметност и нове уметничке праксе“ Душан Пајин је за оне „праксе“ предложио две термилошке могућности: једноставно, то су „приказивачке праксе“, или „визуелне праксе“. Произлази да те и такве праксе – што је овде значајно – никако нису *ни ликовне, ни естетске*, већ су, сасвим експлицитно, *визуелне манифестације одређених идеја или порука*. Такве манифестације се

⁴ Шуваковић, М., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, САНУ/Прометеј, Београд/Нови Сад, 1999, стр. 222.

додирују са сфером „ликовног“ само у чињеници што се рецепирају *чулно*, тј. *визуелно*, па су утолико „чулносног“ карактера. Са једном, не малом, али врло важном допуном. Најпре, чињеница је, *уметничког дела* принципијелно нема без „чулносног“ и „естезијског“; али, такође, чињеница је и то да свака „чулносна“ појава, или предмет, дело, које је дато на „чулни“ начин, није већ *eo ipso* и *уметничко дело* или *уметнички предмет*. „Чулносно“ је, дакле, услов могућности Уметности. Но, све што је Чулно није већ тиме и Уметност! Измет, на пример! Друго саопштење изложио је Ђорђе Кадијевић под условним насловом: *Историјски и антрополошки смисао уништавања уметности*. Говорећи о разлозима разарања уметности, о смислу активизма тзв. „нових уметничких пракси“, а и других појава на фону „анти-уметности“, Кадијевић је ту праксу синтагматски одредио као „мета уметнички активизам“.

Управо због тих разлога, имајући у виду мој описни термин за ова збивања под видом „вештачки ’уметник‘“, односно „технит-’уметник““, мени се после дискусије о томе која се на скупу водила (Петровић, Кадијевић, Пајин), учинило као примерено, а и сагласно мојој опште естетичкој позицији, да се феномен о којем смо критички реферисали одреди термином: „**не-уметничке визуелне презентације**“. Термин конотира, односно денотира мноштво догађања и појава на поменутој *антиуметничкој* сцени и/или пракси, чија је *differentia specifica антиестетска* побуна! А разлози су следећи.

Интенција „нових уметничких пракси“ јесте њена „не-уметничка“ усмереност. Од доба модерне и авангарде, до „нових пракси“, код теоретичара и историчара уметности, поглавито код нових практичара, искристалисала се *анти-уметничка* оријентација, као политика отпора, негације свега до сада *створеног, виђеног и опсталог* у свету ликовне уметности. Стратегија отпора обухвата негацију **Дела** као завршеног ликовног облика, према томе и као поништавање „**Естетске** форме“; затим, као порицање „**Аутора, ауторства**“ и у томе, отписивање „**Доживљаваоца**, кога једноставно нема јер нема **дела**, па све до укидања „Стваралаштва“ и

стављања *ad acta* „Уметности као такве“ и саме „Институције уметности“, чиме се, доследно, затвара и сам „Музеј“! На овај је начин радикализована намера брисања „наслеђа“ и негирања традиционалног појма „естетског“ чији је метафоричан израз припадао „лепој уметности“! Дакле, ако је порекнут *аутор*, тј. *стваралац дела*, тиме је са сцене нестало и *само дело*. Питање је може ли се, и како, тада уопште говорити о „естетски валидној публици“. Оно што се условно може звати „пратиоцима“ наведених „не-уметничких визуелних презентација“, јесте духовно дезоријентисана армија која реагује на сензацију, коју носе ситуације, а и збивања што надражују најниже страсти, попут телевизијских *Фарми* и *Велике Браће*, или маркетиншких *политичких митинга* и *таблоидне штампе*. А све то пада изван релевантности *естетике*, постајући предмет *шундологије*, *сензациологије*, а у крајњем исходу, *политологије* и *психијатрије*.

Дакле, поменута догађања у модалитету квази-уметничких, попут перформанса и инсталација, у основи својој су „визуелног“ карактера. Она окупирају масу, боље речено, иритирају њене сензуалије, чула њена која су редукована на сам примитивни рудимент „чулносног“, или пуко „естезијског“ пријема. Нема никакве сумње: сви су трансцендентални предмети, не само значајна ликовна дела, истовремено и „чулносна“ или „естезијска“. Међутим, и то је одлучујуће: естетске, ликовне форме су, поврх тога, још и *духовне*, односно *ликовно прожете*. Због те чињенице она „нису-само-естезијска“, тј. *чулносна* у уобичајеном смислу гледања или „виђења ствари“, већ су „*естетски чулносна*“, „*ликовно-уметнички-обликована*“. Естетски артефакти полазе од *чулноснога* завршавајући, сврховито, у уобличеној, *одуховљеној чулности*! Дилетанти често не праве разлику између „*естезијског*“ и „*естетског*“, а разлика је као и она између „*кича* или *шунда*“, с једне стране, и „*уметности*“, са друге!

Док је Пајин терминима „приказивачке“ или „визуелне праксе“, с правом, избегао да ове послове или праксе одреди као „уметничке“, у строго вредносном смислу, сматрајући их неком врстом

визуелних приказа, тј. приказивачких форми за пропагирање идеја и порука, садржаја, Кадијевић их је са своје стране посматрао као изван-уметничке акције, при чему за термин „пракса“ користи израз *активизам*, наглашавајући како се тај активизам одвија изван хоризонта *реално-уметничког, стваралачки вредносног* поретка, тачније на тзв. „мета“ нивоу, с оне стране уметности. Задржавајући интенције оба предлога, понудио сам синтагму „не-уметничка визуелна приказивања“. Реч је овде о „не-уметничкој“, „миметичкој пракси“, односно о „антиуметничкој“ и „антиестетској пропаганди“, која је са „уметничком“ сродна онолико колико су „кич“ и „шунд“ баштиници „уметности“.

Данас су посвуда на делу, а „с оне стране дела“, залагања за Концепт, Идеју пре дела, за митологизовање Уметника пре и независно од Уметности, његовог Дела или Творевине. Из тога су се у „праксу“ улила „ефемерна догађања“. Критички усмерени естетичари и теоретичари уметности, склони су каткада да такве ефемерности именују терминима, синтагмама попут ових: „оригиналне бесмислице“ (Кант)⁵, или пак, као изданци нечега што је резултат „пуке играрије“; „дехуманизација“ и „дегенерација уметности“ (Јасперс); или, да пред нашим очима промиче „нови идеологизирано-концептуални миметизам“; „тиранија новина“ (Лик Фери)⁶. Исто тако, у нареченим праксама избија „садистичко и мазохистичко насиље“ извођача (М. Шуваковић)⁷; „деструкција дела“ и устоличење „самозваног маштовитог генија“ у лику „инсталатера

⁵ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Herausgegeben von Gerhard Lehmann, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1966, § 46, 236. Дословце Кант каже: „Оригиналност, дакле, мора да представља прву особину генија“. Али, како може „постојати и оригинална бесмислица [*originalen Unsinn*], то творевине генија морају бити у исто време узор, то јест морају бити *еземпларне*“, да „другима служе ради подражавања“.

⁶ Фери, Л., *Homo aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1994, стр. 238.

⁷ Шуваковић, М., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, стр. 85. Курзив С. П.

догађања“ , кога не обавезује „израда уметничког предмета“ (Цон Дибетс). Најзад, присуствујемо промоцији „жудње за сензацијом“ (Макс Десоар), а и „инфантилног егзибиционизма“ (М. Б. Протић)⁸, и „мржње према свакој дубини“ (Дејвид Купер). Говорећи, наиме, о смрти аутора, ствараоца, а у прилог непродуктивној теорији о уменичком делу које је у постмодернизму изгубило дубину, Д. Купер као пример наводи једног назови сликара који се у Водичу за своју „*изложбу постмодернистичких слика*“, похвалио како његова дела „не имплицирају виши ниво искуства“, нити нуде „дубљи духовни доживљај“. Тако је све препуштено произвољности, неодговорности рецепијента као јединога „субјекта тих слика“. Такво гледиште имплицира „дубљи мотив: нестанак уметника, што је Ролан Барт драматизовао као ’смрт аутора““. Због неодговорности аутора према делу, а и његове радикалне одсутности из дела, најзад, због „смрти аутора / уметника“ таквом постмодерности не преостаје друго већ да престане да мучи себе око свог позива, већ да се својски преда „еклектичном пародирању“ са свим и свачим⁹.

Криза Дела и успон Концепта. Телефонско разглашавање уметности

Према америчком теоретичару Роберту Морису уметничко дело не треба уопште да „буде **израђено**. Довољан је његов пројект, чак и сама намера“. На крају, инсистира Морис, „уметничко дело можемо доживљавати и оцењивати ’по чувењу“!“ Ако добро разумемо писца, „по чувењу доживети“ дело, имплицира да би самозвани уметник чак и телефонски могао да добаци своју намеру, свој инвентивни пројекат и тако да себе прикаже „уметником“. Неко би цинички могао приметити, да су се актери перформан-

⁸ Радосављевић, З., „Интервју: Миодраг Б. Протић, сликар и ликовни критичар. ‘Смањити неред и хаос’“, у: *Политика*, 5. новембар, четвртак, 2009.

⁹ Купер, Д. Е., *Светска филозофија*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 550.

са тога досетили бар су могли избећи ситуације у којима мрцваре своје тело!

Када је о концептуализму реч, ствари нису у истој равни са „новим уметничким праксама“. Уметник почесто у припремним радњама има више идеја, концепција. Он има одређени план, или бар скицу, посебно ако је реч о књижевном прозном делу, али и о филму, о фреско сликарству. Питање је само методологије, а и онтичкога првенства елемената у већ готовом делу, што говори о томе да ли је пред нама *концептуализам* као екстремна позиција. Наиме, да ли је овде идеја, скица, концепт полазиште које ће се у процесу стварања сасвим подредити Облику, делотворној уобразиљи, или ће од дела остати само непреобликовани материјал, као средство да се „консеквентно“ и „непатворено“ изрази Идеја, према томе одређена Идеологија, пука Намера, Стратегија – као каква рационални приоритет над стваралачком спонтаношћу! Ако је ово друго случај већ смо пред вратима гносеологизма у уметности, који оповргава уметност у модусу аутономнога Облика. Утолико је сликарка Љубица Мркаљ у праву када каже како је „апсурдно говорити само о концепту, јер ако неко жели да говори о концепту на било који начин, он треба да се сврста у идеологе, евентуално у филозофе или политичаре“¹⁰.

Па ипак, како год било са Идејом у концептуализму, продуктивно је уколико уметник, кренувши од Идеје или Концепта, заврши тако да направи Дело. На овом путу уметник не бива без остатка, изван Дела. Међутим, критиком стратегије, боље речено, идеологије „нових уметничких пракси“, настоји се овде указати на естетичку неодрживост обоготворавања „концепта с оне стране **Дела**“, као демонстрације програма „без-деловног догађања“. Таква критика не доводи у питање концептуализам уколико овај фаворизује уметничко Дело, тј. у коме је Форма стопила, поништила концепт, а његову примордијалност потчинила Уобразиљи! Овде је на удару критике само онај концептуализам код кога је

¹⁰ Интервју са сликарком Љубицом Мркаљ. *Глас јавности*, 20. нов. 2007, стр. 15.

примарно: предузимање једног чина искључиво као „догађање” у мислима¹¹. Утолико је чисти „концептуализам једна форма идеализма“¹², док је уметност као израз Бића свагда у модалитету чулности, као бивствена, тј. *реална* датост. После Хегела, свака теорија уметности чије је култно полазиште Идеја, а и њена истина која је Пре уметности, дакле и Пре дела¹³, спада у групу оних концепција које називамо „миметичким“, из које се касније изродила „теорија одраза“, као и добро познате идеологизоване врсте „реализама“ у уметности, од „социјалистичког“ и „критичког“ до „неокласицистичког“ типа у нацизму. Естетичари сматрају да је „заблуда кад уметници ствараоци тврде да су читаво велико дело тачно од почетка унапред видели онаквим какво је касније постало“¹⁴.

Таквој тези опонира и психолог Карл Густав. Најпре, симболичке форме, односно „меке форме духа“, поглавито религијске, митолошке, а додаћемо и уметничке, „врло тешко се могу смислити човековим умом. Они уопште не потичу из духа, већ од негде другде, можда из срца, у сваком случају из неког психичког дубоког слоја, који врло мало сличи свести која је увек само површна“. Такве форме „представљају спонтане продукте несвесне психичке делатности“¹⁵.

Тако је, на пример, говорио и Пикасо, иначе, типичан представник модерне уметности. Наиме, „слика долази к мени из велике даљине: ко треба рећи из које даљине сам је осетио, видео, насликао. Како може ико ући у моје снове, моје нагоне, моје мисли,

¹¹ Хофмајстер, Ј., Регенбоген, А. и Мајер, У., *Речник филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, стр. 203, 288.

¹² Марковић, М., *Дијалектичка теорија значења*, Нолит, Београд, 1961, стр. 141.

¹³ Сагласно са концептуализмом „уметност је субјективни, чулни одраз исто такве субјективне, *априорно* конструисане Идеје“, која има покриће у Хегеловој *естетици*. „Лепо се одређује као чулно појављивање Идеје“ (*Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee*)“. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, Werke in zwanzig Bänden, 13., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, 151.

¹⁴ Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1963, 127.

¹⁵ Јунг, К. Г., *Дух и живот*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад, 1977, стр. 110.

које су морале дуго сазревати и изаћи на видело дана, и које су ми надолазиле, можда, и против моје ’властите воље’¹⁶.

Што се пак „нових уметничких пракси“ тиче, овде се налазимо на „безделовном“ тлу, једном речи, у процесу детронизовања „уметничког дела“ као самодовољнога естетског и симболичког артефакта. Поменути *практични послови* као „безделовно естетски“, без посредства дела, којега нема, не могу се ни доживети ни бити просуђени, према томе ни осујеђени, а ни осуђени. Та ново-рођена парадигма, чудна, свакако, била је подстицајна за оне окренуте сензацији. С оне стране *онтологије дела* узнео се одважни Субјект, Дон Кихот наших дана, који би да постане уметник без дела, прихвативши се улоге „Уметника који је присутан“! Сензација је ту! Будући да је „Уметничко дело мртво“, и тако „Све дозвољено“, извесни Стајлс је гневним, неафирмисаним уметницима поручивао: *Момци, оканите се Дела!* „У перформансу уметничко дело јесте сам уметник, живи субјект уместо неживог објекта, кога посматрачи у исто време сматрају и субјектом и објектом уметничког дела“¹⁷. На удару је свака филозофија која рехабилитује положај уметника прошлости, јадну креатуру која је, наводно, била „роб“ свога дела!

У опису посла једне „уметнице перформанса“, агилни теоретичар *нових пракси* написао је како је та млада дама у недавној прошлости „извела серију перформанса и видео радова, излажући своје тело *аутодеструкцији* и *садистичком* и *мазохистичком насиљу*, разарајући мит о нежној и слабој жени“. Разуме се, за филозофију уметности, а и естетику, било би продуктивно када би исти теоретичар пракси могао показати шта је овде Дело, а шта Уметност, шта је Политика и борба за права жена, а шта аутономни Естетски артефакт? Зар дело не треба да надиђе мотиве, а и инспи-

¹⁶ Barr, A., *Picasso*, MOMA, New York, 1946. Према Read, H., *The Philosophy of Modern Art*. London, 1951.

¹⁷ Стајлс, К., „Перформанс“, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 105.

рацију, једнако као и нарцистичке и егзибиционистичке амбиције Субјекта који жели бити уметник? Несумњиво је: Естетика увелико признаје поменуте, чак и психотичне, субјективне чиниоце у процесу стварања, под једним важним условом: Да све то може довести до естетски успелог „Дела“! А успело Дело, започињући свој аутентичан, естетски самосталан живот – бар тако према науковању еминентних естетичара – задовољава не само интересе културе већ постаје пример за угледање! За уметност никако није поразна чињеница, којих је у повести уметности било на претек, да су бројни аутори стварали под теретом душевних болести. Разуме се, уколико се из таквога психичкога теснаца у којем се аутор нашао, изроди „здрво дело“!

Шта је естетичар Фохт овим поводом забележио, а у прилогу онтологији уметничког дела, према томе, с оне стране Субјекта, ствараоца али и Субјекта рецепијента? „Један роман *јесте* или *није* објективно роман без обзира на то да ли га неко прочита, и ниједан читалац не може својим читањем ништа допринијети роману у онтолошком погледу, јер би у супротном имали толико ’Фауста’ на примјер колико и субјективних конкретизација, то јест једнократних читања тог ’Фауста’, а идентитет самог дјела би се изгубио. Субјект-прималац може, наравно, допуњавати роман својим личним асоцијацијама, знањем, темпераментом и духом, он то и ради, али колико год то не задире у објективно биће самог романа, толико је то у *естетском погледу* (иако не и у психолошком, гносеолошком, социолошком и тако даље) безначајно. **Естетски** моменат је тако везан за **онтолошки**, а естетику третирам као грану онтологије, то јест као једну од такозваних специјалних онтологија“¹⁸.

И тако смо стигли до новог питања. Уколико је публици потребно да прочита неколико зборника, херменеутичких текстова који су фокусирани на одређено дело, роман или песму, а и какве инсталације, да би та иста прималачка маса могла приступити,

¹⁸ Фохт, И., „Теоријски аутопортрет“, у: *Трећи програм*, II, бр. 1, Радио Београд, зима 1970, стр. 327.

нећу рећи доживљају предоченога артефакта, већ његовом „разумевању“, онда се рецепијент налази пред „умном-творевином“, громадом идејне и идеолошке, пројектне нарави, научног есеја, а не пред „појетским уметничким делом“! Појетска уметност, „онтолошки“, одвајкада је настојала да сачува своју иманентно критичку дистанцу према теорији и идеологији. Она се управо као таква непосредно доживљавала. Сензибилном рецепијенату није била потребна софистицирана, а претходна наобразба како би се подоаживању дела.

Уосталом шта бисмо данас могли приговорити естетичару и теоретичару модерне уметности, Хансу Зедлмајеру, на његов тачно формулисани опис истинске рецепције дела? „Дело које не жели да пружи ништа друго до ’задовољење естетских потреба’ боље ће схватити они који у њему уживају чисто естетски од оних који у њему опипавају ’дубље значење’, чијег се баласта оно управо жели ослободити“¹⁹.

Уметничко дело је сасвим довољно да пружи естетско уживање без додатних интелектуалних читавања. Естетска форма нуди радост Духу, а не борбени позив на рушење, деструкцију и критику постојећег. Подсетићу овде и на мишљење композитора млађе генерације Ђуре Живковића који није прихватио праксу неких савремених композитора који „од публике захтевају *разумевање* својих музичких, естетских, логичких или других концепција“. То је беспредметно, каже Живковић, будући да, изворно, „музика не тражи никакву претходну аналитичку припрему, она је доступна свакоме, као што су то вода или ваздух. Музика стога треба да се ствара за све људе и да се од њих не захтева ништа“²⁰.

¹⁹ Sedlmayr, H., *Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1957. Види и у: *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović, Matica Hrvatska, Zagreb, 1972.

²⁰ Ђура Живковић, у интервјуу: „Музика је прозор ка оном свету“. Разговарала Зорица Премате. *Политика*. Културни додатак, субота 7. децембар 2013. *курзив* – С.П. Ђ. Живковић је добитник овогодишње награде Grawemeyer, коју су, пре њега, добили Пјер Булез, Пендерецки, Лигети, Лутославски.

„Социјалистички реализам“ је борбена уметност јер је носила деструктивну идеју, идеолошку побуну против другојачијих идеологија, као што је „критички реализам“ са исте борбене позиције позивао на рушење обоготвораваних тоталитарних, диктаторских режима. Држим да су истога циља и идеолошке интенције „нове уметничке праксе“ као појаве усмерене против свакога истинског *партикуларитета* и стваралачког *идентитета*, понајвише против уметности која је у досадашњој повести била у мисији естетскога уживања.

На крају остаје питање: Зар теорије о уметности нису овде због стварања услова за несметан развој стваралачких уметничких слобода. Теорија није кадра да досегне до бити Дела, а ни Дело до саме теорије. Њихова су поља различита, путеви доласка до знања, односно изазивања естетског доживљаја дивергентни, са незнатним додирима. Знао је то још и Квинтилијан када је рекао како се „научници разумеју у теорију уметности, а неуки у уживање какво она даје“²¹. Они радикалнији од Квинтилијана могли би томе још додати да су теоретичари који не раде у корист уметности, па заједно са критичарима који теоријски руше темеље на којима почива цивилизација уметничких дела, у својој намери ништа друго до мрзители уметности, инквизитори свега што се одржало у повести уметности. Неки су овоме још додали како је пред нама борбена антиуметничка елита саздана од соја „пропалих уметника“.

Естетичар упозорава: све више данас „уметност постаје манипулација материјом, техника за изазивање физиолошких подражаја, хипнотичких и делиричних стања итд“. Почетком прошлога века Макс Десоар је, говорећи о скромном таленту, приметио како је „очајничко трагање за новом грађом одлика само малог талента, који осим тога најчешће рачуна на то да код публике распали жудњу за сензацијом“.

²¹ *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. Квинтилијан, М. Ф., *Образовање говорника*, Веселин Маслеša, Сарајево, 1985, стр. 17, 42. Види и Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*. Полит, Београд, 1982, стр. 47.

Парадигматичан пример тзв. „писоарске револуције“ обзна-нио је Марсел Дишан, иначе, уметник од формата, који се усред несрећне 1917. године, ратом захваћене и пострадале уметности, са своје стране њоме дубоко поиграо. А игра је не дуго потом привукла неталенте да се пречицом узнесу! Тако је то почело, а затим, ево, и довело до тзв. „нових уметничких пракси“, до практиканата који су почели уносан посао попут онога са несрећним „конзервама“! За сликара Љубу Поповића „Писоар Марсела Дишана [је] затровао читаву једну генерацију. И дан-данас неки уметници размишљају на нивоу писоара“. А све је почело у модерни. Наводно, само привидно у критичкој дистанци према суровој реалности и ери технологије. А технологија „полако, али сигурно, уништава човека. Уништава креативност. Ново време, нова цивилизација и компјутеризација, учинили су да се крене другим путевима. За такве сензибилитете, уметност више није важна. Она њима не треба“, а и смета.

Данас смо пред новим теоријским изазовом. Ко је „уметник“? Да ли је његово Дело важно за његов идентитет, или је од интереса: „Шта он сам мисли о себи да јесте“? Дакле, шта је са уметником? Да ли створено дело наставља свој аутохтони живот без уметника и без Теорије? Или, пак, Дело постоји како би афирмисало уметника као творца? Дело или Сензација уметника? Сензација, скренувши пажњу, промовишући самозваног Уметника, нестаје са сцене? Најзад, шта је примарно: Теорија уметности или Уметничко дело?

У оваквим приликама, за естетичара филозофске оријентације неуобичајено, редовно сам тражио помоћ у теорији вероватности коју нуди искуство, а у форми синтагме иначе врло противречног значења: „емпиријске провиденције“ [искуственога провиђења]. Овде је, наиме, реч о томе да ће о вредности било које презентације, форме или облика дела, одређенога стила, а у домену „есетскога“, непогрешиво одлучивати надолазеће време. Судбину мноштва творевина које исходе из богате радионице стваралаштва, повест ће педантно легитимирати прибирајући у трајни фонд људске духовности само она дела која су опстала у времену, надиг-

рала пролазност, али и, свакако, одбацујући, чак и у тим великим делима оно ефемерно што се качило уз ондашњу рецепцију. Но, свакако, време ће одбацили све што је краткога домета и што пада под удар „историјске ерозије“ уметности, како се једном изразио Робер Ескарпи²².

У свакој новој теоријској оријентацији, а од епохе модерне наовамо, од авангардне до поставангардне уметности, није се довољно обазриво узимала диференција *прокламованог, поетичког програма* који се нудио ствараоцима, и *резултата* који такав програм и такве поетике промовишу. Због тога је Бернар Беренсон, италијански естетичар и историчар ликовне уметности, сходно интенцији Кантове синтагме о постојању оних већ назначених „оригиналних бесмислица“²³ употребио један други, не мање тачан израз „оригиналност неспособности“. То је случај када неко од подстицајне идеје не направи ништа! Неталентовани ће и најинвентивнију идеју знати већ да изопачи и унакази! Није ствар, дакле, у Идеји, а ни у теоретичару, који, по превасходству, није уметник, већ у *инвенцији* и *таленту*, у *надарености* и *способности* да се створи естетски облик!

Изазов је заговорницима антитрадиционализма у култури питање: Шта је уопште спорно у исказу који подсећа на чињенично стање: да је у повести већ све одлучено, да су преживела и надживела своје епохе дела Софокла и Шекспира, Сервантеса и Достојевског, али и творевине Фидије и Микеланђела, Леонарда и Рембранта, најзад, у времену нама ближих ствараоца, попут дела Бетовенових и Гетеових, Роденових и, свакако, Хенри Мура и Пикаса? Када је реч о појавама које данас славодобитно корачају културном сценом треба сачекати суд времена. Све је на сцени, цена се утврђује. Понешто ће опстати, но, много тога биће препуштено заборава. Исти онај Ескарпи упозоравао је: треба бити стрпљив, нека прође можда и тридесет година од смрти аутора како би се видело

²² Escarpit, R., *Sociologie de la literature*, Presses universitaires de France. Paris, 1960, 31.

²³ Berenson, B., *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, 1948.

да ли ће твораштво уметника „издржати пробу времена“, успети да „преживи“! Консеквенција и препорука: Сачекајмо да на сцену ступи нова генерација публике са другојачијим сензибилитетом! А и Дифренова упозорења су, држим, незаобилазна. „Никако не можемо [...] избрисати границу између *уметности* и *неуметности* (то јест између онога **што се није потврдило у пракси нити било признато као уметност**)“²⁴.

Питање остаје: како уопште установити, проверавати вредносне судове, посебно ваљаност естетских? Како проверити значај уметничког дела, вредност уметничког покрета, стила, оријентације, школе? Познато је: естетски вредносни судови не припадају врсти научних судова. Осећања која играју важну улогу код сваког појединца, а и укуси, варирају од једног до другог човека, од једне до друге групе, коначно, од једне културне епохе до следеће. А ипак, у том мноштву различитих детерминанти и условности, зачудо је, остали су бројни уметнички артефакти као трајне вредности човечанства!

Управо због поливалентности укуса и пунктуалитета доживљаја нисмо кадри да већ данас сериозно пресуђујемо о делима. Тек ће надолазеће време, снагом „емпиријске провиденције“, дати мериторан суд о вредности. Но већ данас, а чини се да још није сасвим касно, треба подићи захтев за вођење уравнотежене „културне политике“ у овоме естетском забрану, а ради одбране свих стваралачких иницијатива. Ми данас имамо да се на сцени „помодно“ угурава све оно са чим се неки пратилац ликовних, књижевних, музичких збивања сусретао у свету, а онда, ако је универзитетски наставник, покушава оно-тамо-виђено да некритички прогласи естетским „хитом“. Тиме се иде на руку оним прегрејаним *прогресистима*, који и иначе све „ново, а необично“ узимају за узор „вредности“, колико год то било радикално противно менталитету и култури средине, понајвише добром укусу. Да поновим упозорење сликара: „у Београду постоји битка за престиж између

²⁴ Дифрен, М., *Уметност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982, стр. 27.

сликара и оних који се баве перформансом²⁵, тј. „оних који пропагирају инсталације, перформанс и друге форме модерног визуелног изражавања [и који] практично диктирају уметничку сцену у Београду“²⁵.

Није мали број оних, међу њима су и критичари, који својим јавним говором о „светски вредним“ токовима анимирају ниско тиражне таленте да следе „модни“ тренд. Разуме се, такву наопаку праксу тешко је спречити расправама на оваквим скуповима херметичкога говора естетичара. Но, представници „културне политике“ морају бити свесни одговорности. Наиме, сви правци и стилови, све оријентације у уметности саздане у Облику дела, апсолутно сви, **подједнако** су „равноправни“! Равноправни, свакако, само и једино у свету уметности. Но, шта се сад теоријски мисли под уметничким, естетским, ствар је оваквих скупова где се теоријска и методолошка питања постављају, и колико је то могућно, разјашњавају.

То даље имплицира: кустоси у музејима, управитељи изложбених салона, уредници рубрика у медијима, штампи, радију, телевизији, морају бити отворени за све правце и оријентације, уколико се, свакако, сложимо око следећих питања. Око тога да ли је велико естетско постигнуће могућно остварити у сваком естетски довршеном делу независно од методе, стила, правца, школе, оријентације? Да ли једном остварено престижно достигнуће у традицији остаје као трајно узорно, као вредност, попут наведених дела Софокла, Леонарда и Пикаса? Или стваралачкој традицији окренути леђа? Хоћемо ли се сложити да у уметности постоји историја стилова, покрета, но, не као историја напредујућих естетских вредности. Зар естетске вредности не падају изван ове историјске игре стилова, према томе, за њих не важи прогресистичка идеја, као у науци на пример, по којој је ново *eo ipso* и вредније у строго естетском смислу! Новина, еволуција, додуше, има: у методама, средствима,

²⁵ Интервју са Љубом Поповићем, сликаром. Аутор: Ана Оташевић, *Политика*, 9. фебр. 2008.

материјалима, мотивима. Па ипак, они, примарно, не конституишу онај минимум онтолошке препознатљивости естетског као антрополошке чињенице.

Одувек сам се залагао за право уметника на „експеримент“, на трагање ради изналажења онога суптилнога пута којим ће се кретати његово „оригинално“ биће. Према томе, егзистенција, а и уметникова, свакако, није закључена, она је свагда на путу! Консеквентно, са правом на слободу избора следи и друго право, право уметника „на погрешку“. И то је сасвим легитимно! Због таквих чињеница, које су сагласне мом естетичком разумевању, одувек сам се радикално противио пракси да се „новина“ која се догоди у било којем уметничком кругу или покрету, често и каквог ситног талента, настоји механизмима идеолошке рационализације и манипулације, а и уз посредовање политичких моћника, програмски претворити у налог културне политике. Таква пракса имала је катастрофалне исходе. Реч је о оним несрећним, одсудним тренуцима када почиње прогон и погром неистомишљеника. То се одиграва када се животно право на лични „избор властитог стила“ уметника преображава у прескрипторан, нормативан став са општим вредносним значењем. Консеквенција такве идеологије је радикални нихилизам, деструкција и одбацивање свега, другог и друкчијег, посебно онога што је у повести уметности створено и дубоко укорењено, са ауrom трајне вредности! Коликогод било естетски спорно сликарско дело Фејт Ринголд, а у чијем је опусу и апоретично платно *Пикасов ателе*, ауторка је у отпору сликарском обрасцу који налаже да „раскине **status quo**, чији је преокрет прихватљив“, Ринголдова поставља важно методолошко, а и политичко питање: „Ко од тога има користи? Ко о томе одлучује“²⁶? Дакле, у којим се центрима моћи смишља таква политика? Имају ли на то уопште права теоретичари и критичари, или је културна политика инстанција која ће стварати *услове* (никако нацрте и програме!) за

²⁶ Види у: Гипсон, Е., „Авангарда“, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 268.

произвођење „истинских уметничких дела“ у свим модалитетима према слободном избору аутора?

О становишту које промовишем, укратко. *Уколико уметничко дело у своје рецептивно-естетском актуелитету дуже истрајава у повести утолико му треба мање времена за улазак у предворје имагинарнога музеја; истовремено тиме дело потврђује да његова форма иманентно садржи релевантну естетску вредност.* Консеквентно, али и супротно, свакако: *Уколико се уметничко дело рецептивно-естетски брже троши у времену, утолико више „казује“ на властиту естетску недостатност, кратак домацај властите форме.*

Сагласно са Дифреном: Постоји одлучна „граница између уметности и неуметности“, при чему неуметности припада све „оно што се није потврдило у пракси нити било признато као уметност“²⁷.

Литература:

- Barr, A., *Picasso*, MOMA, New York, 1946. Према Read, H., *The Philosophy of Modern Art*. London, 1951.
- Berenson, B., *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York, 1948
- Гипсон, Е., „Авангарда“, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Светови, Нови Сад, 2004.
- Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.
- Дифрен, М., *Уметност и политика*, Свјетлост, Сарајево, 1982.
- Escarpit, R., *Sociologie de la literature*, Presses universitaires de France. Paris, 1960.
- Живковић, Ђ., интервју: „Музика је прозор ка оном свету“, у: *Политика. Културни додатак*, субота 7. децембар 2013.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, I, Werke in zwanzig Bänden, 13., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

²⁷ Дифрен, М., *Уметност и политика*, стр. 27.

- Хофмајстер, Ј., Регенбоген, А. и Мајер, У., *Речник филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004.
- Интервју са сликарком Љубицом Мркаљ. *Глас јавности*, 20. нов. 2007.
- Интервју са сликаром Љубом Поповићем. *Политика*, 9. фебр. 2008.
- Јунг, К. Г., *Дух и живот*, књ. 3, Матица српска, Нови Сад, 1977.
- Кадијевић, Ђ., „Неекранизовани пејзажи. Поводом изложбе: Сликарски опус Ратка Лалића, 'Цвијета Зузорић'“, у: *Нин*, 21. новембар 2013.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Herausgegeben von Gerhard Lehmann, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1966.
- Kvinitilijan, M. F., *Obrazovanje govornika*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1985.
- Купер, Д. Е., *Светска филозофија*, Светови, Нови Сад, 2004.
- Марковић, М., *Дијалектичка теорија значења*, Нолит, Београд, 1961.
- Перниола, М., *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад, 2005.
- Радосављевић, З., „Интервју: Миодраг Б. Протић, сликар и ликовни критичар. 'Смањити неред и хаос'“, у: *Политика*, 5. новембар, четвртак, 2009.
- Sedlmaуr, H., *Revolution der modernen Kunst*, Hamburg, 1957. Види и у: *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Odabrao i predgovor napisao Danilo Peјović, Matica Hrvatska, Zagreb, 1972.
- Стајлс, К., „Перформанс“, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Светови, Нови Сад, 2004.
- Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*. Нолит, Београд, 1982.
- Фери, Ј., *Ното aestheticus. Откриће укуса у демократском добу*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1994.
- Фохт, И., „Теоријски аутопортрет“, у: *Трећи програм*, II, бр. 1, Радио Београд, зима 1970.
- Фохт, И., „Хегел и Крај умјетности“, у: *Политика*, 14. јун 1980. Прештампано у: *Проблем креативности*, Зборник Естетичког друштва Србије, Београд, 2012.
- Шуваковић, М., *Појмовник модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950*, САНУ/Прометеј, Београд/Нови Сад, 1999.

Sreten Petrović

**THE WORK OF ART AS THE CONDITION OF EXISTENCE OF ART
THE ANALYSIS OF 'NON-ARTISTIC VISUAL PRESENTATIONS'**

(Summary)

In the philosophy of art, from Plato to Heidegger, work of art appears as the dominant and as the outcome of the creative process of the artist. Knowledge and the presence of the creator in addition to his work is not a necessary condition for an artifact to be defined as an artistic, aesthetic creation. Work of art has always promoted artist, not the other way around! Things are upside-down now. There is anti-artistic nihilistic ideology that fits all kinds of anti-talent. Postulates of such false, perverse aesthetics are art “can be exercised by whoever and in any manner they want”; “anyone can be poet”; everything can be “declared to be art”; “work of art becomes all that is capable to attract attention”; exhibitionism...! It seems that art and aesthetic value belong to the past. Everyone, without any work of art can declare himself an artist. It is important that “‘artist’ is present” (!), to expose his nakedness (*body art*). In contemporary scene of the epoch of globalization under the absurd name of “new artistic practices” everything that falls outside of the professional arts becomes profitable, such as: *performance, installation, Fluxus, video works*. This paper theoretically reviews the reach of anti-artistic practices by classifying them into group of visual “original nonsense” [*originalen Unsinn*].

Key words: “crisis of art”, “new artistic practices”, work of art, fundament of art

Драган Жунић

НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ: АНАЛИЗА ДИСКУРСА

Апстракт: Аутор сматра да радови „нових уметничких пракси“, будући да се заснивају на појмовима разума а не на представљању естетских идеја, не припадају подручју уметности. Са тога полазишта, анализом типичних институционализованих, професионализованих и легитимацијских примера теоријскога, критичарскога, новинарскога дискурса „нових уметничких пракси“, као и дискурса самих уметника, он проверава и аргументује тезу о не-легитимноме утицају теорије уметности на нову уметничку праксу.

Кључне речи: уметност, „нове уметничке праксе“, естетска идеја, теорија, дискурс.

0. Већ неколико година заредом покушавам да на научним скуповима Естетичкога друштва Србије образложим не-емфатички постављену тезу – да „нове уметничке праксе“ и њихове „короларије“, уза свеколику, повремену, занимљивост, провокативност, културно-политичку и медијску видљивост, ипак углавном не припадају подручју уметности.

Конкретније, намерио сам, најпре, да покажем како нам је још увек потребан неки појам уметности, који, најкраће, одређујем преко појма естетских идеја, реонструишући линију могућега разграничења између традиционалнога појма „уметности“ и појма „нових уметничких пракси“; с тим у вези, покушао сам да дам

предност аутореференцијалноме и композициономе појму „смисла“ у уметности над појмом референцијалне „истине“, којем је место у науци и – како се испоставља – у когнитивистички оријентисаним естетичким теоријама и теоријама и предузећима „нових уметничких пракси“; потом сам настојао да се изборим за важење појма „стваралаштва“, скоро сасвим прогнаног из поља уметности у корист појма „истраживања“, који фаворизује теорија „нових уметничких пракси“; најзад, покушавао сам да покажем како нам је још увек потребан и појам укуса, који, наравно, захтева, важење појмова „естетскога“ и „естетског доживљаја“; на другоме месту, имајући у виду и тзв. претеоријске и философске амбиције „нових уметничких пракси“, хтео сам да укажем на значајну разлику између уметности, с једне, и философије и науке, с друге стране.¹

Средиште моје аргументације увек је било кантовско схватање да је **уметност** очулотворење естетских идеја (са њиховим позитивним одређењем у погледу уобразиљскога богатства атрибута, а не само са негативним одређењем појмовне инекспонибилности и несазнајности),² као и схватање да се, са друге стране, „нове уметничке праксе“ заснивају на појмовима разума (истраживања, знања и критике), који јесу демонстрабилни (утолико нам је предочен видљиви и опипљиви део радова „нових уметничких пракси“), али да не припадају подручју оваплоћења естетских идеја – дакле, подручју уметности.

1. Појам „**нових уметничких пракси**“ овде употребљавам у ширем смислу од онога који своје типолошком појму дају историчари и теоретичари уметности са намером да означе „разнородне постсликарске и постобјектне појаве у југославенској умјетности од 1966. до 1978. године“. Ипак, овај појам свакако се и даље односи на временски продужену „промјену и успостављање другачијег, за традицију модернизма атипичног облика дјеловања, изража-

¹ Види библиографију на крају рада.

² Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anaconda Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011, § 49, § 57.

вања и приказивања у свијету ликовних умјетности“³, дакле, на тзв. „уметничке радове“ „који се не заснивају на завршеном ликовном дјелу него на идеји умјетничке праксе (понашања, чињења, менталног предочавања)“, а где спадају дела и радови: неодаде, флуксуса, визуалне поезије, вербовоковизуални радови, радови процесуалне уметности (*arte povera*, *body art*, перформанс), урбаних интервенција и амбијенталне уметности, концептуалне уметности, аналитичкога сликарства.³ Проширивање важења овога појма и изван периода и регије који су поменути у дефиницији, скоро до нивоа метафоре, може се сматрати оправданим ако се имају у виду утицаји и подстицаји које следе и које за собом остављају „нове уметничке праксе“.

У првоме тому *Историје уметности у Србији XX век*, приређивача М. Шуваковића, не користи се синтагма „нове уметничке праксе“. У поднаслов овога тома књиге ушла је одредба „радикалне уметничке праксе“, а под њоме се разуме „теоријски догађај“ указивања „на једну сасвим специфичну историју ’радикалних’, тј. ’асиметричних’, ’иновативних’, ’интердисциплинарних’, ’алтернативних’ и ’трансгресивних’ уметничких, културалних и друштвених пракси током дугог двадесетог века“.⁴ У питању је, заправо, „историја ’авангардности““, подсећа се на то да се у теоријама и историјама уметности и култура авангардност интерпретира на више начина, те је међу овима и појам којим се означавају „радикалне, ексцесне, критичке, пројективне, експерименталне и интердисциплинарне, пре свега уметничке и културалне праксе којима се изводи критика западног високог модернизма или источног социјалистичког модернизма у епохи хладног рата – реч је о неоавангардама“, а такође се означавају и „радикалне критичне, деконструктивне или субверзивне праксе унутар формација постмодерне

³ Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky / Vlees & Beton, Zagreb / Ghent, 2005, **Nova umjetnička praksa**, str. 421.

⁴ Šuvaković, M. (ed.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek, 1. Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2010, стр. 43.

и постмодернизма⁵. Очито је да је појам „радикалних уметничких пракси“ нешто шири, а под њиме се обрађују и појаве сврстане у поље „нових уметничких пракси“, као што су: дада и постдада, концептуална и неоконцептуална уметност, фасцинације науком и техником, перформанс, примарно и елементарно сликарство... Могли бисмо сматрати да описано „теоријско догађање“ указује да појам „нових уметничких пракси“ није сасвим строго „канонизован“ у теоријској употреби.

О томе би могла сведочити и чињеница да Јеша Денегри, који је нешто суздржанији у истицању генерализујућих ознака појединих тенденција у уметности 20. века, у тому „Седамдесете“ свога петокњижја о српској уметности од 1950. до 2000. године, користи типолошке ознаке као што су: „радикални уметнички ставови“, „редукције материјалног објекта“, „нови медији“, „ментални и аналитички поступци“, „понашања уметникове личности“, „перформанси и акције“, „примарно, елементарно, аналитичко сликарство“,⁶ што само првопоменутом синтагмом упућује на „радикалне уметничке праксе“, али нема појма „нових уметничких пракси“.

Овим примерима желим само да кажем како се ни у капиталним подухватима не збива и одговарајућа „капитализација“ коришћених теоријских и историјско-уметничких ознака. То, на изванредан начин, говори, између осталог, и о недовршеним процесима ових „теоријских догађања“. Но, како ће се испоставити, иако недовршени, ови процеси утичу на изградњу одређеног професионалног дискурса.

2. **Уметнички** или пара-уметнички статус исходâ „нових уметничких пракси“ може се утврђивати понајпре анализом и интерпретацијом самих радова, али – по природи самих ових „практика“ – и анализом и интерпретацијом: „кустоских пракси“, теорије или теорија „нових уметничких пракси“, критичких текстова о

⁵ Исто, стр. 43/44.

⁶ Denegri, J., *Srpska umetnost 1950–2000: sedamdesete*, Orion art d. o. o. / Topy IPD, d. o. o., Beograd, 2013.

радовима „нових уметничких пракси“, различитих изразâ саморазумевања посленика „нових уметничких пракси“, као и ставова и оцена рецепијената о радовима „нових уметничких пракси“.

3. Будући да је предложени обухватни методолошки оквир могућих приступа својеврсна скица обимне студије, у раду ћу се задржати само на нивоу анализе индикативнога дискурса самих протагониста „нових уметничких пракси“, уз напомену да та анализа не може никако бити систематска, већ, нажалост, само егземпларна, те да нема хеуристичке претензије једне стандардне „анализе садржаја“.

3.1. Под „**анализом дискурса**“ разумем анализу другостепенога, саморазумевајућег и самоидентификацијскога говора уметника о сопственим радовима, или анализу мање и више институционализованог и професионализованог јавног говора теоретичара, критичара и историчара о уметности, тј. о „новим уметничким праксама“; дакле, анализу оријентишућег, ситуирајућег, амблематскога, легитимацијскога, позиционирајућег и конституишућег говора о „новим уметничким праксама“. А можда је то и нека врста „дискурсивне анализе“⁷

3.2. Главни разлог којим је мотивисано ово истраживање јесте намера сталнога и обновљивог преиспитивања бића, појма и праксе уметности (што је, уосталом, циљ и „нових уметничких пракси“). Али, јасно је да би понеки теоријски захват у овоме подручју могао имати и практичне последице, већ са отвореном могућношћу класификовања појава на основу „немогућег“ консенсуса око одређења. Утолико, поменуте дефиниције могу имати утицаја на: концепције историје уметности, културне политике, медијске

⁷ Упор: Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti, Diskurzivana analiza*, str. 146. Такође: Šuvaković, M., *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd, 2006. Види: Šnel, R. (ed.), *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Plato Books, Beograd, 2008, **Diskurs**.

политике и политике мрежних медија, просветне политике и образовних програма.

3.3. Намеравана анализа егземплараних исказа могла би се кретати од текстова теоретичара (естетичара, историчара итд.), преко изјава кустоса и куратора, критичара и новинара, до изјава самих уметника. Уколико се пронађе садржинска сличност, или чак подударане, могло би се претпоставити да су у питању: а) теоријско и критичко уочавање битних особина „нових уметничких пракси“ које прераста у теоријско становиште – то би био несумњиви утицај „нових уметничких пракси“ на теорију тих пракси; б) слеђење теоријског становишта од стране уметника, тј. посленика „нових уметничких пракси“ – што би био несумњиви утицај теорије на праксу; в) заједничко, узајамно подстицање и наступање на теоријскоме и практичном плану, које се полако претвара у теоријско; г) „феноменолошка коинциденција“ без узајамних утицаја (што је најмање вероватно).

3.3.1. На основу аналитичкога испитивања понуђених одредница,⁸ синтетичким поступком – уз, морам признати, много редукције понуђенога обиља информација, одредаба, одлика, тј. уз уопштавање којим се губе неке разлике између појединих уметничких пракси – може се доћи до сетова заједничких главних обележја „нових уметничких пракси“:

Циљ „нових уметничких пракси“ није стварање уметности, као издвојенога сектора људскога живота и делања, већ проналажење уметности у свету, или пак спајање живота и уметности, на пример интервенцијама у простору, па је амбијенталност битна одлика ових пракси. При томе, на делу су естетизација свакодневице и деестетизација уметности, чиме се ступа на траг старе идеје, привременога или трајнога, „тоталног уметничког дела“. Речени циљ се може постићи и радом са примарним природним материјалом, са људским телом, што уводи праксе понашања као облик уметничкога рада и изражавања. С обзиром на то

⁸ Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*.

да је прокламовани циљ интервенције, акције, поступања, *промена* фрагмената или целине стварности, објеката и процеса, ова *процесуалност*, напуштањем објеката, стиче одлику *постобјектности*, *дематеријализације* уметничкога објекта.

Место традиционалнога *уметничког дела* заузима *акција*, чин – *активизам* је принцип „нових уметничких пракси“; уметнички чин „стварања“ постаје важнији од излагања и контемплирања створенога, јер се уместо естетске контемплације нуди игра, али и истраживање природе саме уметности која се практикује.

У таквим акцијама, које не рачунају са завршним делом као предметом, *упутство за извођење* не само да је важније од изведенога, него се најчешће и нуди уместо самога дела, па рад, који се изводи без чврсте стратегије, има предиконграфски статус.

Могло би се рећи да се уместо уметничкога дела појављује *документовање* уметничкога рада, тј. понашања, истраживања и рада уметника – оставља се траг у виду текстуалне, дијаграмске, фото, филмске или видео документације.

Такво схватање суштине „нових уметничких пракси“, у условима низа технолошких револуција, омогућило је да се оствари висок степен *интермедијалности*, уз већ искушано повезивање различитих уметничких врста.

Постигнута слобода истраживања, понашања, рада, акције, користи се за *превладавање аутономије уметности*.

Због свога конститутивног наума да буду посвудашња *критика* грађанских вредности и институција уметности, *критика* потрошачкога друштва и фетишизације уметничкога дела, „нове уметничке праксе“ имају *политички и субверзивни карактер*, често са левичарском идеологијом револуционарне промене друштва.

Будући да „програм“ критике постојећега изискује самоприспитивање уметности, идеје и појма уметности, услова и догађања уметничких пракси, у само средиште интересовања долазе *идеја* и *концепт* уметности, те концепт свакога појединога практичко-уметничкога интервенисања и захватања фрагмента или целине уметничке, културне и друштвене стварности. Утолико је *концепт*,

несумњиво, централна и легитимацијска реч „нових уметничких пракси“ (што се може потврдити и текстолошком анализом), а концептуална уметност средиште „нових уметничких пракси“.

Ауторerefлексивна и аналитичка оријентисаност воде ка испитивању односа уметничкога рада и лингвистичких и семиолошких језика културе, тржишта и идеологије, па је изведена битна одлика „нових уметничких пракси“ теоријски рад или „мета-рад“ с *јези-ком*, метајезичка пракса, и повезаност са теоријом информација, семиотиком и семиологијом у тој мери да се и саме те праксе, као и уметност уопште, сматрају семиотички, синтактички и семантички заснованима, тј. заснованима на истраживању *сознајне, концептуалне и језичке природе уметности*.

Конечно, све побројане одлике указују на битну *теоријску*, или *протеоријску* амбицију „нових уметничких пракси“, но, не да буду аутопоетички уметнички рад, нити само примена или пука илустрација неке теорије, него суштинско концептуално истраживање и његово одговарајуће изражавање у концептуалним односно теоријским „објектима“ као што су текст (есеј, расправа) или дијаграм (тј. нека форма документовања понашања, истраживања и рада уметника); теоријске конструкције треба прихватити као уметничка дела, јер је, сматра се, стварање уметности и теоријско разматрање уметности исти процес. Није затајено да је ова концепција својеврсни утук на традиционалистичко искључивање теорије из уметничкога деловања, који подразумева увођење интерпретације, објашњења, теорије и разних инстанци интелектуално-концептуалнога знања (уместо приказивања) не више као пост-уметничких чинова, већ за саму уметност конститутивних момената.⁹

⁹ Било би теоријски значајно даље разрадити тезу о својеврсном хегелијанству „нових уметничких пракси“ – које се препознаје у концептуалистичкоме „логоцентричном“ инсистирању на неопходности (философскога) експликативног „додатка“ уметничким радовима, тј. на његовоме проглашавању за конститутивни моменат уметничкога рада. Упореди са Хегеловим схватањем да уметност тек у науци (*Wissenschaft*), тј. философији, дакле у појму, добија своје право осведочење (*ihre echte Bewährung*) – Hegel, *Estetika*, I, стр. 14.

Упркос декларативном ставу да су „нове уметничке праксе“ својеврсна „постфилософска активност“ истраживања појма уметности, њихова аналитичка и семиолошка настојања налазе теоријски оквир у аналитичкој философији; али, ту су и структурализам, постструктурализам, психоанализа, семиологија, док, са друге стране, критичка интонираност „нових уметничких пракси“ неретко реферише на критичку марксистичку теорију друштва.

3.3.2. Као што се може видети, изграђен је један комплексни теоријски дискурс „нових уметничких пракси“. О дисеминацији овога дискурса у академским круговима сведоче одговарајући научни и стручни радови (чије је мноштво уистину непрегледно), а о даљем јавном професионалном протезању истога језичког канона, али и манира, речито „извештавају“ чланци у дневној и недељној штампи.

Универзитетска предавачица, у своме тексту о феномену уметничких група из седамдесетих година 20. века, пише: „Нове уметничке праксе доводе у питање устаљено схватање уметничког дела као естетског предмета показујући да уметнички рад није нужно предмет који има одређену вредност, пре свега, естетску, и чији је еквивалент његова тржишна вредност, већ може да буде и догађај, искуство, акција, или идеја, [...] нагласак се премешта са готовог предмета на саму идеју или концепт“. А као три основна обележја рада једне од уметничких група наводе се: „одбацивање конвенционалне поделе на теорију и праксу, истраживање као начин уметничког деловања и антиципирање будућег“ (*Политика*, *култура*, *уметност*, *наука*, 24.05.2014).¹⁰ Комесар једнога наступа Србије на Бијеналу архитектуре у Венецији каже да се ради о изложби која је „потпуно филозофски концептуална и истовремено веома приступачна“ (*Политика*, 26.08.2010). Музиколошкиња говори о неоавангардистичкоме првенству „у погледу високог менталистичког приступа испољеног у пројектизму“ мултимедијалнога

¹⁰ У овој, ужој верзији рада дајем податке само о изворима цитираних и парафразираних мишљења, оцена, коментара, без имена њихових аутора.

уметника (*Политика*: култура, уметност, наука, 28.08.2010). Да се „кустоске праксе“ сматрају релевантним уметничким радом, па чак и значајнијима од самих уметничких радова који им служе као материјал за извођење концепције, говори и предлог једне историчарке уметности и уметничке директорке београдскога Октобарског салона „да се кустоси позивају две године унапред како би имали времена за рад с уметницима, припрему изложбе, смислену промоцију Салона“ (*Политика*, 18.10.2010). Најзад, на листама „најмоћнијих људи у свету уметности“ више нису уметници, него „кустоси, богати колекционари и директори галерија“ (*Blic*, 18.10.2009). Теоретичар каже да је за уметнике после седамдесетих година 20. века уметност постала „као и сам живот, само материјал за производњу нове генерације уметничких дела“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 24.01.2009). Други теоретичар уметности тражи „озбиљну научно утемељену теоретску ликовну критику“ са „научно утемељеним аргументима“ (*Политика*, 21.01.2011), што би га морало приморати да, у најмању руку, експлицира и појам „критике“ и појам „науке“. Теоретичар пише да су инсталације једнога уметника „визуелни просторни текстови“ који граде „специфичну ситуацију текстуалне атмосфере гротеске [...]“ (*Република*, бр. 446–447, 01–28.02.2009). Очито је да овде реч „текст“ може бити метафора, а никако неки аналитички појам.

3.3.3. Како стоји ствар са *кустосима*, *критичарима* и *новинарима-критичарима*?

Први човек једнога музеја изразио је своје дивљење србијанској поставци у венецијанскоме павиљону, додавши: „Иако нисам сигуран да бих ја лично или било ко други пронашао то значење без читања објашњења“ (*Политика*, 09.10.2010). Ако из овога коментара искључимо иронију, он ће остати као амблематско обелодањивање крипто-хегелијанства „нових уметничких пракси“. Извештачица са 11. истамбулског бијенала каже да је у радовима позваних уметница и уметника добијена „политички оштра, ангажована, релативно кохерентна целина у којој се вапи за правдом, указује на злочине, бори, изругује, извињава или подсећа...“. Дакле,

учава се и подржава директни друштвени и политички ангажман уметника и уметности – што се, заиста, у данашњем свету мора разумети и оправдати. „Ово је ангажована изложба, левичарска, поштена. Истанбулски бијенале неће да буде лепо. Ни да умири. Многи ће рећи да у радовима има превише политике, идеологије и статистике, а премало уметности“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 03.10.2009). Право уметника на друштвени критички ангажман не сме се никада оспоравати и ограничавати. Не би чак проблем био ни у томе што у делима има „превише политике, идеологије, статистике“, ако се не би догађало да је у њима „премало уметности“. За данашњи однос уметничких и кустоских пракси индикативно је то што ауторица каже да је један либански уметник својим радом „потврдио тезу кустоског тима о [...]“ итд. – није сада важан садржај „тезе“, већ то што се од уметника очекује да „потврђују“ тезе кустоса и кустоских тимова. Недавно сам на још једноме месту пронашао исту формулацију – да уметници својим радовима „потврђују тезу“ кустоса (*НИН*, 10.07.2014). Уметнички директор једнога Венецијанског бијенала каже да је „тематско средиште изложбе“ заправо „промишљање мноштва начина на који се слике користе како би организовале знање и обликовале наше искуство света“ (*НИН*, 06.06.2013). Дакле, не само искуство света, већ знање о томе свету! А стручна извештачица из Венеције пише да је овај директор хтео да нам својим избором сугерише питање „шта чини уметност, шта је уметнички свет и где је та граница која један рад чини уметничким“ (исто), што је, дакако, преиспитивање појма и праксе уметности. И други говоре о томе да се кроз кооперацију долази „до нових сазнања о уметности и њеним могућностима“, и до „критичког редефинисања света уметности у условима неолиберализма“ (*Политика*, 11.09.2010). За наступ једне наше групе на Венецијанскоме бијеналу архитектуре каже се да је „померио досадашња поимања наступа на архитектонским изложбама, спојивши поезију, уметност и филозофију архитектуре“ (*Политика*, 31.08.2010). Новинарка говори да је фокус интересовања и уметничкога рада једне уметнице стављен, између осталог, „на

филозофију и политику гласа“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 31.01.2009). Указује се на филозофичност амбијенталних интервенција, гласовних и говорних комуникација! За рад уметнице који припада класи „депонијско-комуналних“ интервенција (ово је дескриптивна а не пејоративна ознака) каже се да је „провокација“ која се креће од „истраживања“ разних односа до проналажења „нове намене“ потрошеним и одбаченим предметима (*Политика*, 17.08.2011). Провокација и истраживање! Овај жаргон, па и сама теорија посредством жаргона, ушли су и у приказе не само транс-сликарских већ и сликарских радова: новинарка-критичарка каже да једна наша сликарка не слика напросто предмете „малог женског реквизитаријума“, него слика „пре свега идеју о предмету“, што би вероватно могао бити дијалог са Платоном и Аристотелом, а можда и са „концептуализмом“ (*Политика*, 18.01.2010). Имамо и реч о цртежу који су аутори употребили као медиј „успешно га концептуализујући“ (*Политика*, 20.09.2010); будући да се ради о награђеним радовима, ово је, можда, мала илустрација мишљења да теорија „концептуалне уметности“ улази у културну политику. За инсталације друге уметнице новинар каже да су „интригантне“ и „примамљиве“ „по својој и визуелној и наративној природи. Чиста концептуална инсталација [...]“ (*НИН*, бр. 3191, 23.02.2012). Средишњи термин „нових уметничких пракси“, концепт, улази у редовну и широку употребу. Препознајемо и рефлексе критичарскога „сцијентизма“, на пример психоаналитичкога – новинарка пише „Награђена изложба бави се унутрашњим енергијама које имају своју логику и законитости кретања а које је, понекад, тешко зауздавати јер долазе из несвесног и сукобљавају се са свесним“ (*Политика*, 16.01.2009). Критичарка је написала да Венецијанско бијенале „све више задобија ревијални и популистички карактер, а све мање тежи да има одлике релевантне међународне изложбе засноване на премисама савремене историје и теорије уметности“ (*НИН*, 09.06.2011). Свакако се има у виду да не само смотра већ и уметност (треба да) следи премисе савремене теорије и историје уметности, како би уопште доспела у хоризонт уметничкога ди-

ректора/директорке смотре. Доминација историјско-уметничкога контекста над самим уметничким радовима очитује се и у констатацији дописника са једнога лондонског сајма уметности да је разлог настанка овога сајма „да се потенцира историјски контекст и да је то сада тренд. [...] Сви се слажемо да уметници посматрају свој рад у контексту историје док публика то нерадо чини“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 03.11.2012). Поводом једне изложбе, критичарка је написала да је „проблем критичарске рецепције веома сложен процес“ и од суштинске важности“ у дијалогу са уметником, но, посебно привлачи пажњу оно што је цитирано из једне критике уметниковога дела: „његово мултимедијално дело у процесу познати британски критичар [...] дефинише као концепт истраживања целовитости идеја“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 04.02.2009)! Кроз не сасвим разговетну кључну синтагму ипак се препознаје давање значаја процесуалности и концептуалности оцењивања дела. О улози критичара може се говорити и на теоријски и на уметнички начин. Одлучујућу улогу критичара у одређивању тога шта је уметност један уметник истакао је, на свој, сликарски начин, тј изложбом слика (*Политика*, 26.11.2010). Иначе, шокантни и згађујући ефекти неких нових уметничких практика честа су и омиљена тема извештача свих профила (*Политика*: култура, уметност, наука, 21.03.2009; *Blic*, 20.03.2009; *НИН*, 31.03.2011; и тако даље).

3.3.4. Најзад, шта говоре сами уметници?

„Депонијско-комунална“ уметница нам, вели, својим расутијем материјалом омогућава да, ступањем у галерију, сами створимо „свој наратив“ (*Политика*, 17.08.2011). „Наратив“ је опсесија савремених уметника. Скулптор и професор, на трибини поводом изложбе његових радова у Галерији савремене ликовне уметности у Нишу (20.05.2010), рекао је да свака од његових скулптура има иза себе „неку врсту наратива“. Уметница жели да оно невидљиво, тј. празнину, артикулише тако да постане „приступачна посматрачима кроз њихово емоционално и ментално искуство“ (*НИН*, 23.02.2012). Позната, најпознатија, перформерка каже да је њена

визија уметности 21. века да ће „уметник бити без икаквог објекта, само директна трансмисија енергије између природе и онога који ради. [...] биће то уметност која узнемирује и поставља питања“ (НИИ, 01.11.2012); она истиче да би се њена уметност, будући да поставља питања, „могла сматрати ’политичком’“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 31.12.2009, 01. и 02.01.2010). „Депонијско-бувљачки“ уметници својом реанимацијом одбачених предмета заправо граде, свакако потребну, критику конзумеризма (Одбор за грађанску иницијативу Ниш, Изложбени павиљон у Тврђави, ГСЛУ Ниш, Ниш, 21.09.2009), премда се тешко може поверовати да ће своје одушевљење овом реанимацијом пренети и на гледаоце. Познати уметник је о својој изложби провокативних радова, где је „интервенисао на фотографијама четника и партизана, гомилама блата и лепка“, рекао следеће: „Моја изложба покушава да историјске артефакте извуче на сцену, јер уметник је нека врста гајгеровог бројача, најосвешћенија политичка личност која не пати од мистификација прошлости“ (*Политика*, 26.10.2009). Фигура друштвенога „гајгеровог бројача“ добро је пронађена, а демистификаторски посао уметника, који ипак нису баш увек узори политичке освешћености, поготову је значајан када се има у виду да неки уметници свесрдно мистификују и митологизују свакодневље, уметност и сопствену улогу. Левичарски критички ангажман, који је у начелу хвалевредан, код једне уметнице добија нејасну утопијску најаву: она жели да својом изложбом покаже како је „свако уметничко дело заједничко добро, један нов тип власништва, потпуно супротан приватном и јавном добру. Један облик власништва који нас тек чека“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 11.09.2010). Обелодањујући свој критички ангажман за права избеглица, имиграната, азиланата, против позиција моћи које контролишу сексуалност, против експлоатације, „поремећенога система вредности“, „несрећне расподеле капитала“ итд, уметница-перформерка најављује радикалне промене: „Никада није касно за промене. А баш сада је време за револуцију“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 25.02.2012). И у позоришту је брисана

граница између уметничкога и не-уметничкога: редитељ је, током извођења своје представе, на једноме фестивалу у Бриселу, „гласно сугерисао проблем одсуства ове представе са редовног репертоара Атељеа 212 у који је иначе уврштена“, изјавивши да је „сваком позоришном ствараоцу“ јасно да су његови „говори у току представе“, као вид борбе „за опстанак и живот ове представе“ – „леgitимни уметнички чин“ (*Политика*, 12.05.2010). Подржавајући право редитеља на одбрану представе од ових или оних захтева, и сматрајући његове редитељске „специфичне интервенције“, којима парадоксално „успоставља“ позориште прекидајући представу, легитимним, ја само истичем да су те интервенције „доиста уметнички чин“ једино ако су и саме изведене „позоришним средствима“, а нису пуки протестни „говор“, „текст“ или „наратив“. Није свако уметање не-уметничкога у уметнички контекст – уметност! Најзад, на исти начин је проблематичан концепт „предавање-перформанс“ (Lecture-Performance), са реторичким питањем „Да ли је савремена уметност производ фасцинације естетским објектима или простор производње знања?“, и констатацијом да су данас „границе између учења, информисања, естетског геста, политичког чина, забаве и разоноде веома порозне“ (*Политика*, 24.12.2010). Поводом своје изложбе *Концептуална историја уметности*, за коју новинар каже да је „пример критике стања у свету уметности из угла уметности“, сам уметник говори о доиста великим, глобалним циљевима – о „општем друштвеном преображају“, скоро еволуцијскоме скоку, о „процвету“ или „уништењу“ људскога рода, и сл. (*Политика*, 07.08.2008), што су, ипак, превелика очекивања и од уметности уопште, а камоли од једне изложбе, али свакако јесу у тренду критичкога ангажмана „нових уметничких пракси“. Интермедијалност је *conditio sine qua non* „нових уметничких пракси“. Један ауторски трио комбинује перформанс, плес, компјутерски приказ, што, кажу уметници, захтева научно-технолошку писменост, али што – *nota bene!* – претпоставља „и чулну компоненту у делима“, којом се успоставља хуморна дистанца према научно-технолошкоме апарату, а која подстиче и „игру с формама“; изведени радови стога зах-

тевају интерактивност „како с гледаоцима, тако и међу жанровима, уметницима“ (НИИ, 03.04.2014). Наш најпознатији интермедијални уметник је много година раније експериментисао у пољу интерсекција музике, сликарства, књижевности, воковизуела и синтезијске уметности, или, како он каже: „у области полимедија (касније синтезијске уметности)“ (*Политика*: култура, уметност, наука, 28.08.2010). Генерална протеријска настројеност „нових уметничких пракси“, осим што је критикована „извана“, од стране традиционално оријентисаних уметника и теоретичара, наилази и на критичаре из, да тако кажемо, сопствених редова. Има, дакле и оних (концептуалних) уметника који своје „искуство уметника“ не желе да поистовете са теоријом. Тако уметник, поводом поменуте изложбе *Концептуална историја уметности*, вели да је – супротно од „историје концептуалне уметности“, где се уметност умртвљује – његов покушај реализован „помоћу искуства које ја имам као концептуални уметник, а не као теоретичар или историчар“ (*Политика*, 07.08.2008). И поменути трио аутора интермедијалнога пројекта *Transcranial*, у којем је, како кажу, присутна „концептуалистичка црта“, сматрају да је „данашња концептуална уметност [је] једноставно срање“, јер понавља више деценија старе и не више провокативне концепте, али и стога што су „концептуалисти умногоне скрајнули дело као носиоца естетског ефекта“ (НИИ, 03.04.2014). Како је у интервјуу рекао један британски кустос: „кључно питање није да ли је уметност контекстуална, него да ли је добра. Уметност мора да привлачи, а да би привлачила морала би да буде естетски добра“ (*Политика*, 22.10.2008). Видимо да естетско није дефинитивно искључено из поља уметности, бар када се уметници питају. Исто тако, може се наићи и на трагове разумевања суштинскога места естетских идеја у бићу уметности. Ликовни критичар, у своме приказу књиге мултимедијалнога уметника *Пројектизам*, осим ауторове критике концептуалне уметности, истиче и његову дефиницију према којој уметничко дело „јесте продукт остварене, очулотворене стваралачке идеје“ (НИИ, 01.03.2012). Упркос неразоветности појма „стваралачке идеје“, морам рећи да је ова одред-

ба најближа оној дефиницији чије средиште чини појам „естетске идеје“, и коју – за разлику од појмова из дискурса „нових уметничких пракси“ – тешко да можемо срести у медијима.

3.3.5. Иначе, међу посленицима „нових уметничких пракси“ нема сагласности у погледу оцене савременог статуса уметности којом се баве: да ли је она главни ток, етаблирана и од државе финансирана али и тржишно препозната уметност, штавише бизнис, или пак скрајнута алтернатива, које нема ни у буџету, ни на тржишту, ни на универзитету? О томе такође срећемо мноштво различитих и супротстављених изјава.

4. Ваљало би покушати једну малу, непретенциозну **интерпретацију** анализа горњих примера.

4.1.1. У првој групи типичних егземплификација илуструју се следећи моменти теоријског дискурса о „новим уметничким праксама“: постобјектност и не-естетичност, активизам, битна концептуалност, протеоријска и истраживачка усмереност, филозофичност, „ментализам“, научност односно квази-научност и текстуална природа теоријско-уметничких пракси, са одговарајућом доминацијом „кустоских пракси“ над прото-уметничким радовима, који постају само градивни материјал за уметност.

4.1.2. Кустоси, критичари и новинари, како новинари-критичари тако и извештачи, не заостају у погледу теоријске обавештености, што је за сваку похвалу, те, по природи ствари, својим текстовима јавно расејавају дискурс о којем је реч и њиме изражена гледишта.

Овде имамо различите изразе схватања о протеоријској природи „нових уметничких пракси“ – од уверења да је објашњење неопходно за разумевање концепта и концепције поставке (што је својеврсно хегелијанство), преко схватања да је уметност стицање знања, да је истраживање и да представља концептуализацију а не естетизацију, да је филозофична и сцијентистична, наративна, процесуална, до држања да је уметност, нужно, и преиспитивање и редеофинисање појма и праксе саме уметности, у чему ипак (у конкретном одлучивању о томе шта је доиста уметност) пресуд-

ну улогу имају не сами уметници већ критичари. Ова уметност је, према наведеним егземпларима типичнога дискурса, критички, политички, и то левичарски, ангажована, узнемиравајућа, провокацијска, интригантна; коначно, она је заснована на историји и теорији уметности, што, консеквентно и неизбежно, оправдава примат кустоских концепција и „кустоских пракси“.

4.1.3. Најзад, сами уметници прихватили су теоријски конструисани дискурс „нових уметничких пракси“, користе га у јавној говорној и писаној артикулацији својих уметничких концепција, и, по свему судећи, многи међу њима већ „дишу“ на начин теоретичара и кустоса.

Уметници се не либе да говоре о наративу, тј. наративности, ментализму и ауторефлексивности своје уметности, а такође и о постобјектности, интермедијалности, што, свакако, укључује и висок степен научно-техничке оспособљености; амбијенталност је уобичајена ознака њихових радова (и то не само у области архитектуре), што излази и на брисање разлике између света уметности и света свакодневља, па је тај моменат, у различитим језичким изразима, редовни елемент њиховога јавног дискурса; они сматрају да њихова уметност мора да поставља питања о свету у којем живимо, свету капитала, власништва и моћи, односно о мистификованој историји, те да буде политична, критичка, тј. ангажована, али такође и утопијски визионарска; све ове одлике захтевају да се повремено нагласи и висок степен интерактивности „стваралаца“ и „реципијената“.

4.2. На основу широко прихваћених и у јавноме комуницирању коришћених идентификацијских термина и појмова, можемо закључити да је доиста изграђен један професионални жаргон, карактеристичан за све профиле посленика „нових уметничких пракси“.

4.2.1. Осим овога корпуса термина, скупа „лозинки“, изграђеност жаргона потврђена је и језичким маниризмом. Овде ћу поменути само један распрострањени обичај. Посленици „нових уметничких пракси“ желе да остваре врло озбиљне и дубоке утицаје – од промене перцепције и свести, промене понашања, до најаве

револуције и промене света!!! Али, тај грандиозни програм не иде увек из неке дубоке анализе, проучавања историјских тенденција итд., већ из чињенице да је нашим уметницима и кустосима нешто било „занимљиво“, да их је „заинтриговало“, или да им је нешто било „интересантно“ и „битно“. Та ситница, теоријски ирелевантна, веома је илустративна за тезу о изграђивању једнога већ помало затворенога дискурса, у којем постоје помодни, али обавезни, и стога легитимацијски жаргонизми. Укратко, фраза „мени је (било) битно“, или „мени је (било) ужасно важно“, или „занимљиво“, „интересантно“, уз обавезно „мапирање“ тих „битних“ или „занимљивих“ појава, и уз још неке устаљене, да не кажем обавезне изразе, речита је илустрација изграђености једнога групног „аргоа“, важнога обележја одређеног степена канонизације (потом и професионализације, институционализације... итд.) покрета, струје, групе, и њене теорије и идеологије. Питање је, само, да ли та теорија и њене праксе доиста представљају (све) оно за шта се издају и у шта дубоко верују. Јер, концептуални уметници, уметници перформанса, посленици „нових уметничких пракси“, имају хвалевердну критичку дистанцу према савременоме, од самога човека и од људскости отуђеноме свету, па и својеврсни иронијски став. Али, шта је са ауто-иронијским држањем, са оним спасоносним одмаком од себе сама, који је неопходан за сваки стваралачки и критички став?

4.2.2. Но, и у томе веома брижљиво грађеном теоријском дискурсу, са својеврсном и нашироко прихваћеном „топицом“, могу се уочити недоследности, аутоденунцирајућа места, која су не толико напрслине дискурса, колико противречности у самој ствари. Наиме, у томе жаргону довољно је значењски индикативних „испада“, тј. метафоричности и метонимичности уместо заклетвене аналитичности, да би то могло остати сасвим безначајно. Највећа од тих противречности јесте она између циља који, декларативно, није стварање уметничких дела, премда се и даље, стално, говори о стварању разних „дела“, која би да нису „уметничка“, а да се ипак дефинишу припадањем пољу уметности; као што се, уосталом, одбацује и појам стваралаштва, а пречесто помињу и „стварање“

и „ствараоци“! Овај се налаз лако може проверити већ површним прегледом како теоријских текстова тако и новинских текстуалних форми. Није то неки „језик – издајник“, већ само знак да и у теорији високога степена изграђености термилошке апаратуре зјапи и даље проблем одређивања основних појмова и именовања најзначајнијих феномена.

4.2.3. Прихваћени и медијски промовисани дискурс „нових уметничких пракси“ данас не говори толико о њиховоме широком, распрострањеном утицају, већ пре о саморепродуковању једнога круга посленика и посвећеника, и посебно о унутаргрупном, али и извангрупном, легитимацијском коментарисању, оцењивању, сврставању.

Не бих се усудио да, на основу оскудно приказаног и сасвим „овлаш“ коментарисаног материјала, доносим закључак о томе који је тип везе између теорије и „нових уметничких пракси“ доминантан, мада сам склон мишљењу да теорија овде остварује „нелегитиман“ утицај на праксу, што се препознаје већ у понављаноме захтеву да уметници својим делима, заправо, (треба да) „потврђују тезу“ кустоса!!!

5. Шта нам још открива анализирани дискурс „нових уметничких пракси“? Реконструишући мрежу не само укључених већ кључних, конститутивних појмова, видели смо и шта је из ових уметничких пракси искључено.

Када из **уметности** искључиш *естетску идеју*, дакле и *ποίησις* односно *creatio*, када искључиш *τέχνη*, јер ти је довољна замисао, а извођење је сувишно, када се, консеквентно, одрекнеш и *уметничкога дела* као непотребнога „предмета“, када избациш и *естетско*, *естетски доживљај*, *укус*, и изагнаш само *естетско* као медиј – шта ће остати? Појам разума, и његове демонстрације! Дакле, ништа од уметности, али уз инертно или пак прагматично задржавање појма „уметности“. Иван Фохт се на једноме месту запитао да ли је неестетска (модерна) уметност, и уопште „aisthesisu затворена производња уистину умјетност“,¹¹ и да ли су епохалне

¹¹ Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980, стр. 253–254.

промене уметности тако радикалне да воде промени суштине, у ком случају се тај „феномен не би више називао истим именом, именом ’умјетности’“.¹²

Зашто је боље када се из уметничких пракси не искључује естетско, тј. када се заснивају на естетским идејама, а не на критичким појмовима разума? Зато што добијамо уметничка дела, а боље је имати уметничка дела, него не-уметничке акте, па и акте критике, бар када смо декларативно у подручју уметности. Затим, зато што нам, у супротном, остају само радови „нових уметничких пракси“ – уметности која је желела да се изједначи са животом, демократизује, а постала уметност не чак првенствено ни за саме уметнике, већ за теоретичаре, и која нема скоро никаквога дејства у широј јавности (упркос изванредним медијским могућностима), осим, донекле, у случајевима скандала поводом недотупавних протеста и одлука углавном десничарских, националистичких, клерикалистичких и профашитичких појединаца и група. Зато што је боље имати уметничка дела, него „уметност“ која је хтела да буде критика експлоататорскога капитализма, или експлоататорскога „комунизма“, а за реализацију својих често сасвим безначајних радова и пројеката захтева и троши баснословне паре! Заборавили смо какви се критички ефекти постижу сасвим јефтиним, а и даље уметничким формама као што су илустрација и карикатура!

Премда су границе слободе истраживања и деловања у подручју уметности померене још са историјским авангардама, ваља признати да су „нове уметничке праксе“ учиниле даљи помак у овоме ослобађању једнога елитнога „забрана“, помак којим су, парадоксално, нестале разлике између уметности и стварности, али само у изолованим енклавама посвећеника. Осим тога помака, ове праксе нису донеле неку виднију „добробит“ ни теорији ни пракси у њиховоме прожимању и поистовећивању. Надаље, „нове уметничке праксе“ нису својим надалеко оглашаваним „истраживањем“ ништа битно откриле, пронашле – нешто што до тада нисмо знали

¹² Исто, стр. 280.

и искусили, нити нешто ново што оне саме већ нису биле. А дискурс – разуђен и емфатичан! Много више ни око чега?

Литература:

- Denegri, J., *Srpska umetnost 1950–2000: sedamdesete*, Orion art d. o. o. / Topu IPD, d. o. o., Beograd, 2013.
- Жунић, Д., „Да ли нам је још увек потребан појам уметности?“, *Наше стварање* 1–2, /2009, стр. 9–13.
- Жунић, Д., „Истина или смисао у књижевности?“, у: *Уметност и истина*, уредници: др Небојша Грубор, Уна Поповић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2009, стр. 121–135.
- Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?“, у: *Утицај естетике на уметност*, уредници: Марко Новаковић, Уна Поповић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010, стр. 35–51.
- Жунић, Д., „’Ово није уметност’: стваралаштво и истраживање у уметности и новим уметничким праксама“, у: *Проблем креативности*, уредници: Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Естетичко друштво Србије, Београд 2012, стр. 89–109.
- Жунић, Д., „Да ли нам је још увек потребан појам укуса?“, у: *Проблем укуса*, уредници: Ива Драшкић Вићановић, Небојша Грубор, Уна Поповић, Марко Новаковић, Естетичко друштво Србије, Београд, 2013, стр. 31–49.
- Жунић Д., „Чудо и објашњење: разлика између уметности и философије“. Српско филозофско друштво, научни скуп: *Једнакост и неједнакост, идентитет и разлика*, Сремски Карловци, 14–15. септембар 2013.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, in: Immanuel Kant, *Die drei Kritiken*, Anacon-da Verlag GmbH, Jokers Edition, Köln, 2011.
- Focht, I., *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980.
- Hegel, G. V. F. 1979. *Estetika*. I–III, Beograd: Kultura.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835–1838), textlog. de 2004, Seite zuletzt aktualisiert 11. 11. 2006; http://www.textlog.de/hegel_aesthetik.html, 24. 08. 2013, 17.49h,

- Šnel, R. (ed.), *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Plato Books, Beograd, 2008.
- Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky / Vlees & Beton, Zagreb / Ghent, 2005.
- Šuvaković, M., *Diskurzivna analiza: prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnsoti i kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
- Šuvaković, M. (ed.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek, 1. Radikalne umetničke prakse*, Orion art, Beograd, 2010.

Dragan Žunić

NEW ART PRACTICE: DISCOURSE ANALYSIS

(Summary)

The author holds the opinion that, since they are based on concepts of Understanding, and not on the presentation of aesthetical Ideas, the works of “The New Art Practice” do not belong to the realm of art. From this starting point, through the analysis of typical institutionalized, professionalized and legitimized examples of the discourse of the “New Art Practice” – from theory, criticism and journalism, but also from the discourse of artists themselves, the author provides support to and verifies the thesis that art theory has had an influence on the new art practice which is not legitimate.

Key words: art, “New Art Practice”, aesthetic idea, theory, discourse

Бошко Телебаковић

КРИЗА УМЕТНОСТИ И КРИЗА ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Није довољно испољавати ужас због кризе савремене уметности. Та криза је део све апсурднијег положаја појединца и део друштвено-политичке и културне кризе. Може ли се развити уметност кризе? Садашњи уметнички покушаји изражавања укупне кризе нису нарочито успешни. И естетика је у кризи јер не обраћа довољно пажње на кризу уметности и на потребу да преиспита свој однос према уметности. Како обликовати примерену естетику кризе? Како разумети промењене улоге уметника, дела и публике? Може ли се у уметности и даље продирати ка суштини, као што је претпостављано у традиционалној естетици? Ако може, на које начине то данас ваља чинити?

Кључне речи: криза уметности, криза естетике, криза друштва, појединачно, суштинско, уметник, дело, публика

Људи већ вековима мисле да су усред кризе. У теорији се од Сен-Симона употребљава појам криза и обично се односи на збир проблема с којима друштво не успева да изађе на крај. У друштву има разних видова кризе. Криза постоји ако су појединци свакодневно упућени на бригу о преживљавању, али и ако их ушушкане разним удобностима ометају да стреме заиста добром животу. За људски род је криза вредности, препознатљива по навикавању на разне ликове неистине и неслободе, дугорочно опаснија од економске и политичке кризе. Свест о кризи је све теже развити. Људима

се данас често чини да су им сва обавештења доступна и не воле да их упозоравају да живе у лажи. Одбијају да размишљају о слободи, јер сматрају да би их то навело да нешто жртвују.

Савремени моћници се не труде да саставе мозаик основних вредности – животних оријентира. Уместо тога нуде промењиве савете о томе како се понашати, шта купити. Такви савети су препреке за оног усмереног личности. Човек који се свакодневно пита „ко сам“, „какав хоћу да будем“ и „како то да постигнем“ морао би да заборави на савете који га утапају у масу, да преиспитује вредновања на која наилази и настоји да све сам процени. Некад је сматрано да су “humaniога” и “ars” незаобилазни на његовом путу. Данас филозофија многима служи као изговор да сами не мисле, а уметност као заклон да не стварају. Говори се о застоју у мишљењу и у стварању. Уколико се срце које је у застоју брзо не покрене, наступа смрт. Када годинама већина не мисли и не ствара није реч о застоју, већ о озбиљној кризи човека и друштва. Величину кризе показује и то што је већина уопште не сагледава.

Политичким и економским моћницима обично одговара постојање гомиле у којој се не постављају питања, не осећа, не мисли, не ствара, не обазире на кризу, у којој се сматрају успешнима они који умеју да се прилагоде постојећем. Моћници се не труде да постану интелектуална елита. Довољна им је моћ, а хумане вредности јој не доприносе. Када заљубљени човек каже изабраници „мораш да ме волиш“, неће да је туче да би га заволела. Када моћник каже „мораш да ме слушаш“, на располагању су му сва средства, од политичког маркетинга до најбруталније употребе силе. Изгледа да се све дубље тоне у технологизовано варварство.¹

¹ У време пре компјутера бих овај текст дуго смишљао, па записао руком, прављао, прекуцавао, словослагач би га сложио за штампу, па бих преломљен текст једном или два пута прегледао. Сада могу пред компјутером да размишљам, усавршавам текст и уједно га припремам за штампу, али таква припрема не значи да ће текст бити бољи.

У нашој епохи не недостају догађања. Кидају се многи друштвени и политички оквири. Мир, безбедност и благостање су циљеви који стално измичу. Појединци често нису у стању да прате разне промене. Не могу да се ослоне ни на културну укоревеност, јер и то тло није чврсто. По Сапиру се о култури може говорити само као о схватањима различитих облика понашања. Брига за преживљавање потиснула је у позадину напор да се допре до смисла или осети бесмисао оног што се дешава међу људима. Дуго је изгледало да уметност на свој начин прониче у основне елементе одређене епохе и да људи умеју да осете узбуђење уметника који настоје да буду на фронту према будућности. Чини се да у данашњем времену урушене чулности и духовности проблем успешности дела мало узбуђује и уметнике и њихову публику. У свету без утемељења не пита се ни о утемељењу уметности.

У уметности је дуго употребљаван привид као средство допирања до суштине. Уметници су људима сипали у очи и најљућу истину. То су могли јер су се осећали као весници истине, амбасадори будућности који могу да користе сва средства да би упозорили на кризу. Да ли осветљавање кризе треба да буде основни задатак уметности? Зар би стваралаштво могло да буде слободно ако би морало да се држи било ког, па и овог задатка? Зар уметник није онај који се не плаши немогућег задатка: који хоће све и који сам бира свој пут? Уметници су слободни и да се одрекну слободе, али тим одрицањем иступају из уметности. Валери је писао о „вредности духа“.² На вашару варварске „нове уметности“ се могу наћи разне заврзламе, али не и дух. Они који лутају вашаром обамиру од глупости и марифетлука (од *marifet*, арап. спознаја), односно злоупотребљене спознаје.

У свету је временом било све више оних окићених етикетама истине и слободе. Маркузе, који се усуђивао да говори о „друштву као уметничком делу“, приметио је да уметност све више личи на

² Valéry, P., *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 2002, стр. 211.

„декоративну фолију“ у коју се пакује друштво.³ Кићење не може да обезбеди добар живот у друштву, али ни успелост уметничких дела. Данас је мало оних који могу да препознају лажно представљање.⁴ Уметничка слобода и уметничка истина мало значе онима који не знају шта би с њима.

Питања „шта је уметност“, „какав је смисао уметности“, „ко је уметник“, „шта је уметничко дело“, „ко спада у уметничку публику“ морају се увек изнова постављати. На њих се различито одговара. И мислилац посвећен разумевању уметности може да се ослања на различита одређења уметности. Пикасова опаска „десет минута за израду, цео живот за припрему“ не односи се на већину оних који се данас представљају као уметници. Они не арче живот за припрему, а оно што израђују нису уметничка дела.

Данас се криза уметности везује за многе периоде. Гомбрих је своје излагање о европској уметности касног 16. века насловио „криза уметности“. Питање је, међутим, када је почела употреба речи криза када се ради о уметности и како се у уметности развијала свест о кризи. Можда је погрешно означавати као „издајство“ маниристичко извртање сваког канона, уништавање образаца? Маниристи су вероватно тражили, а некад и успевали да нађу начине да проникну и изразе кризу. Ваља разликовати уметност кризе од кризе уметности.

Савремена уметност углавном није уметност кризе, али је сама већ дуго у кризи. Уметничке творевине, у којима се више не успоставља однос времена и вечности, углавном не осветљавају проблеме човека и света. Неки погрешно сматрају да су елементи кризе уметности то што се филокалија сматра најтежом болешћу, а реалистичност препреком да се искорачи из постојећег. Ови елементи не морају да буду проблем за уметнике, уколико су у стању

³ Marcuse, H., *Gesellschaft als Kunstwerk*, Neues Forum, 167/168, Wien, 1967, 863ff.

⁴ Неки који су у стању да уоче лажне етикете то не обзнањују или чак потврђују да су етикете ваљане. Кустос може да „препозна“ слику покојног сликара да би добио награду од галеристе који ће је скупо продати.

да се ухвате у коштац с безобличним, ружним, гадним, ниским, јер они после стогодишњег наглашавања лако изазивају досаду. Шок је у уметности одавно престао да шокира. Људи су се навикли на метеж, досаду, па чак и на патњу. Можда је основна опасност у томе што, како је учео Херберт Рид, савремену уметност често одређује мржња према уметности?⁵

Криза уметности се испољава пре свега као изостанак вредновања или лоше вредновање. Већини набеђених уметника је важно једино процењивање њихових дела на тржишту. Дезоријентисана публика је све ређе у стању да процени да ли је нешто вредно, па следи простачку узречицу „ако не знаш шта је добро, гледај шта је скупо“. Уметнике су заменили израђивачи, уметничка дела су замењена израђевинама, а на месту публике данас су купци који нису у стању да одлуче шта им се свиђа. Они улажу у робу за коју претпостављају да ће касније имати већу цену или их на такав дојам наводе чете посредника. Може ли да опстане уметност уколико не постоји никакав „видокруг очекивања“ уметничких дела?

Да ли кризи доприноси лоша употреба светске умрежености? Масовни медији убеђују шта је данас добро, прикладно, лепо, па чак на историјским телевизијским каналима и шта је данас историјски истинито. Наравно, вечних вредности нема и морају се вршити стална превредновања. Она би у простору уметности морала да буду критичка. Данас се углавном процењује без мерила или се позива на ауторитет који потиче из „глобалног шума“.

Могу ли уметничка дела да изражавају вечне вредности? У неким ренесансним сликама је покушавано овековечавање Божјег сјаја приказима Сунцем обасјаних облака. Данас те слике не изазивају исти утисак. Из авиона који лети изнад облака се често виде упечатљивији призори који се стално мењају. Треба ли данашњи уметници да се труде око приказа вечности ухваћене у тренутку?

⁵ Read, H., „High Non and Darkest Night: Some Observations on Ortega y Gasset's Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No 1, 1964, 48f.

Да ли естетичари треба да промишљају оно што је изнад свих земаљских ефемерности?

У естетици је проблем што се често размишља као да још увек постоји уметност некадашњих времена. Смеју ли садашњи естетичари да се понашају као да актуелна криза уметности не постоји? И естетика одозго и естетика одоздо су показале своје мане. Може ли се обликовати естетика у којој би биле избегнуте те мане? Могу ли естетичари да делују усаглашено, тако да се и код њих чује „пета нота“ као код усаглашеног квартета? Да ли је могуће кризу естетике заменити естетиком кризе?

Можда естетика која се пише само за естетичаре временом губи разлог постојања? Старији немачки филозофски лексикони садрже имена многих естетичара 19. и почетка 20. века који су бринули пре свега о појмовној усклађености, а не о проблемима уметничког тренутка. Већину нико више не спомиње. Иако су многи тадашњи уметници суочени с кризом покушавали да изражавањем хаоса допру до уметничке новости, заборављени естетичари нису уочавали хаос у свету и потребу уметника да се он изрази. Уколико и јесу, нису размишљали о хаосу, јер их је ужасавао. С друге стране је естетика све мање примећивана и све су чешће биле тврдње да је стигла до краја. Она ипак још постоји, а напор да се превазиђе криза естетике и евентуално достигне њена зрелост би могао да се покаже и у спремности да буду постављена најтежа питања.

Један од знакова кризе филозофије и кризе уметности је заобилажење основних метафизичких питања у њима. Једно од тих питања је однос појединачног и општег. Ово питање, решавано и у филозофији, важно је за уметност, за коју се претпоставља да њена појединачна дела садрже покушаје продирања ка суштини, ка општем важењу. Сматрано је да једино уметничко дело у коме је разрешен однос појединачног и општег може заиста да открива укупну људску условљеност (*conditio humana*).

Стари Грци нису допуштали да им други кажу како да мисле, како да стварају и како да одлучују. Љубоморно су чували своју самосвојност. Перикле је, према Тукидиду, тврдио да

Атињани филозофирају и воле лепоту (*PHILOSOPHOUMEN KAI PHILOKALOUMEN*). Подразумевало се да филозофи, уметници и обични грађани на различите начине воле лепоту. Док су грађани тежили лепом животу, уметници стварању лепих дела, филозофи су углавном одустајали од повезавања појединачног са суштином. Све је једно, тврдио је Хераклит. Мислиоци на трагу Парменида су сматрали да суштину ваља тражити у једном, а не у супротности-ма, у мноштву. Платон је раздвајао видљиви свет од суштине, али је цела његова мисао покушај да се некако изрази суштина. У дијалогу „Хипија већи“ је захтев да не буду разматрани појединачни лепо предмети већ само Лепо. Иако су уметници попут Пракситела умели да нађу успешан однос појединачног и типског, углавном им није признавано да су се приближили једном.

Појединачно је у филозофији дуго било занемарено. Средњовековни филозоф Дунс Скот је био необичан, јер је покушао оно што је већини филозофа изгледало немогуће и недостојно, да суштину веже за појединачно. Питање је колико Дунсов појам „*haecceitas*“, „овост“, може да послужи за опис тог везивања. Можда овај појам, у тренутку везивања за суштину, ипак постаје ознака за пут ка општости? С друге стране и данас се може чути, и међу уметницима, средњовековна изрека „драги Бог пребива у детаљу“.

Да ли је појам „индивидуална суштина“ оксиморон као спој неспојивог: појединачног – АТОМОН-а и општег, суштинског, једног? Да ли је Лајбниц био у праву када је претпостављао да се у свакој монади, различитој од свих осталих, огледа цео свет? Да ли је Шлегел добро размишљао када је сматрао да модерна уметност почиње уверењем да се у појединачним уметничким делима достиже оно опште? Шилер је сматрао да једино лепота може заиста да уједини људе. Питао је да ли се може сматрати да лепота претходи слободи. Његов одговор је вероватно био да народ који није огрезао у лепоти није у стању да обликује слободну заједницу.

Кант и Фихте су у причу о индивидуалности увели и „ја“. Интелигибилно ја се, међутим, код Канта оријентише пре свега према општим моралним максимама. Кант је ипак у „Критици моћи

просуђивања“ настојао да повеже природу и слободу. Да ли му је у одређењу лепоте то успело? Фихте је тврдио да сам ја онај кога правим од себе. Указао је да једино самоправљење може да очува индивидуалност. Није решио проблем интересубјективности.

Млади Хегел је сматрао да уметност садржи снагу помирења. Да ли је Хегел кључни проблем своје онтолошке дијалектике решио на прави начин када је, на трагу Шилера, појединачно биће схватио по узору на резултат деловања уметника који је у стању да створи нешто ново? Док је за усаглашавање монада Лајбница био потребан Бог, Хегел је сматрао да појединачности може да повеже Светски дух. Лепо је за њега увек било чулни сјај идеје. Опште, идентично је опет загосподарило, а појединачно је могло да се покаже једино као неидентично. Уметничко дело је истинитије од појава у стварности, јер може више да се приближи суштини. Појам лепог повезују метафизичку општост и стварну појединачност.⁶ У позадини Хегелове идеје о крају историје је и његово везивање уметности за прошлост. Осећао је, међутим, да је уметност неодвојива од опасности. Зато није чудно што је баш у „Естетици“ увео и категорију „ништа“. За оне после Хегела, који нису били у стању да осете опасност, „ништа“ није било подстрек да се нешто започне. Хегел је уочио и да поетике не могу да пропишу правила којих би уметници морали да се придржавају.

Шта је значила Шелингова намера да се оно опште обликује у лику уметности и његова одлучност да се одустане од термина естетика? Можда је сматрао да предмет филозофских размишљања увек треба да буде оно све и да естетика, какву је успоставио Баумгартен, није окренута свему па и не припада филозофији? Напоре да се уметничким средствима пробија ка суштини могу да проникну једино филозофи који не заобилазе најважнија метафизичка питања. Они могу, на пример, да осете да право песништво отвара оно најдубље – изворно и вечно. Одговарање на питање како су

⁶ Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, 1, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 23.

уметничка дела уопште могућа би можда могло да повеже филозофско промишљање и уметничко стварање.

Мора ли оно појединачно да остане неизговориво? Може ли се изразити другим средствима? Да ли је у појединачном скривена активна снага негације? Ово питање нису могли да мимоиђу они који су се бавили проблемом уметничке слободе. Питано је да ли су уметници у стању да, док показују ликове различитости, неидентичности, заиста назру једно. Да ли су били у праву мислиоци који су, ослањајући се на Киркегора, покушавали да прате трагове појединачног живота и његовог одношења према себи, да склопе његову мозаичку слику и у њој покушају да назру траг једног? Како разумети Шопенхауера, који је с једне стране сматрао да је највише што човек може да учини како би спречио беду – уништење воље за животом, а с друге стране увео појам „лепота“ у делу „Свет као воља и представа“? Како схватити Ничеа који је сматрао да је истинска присутност могућа само у диониској екстази? Ниче је очекивао да прави уметници то покажу и искористе лепоту као стимуланс одржавања воље за моћ. До суштине се, по Ничеу, не може стићи, јер се биће скрива чак и лепотом. Дилтај је сматрао да у уметничком делу постају видљиви односи који сежу даље од њега, па му дају општије значење.⁷

Хајдегер је био убеђен да се биће скрива. Лепота и истина се односе на биће, а лепота може да омогући и да биће понекад у бивствујућем засветли и тако покаже своју суштину.⁸ Ако се узме у обзир Хајдегерово мишљење да се у неким уметничким делима догађа отвореност бића, може се питати колико има таквих, правих уметничких дела. Ако их је врло мало, да ли треба одустати од тражења блеска бића у уметности? Треба ли естетика да се бави бесмислом или, како је говорио Јасперс, пуком игром? По Сартру,

⁷ Дилтај, В., *Суштина филозофије и други списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1997, стр. 60.

⁸ Heidegger, M., *Nietzsche*, 1, Neske, Pfullingen, 1961, 231.

постоји низ појава, а не нека скривеност коју би ваљало откривати. Да ли појединачни видик може да отвори поглед ка свему?

Вебер је сматрао да људски простор никад није без вредности (*wertfrei*), али једне вредности могу бити замењене другима. Можда је погрешно, јер изгледа да све већи делови људског простора остају потпуно испражњени од вредности. Могу ли се ти празни простори поново испунити? Зар људи не одустају од себе ако се око тога не труде?

Да ли савремени уметници покушавају на нов начин да продру у језгро кризе и решење траже у оном што изгледа као даље потонуће? Можда сматрају да су доконали да је испуњавање празнине вредношћу, тражење реда бића узалудан подухват, јер је прави израз бића хаос? Може ли се трагати за логиком хаоса? Пут превазилажења рђаве метафизике који некад траже уметници многим филозофима је изгледао апсурдан. Не може се, међутим, порећи да је врхунским уметницима, на пример генијалним песницима, понекад успевало продирање до метафизичких врхунаца, док су филозофски покушаји отклањања наслага рђаве метафизике често били неуспешни. Уметничко и филозофско напредовање одавно нису паралелни, али се од покушаја паралелног објашњавања није сасвим одустало. Адорно је помоћу неидентичног покушавао не само да дешифрује значења уметничких дела већ и да се приближи дубинском слоју филозофије.

Уметници се не служе појмовима, али се у естетичком одношењу према уметности не може без појмова. Естетичари често подразумевају да се уметници на свој начин труде око суштине. Да ли је свака успешна уметничка прича доиста покушај да се људима некако осветли једно? Другачије речено, да ли су уметници, и не знајући, непојмовни метафизичари? Ако је још Платон био уздржан у односу на могућност појмовног изражавања највиших сазнања, зар не би ваљало бити уздржан и у односу на могућност њиховог непојмовног изражавања? Ако су филозофи после Хегела углавном настојали да превазиђу рђаву метафизику, да ли су се уметници такође упињали да се на свој начин ослободе лоших притис-

кајућих приступа једном? Да ли се заиста у уметничким делима, у којима се помоћу појединачног циља опште, људски дух припрема за истину? Да ли је естетика, која уметности и даље додељује задатак сличан метафизичком, покушај да се криза филозофије помоћу естетике пребаци на други терен и на њему евентуално разреши? Могу ли се у естетици решавати основна метафизичка питања? Можда морају, ако се тежи опстанку естетике?

Треба ли сматрати да уметност обухвата све нове покушаје уметника? Уколико се сматра да су сви који нешто израђују уметници и да све што они направе представља уметничка дела, питање је да ли још има смисла говорити о уметности. Ако је у простору уметности дух у повлачењу, у ком би простору могло да се очекује да ће моћи да се потврди?

Такозвана „нова уметност“ за сада није успела да пронађе свој циљ. Она је данас обично без свести о себи и служи пре свега као пратиља светских политичких и економских моћника који обављају глобализовање.⁹ У простору уметности одавно има места за уметнике са свих континената и из разних раздобља. „Нови уметници“ су, међутим, обично промотори непомирљиве безличности глобалне културе. У уједначеном свету (“McWorldu“) униформисана уметност (“McArt“) спречава испољавање културних различитости, а мултикултуралност некултурних минира развој високе културе. Нова уметност се највише труди око блиставости, за шта је Блох имао добар израз „блистава беда“. Могло би се говорити и о „очаравајућој глупости“, о сталном светском вашару који је испод нивоа некадашњих локалних панађура.¹⁰ Приче о навод-

⁹ Европеизовањем и балканизовањем се стварају регионални и локални ликови глобализовања. Балкан, који је Троцки почетком 20. века означио као „Пандорину кутију“, споља гурају на политичку и економску периферију. Намећу му и стереотипе којима се наглашавају духовна учмалост и баналност. Они треба да покажу да је реч и о културној периферији. Многи балкански уметници свесно или несвесно помажу у томе.

¹⁰ Испред СИВ-а у Београду је пре педесетак година прорадила нова велика фонтана с много млазева воде и много рефлектора. Није се могло установити по-

ној уметничкој „субверзивности“ и „ангажованости“ добијају на светском вашару функцију некадашњих лицидерских срца која су служила да гану простодушне. Ако су уметничка дела раније била везана за снове о непромењивости и вечној вредности, творевине нове уметности се често везују за страхове од разних врста уништења не би ли израђевине опстале што дуже у моди и не би ли им цена била све већа.

Глобализована култура је препознатљива по потрошачкој манији. Онима у маси се утвљује у главе да само појединац који стално купује, *homo consumens*, доиста јест, и да има робе за свачији џеп. Честој узречици да је потрошач краљ треба додати да том „краљу“ нису потребни промишљеност, маштовитост, осећајност и да се он често и према људима односи као према роби. Није чудно што и уметничка дела схвата као врсту робе. Емерсон је одавно записао да су „ствари у седлу и јашу људе“.

Уметници су раније покушавали да избегну притиске политике. И у „уметности ради уметности“ може се назрети такав покушај. Уметници никад нису успевали да сасвим мимоиђу политику, а већ доста дуго таквом циљу све ређе и теже. Културна политика је обично политичка злоупотреба културе.

У новој уметности су сва три елемента уметничког простора урушена: и уметник и дело и публика. У Грчкој је уметник спадао у техните, оне који нешто праве, али су разликовани они који су у стању да се творевинама на нов начин приближавају лику идеје од оних који само понављају оно што је већ раније било исто или слично прављено. У средњем веку је уметник често припадао неком од занатских цехова, али је и тада схватано да има занатлија који пробијају оквире заната и њима су поверавани најзахтевнији

нављање обојених облика. О фонтани се говорило као о чуду, врхунском делу. На падини испод музеја „25. Мај“ је у то време направљена огромна водена каскада. Она је подсећала на природне слапове, али није дуго радила, јер је трошила превише воде и струје. (Због сличног проблема, у Версају нека фонтана ради само док група туриста пролази поред ње.)

подухвати и владари су их богато награђивали. Од ренесансе почиње све веће уважавање уметника. Велики уметник је поређен с генијем и било му је допуштено и да се поиграва с правилима. Ако се некада уметност временом све више удаљавала од заната, та разлика се изгледа опет губи. Данас, када развој уметности има другачији смер, изгледа као да су уметници опет само део велике скупине оних који израђују различите предмете или приређују разне догодовштине, у којима они могу да буду у средишту пажње.

Некад се сматрало да простор уметности садржи промењиву суму значења и да онај који хоће да живи и у овом паралелном свету то може једино ако познаје довољан број тих значења и ако је кадар да схвати која значења одговарају неком делу. Од уметника се очекивало да мења значења и ствара нова. Није смео да претера у стварању нових значења, да не би остао потпуно одвојен од публике. Данас се верује да творевини коју представљају као уметничко дело може да буде додато било које значење. Можда оно што хоће да значи било шта не значи више ништа? Некада је и једно значење могло да смета, па су, на пример, иконокласти иконе сматрали увредом Бога и уништавали их. Данас као да ником не смета ни расплинутост значења, који доиста није вишак него мањак, који показује испражњеност од значења. Чак се и уништавање дела сматра његовим саставним делом.

Бодријар спомиње неког афричког уметника који је добио наруџбину за дело које је ваљало поставити у Светском трговачком центру у Њујорку. У атељеу унутар Центра је расла творевина на којој је био приказан сам уметник избоден авионима. Када су терористи напали отетим авионима једанаестог септембра Центар, уметник је погинуо, а творевина му је уништена у рушевинама. Бодријар је ово назвао врхунцем уметности, савршенством дела које је нестало у истом тренутку када и уметник и објект који је представљало.¹¹ Да ли је доиста уништавање најуспешнија уметничка провокација? Да ли је уметник онај који се мучи око тво-

¹¹ Бодријар, Ж., *Дух тероризма*, Архипелаг, Београд, 2007, стр. 36.

ревине или онај који је уведе у уништење и при томе некад и сам нестане? Дело кога нема и уметник кога нема су представници данашње „авангардне“ уметности која изражава човека и свет којих нема и која и сама доиста постоји само у непостојању.

Ако на некој изложби слика с ужасом примећујемо да нема шта да се види, можда можемо да тврдимо да су творевине уклопљене у стварност у којој такође нема шта да се види. И раније су уметници често изражавали јад, беду, глупост, али су се трудили да им дела не буду јадна. Да ли се уопште ради о делима ако у њима не можемо нешто да осетимо? Беда најбоље сама изражава себе. Да ли би врсни глумци били у стању да стално изражавају јад и глупост које су за *reality show* заштитни знак? Можда потпуно одустајање од могућности не треба да буде на списку уметничких могућности? Како изразити убијање могућности? Треба ли уметничко дело да буде израз своје смрти? Може ли се говорити о даљем постојању уметности ако су творевине изгубиле особине уметничких дела, односно ако дела више и нема? Када све што се направи добија статус уметничког дела ако има јаку рекламну подршку, уметничко дело ишчезава. Може ли онај који се издаје за уметника својим понашањем да замени дело? Ако пијанист тражи оправдање за лош наступ у делилираном инструменту, па га на крају извођења некад и уништава, где би могао да тражи оправдање уметник понашања?

Да ли мноштво које својим присуством суделује у појављивању сурогата дела још увек може да се назове публика? Када свако ко не-ужива у не-делима добије статус члана публике, уметничка публика ишчезава.

Бергсон је поновио Бакуњинову тврдњу да је уметност човечанству важнија од науке. Како данас стоје ствари? Да ли је уметност постала једна од многих неважних ствари о којој су и многе државе престале да брину? Зар нераспознатљивост дела није постала знак уметничког распознавања? Ако се прихвати постојање уметности без дела, у којој је најважније понашање квазиуметника и присуство квазипублике, мора ли се прихватити и естетика ква-

зиуметности? Да ли би усредсређивањем на безначајност концептуалне уметности естетика постала бесмислена?

Гадамер је рекао да је естетско понашање више него што оно о себи зна.¹² Ако смисао уметности увек измиче спознаји, може ли естетика успешно да се бави тим измичућим смислом? Изгледа да је проблем што нове „уметнике“ не занима покушај продора ка уметничкој суштини, већ пре свега утисак који остављају сопствена појава и понашање. Промашени животи већине данашњих људи као да захтевају и промашене уметнике и њихове неуспеле израђевине. Потпуна занемелост, међутим, не може да буде особина ствараоца. Потпуна некомуникативност не може да буде особина успелог уметничког дела. Прихватање (не)укуса свог друштвеног слоја, о чему је говорио Бурдије, не би смело да буде основна особина публике.¹³ Ако се и даље говори о уметничкој публици, она не би могла да буде само вид испољавања масе, јер човек-маса, о коме је говорио Ортега И Гасет, није у стању да заиста процењује дела. Он не може да схвати да неко може истовремено да цени дела Гоје и Пикаса. Он прихвата некакав укус као део предрасуда свакодневице, израз становишта иза кога није просуђивање. Без просуђивања се не пробијају оквири навика и вреднује се по инерцији или се одустаје од вредновања.

Смемо ли постојање естетске намере да прихватимо као довољан услов постојања дела и непостојање намере као довољан разлог да нека творевина буде избачена из простора уметности? Да ли је довољно да нешто функционише као дело да би могло да буде признато као дело? Може ли уметник да замени дело? Да ли је довољно да се неко представља као уметник да би био признат као уметник? Једној нашој уметници некритичког самопредстављања је одавно речено да шокираност публике није мера уметничке вредности и да би чешки национални јунак Јан Палах, који се не-

¹² Гадамер, Х.-Г., *Истина и метод*, Федон, Београд, 2011, стр. 167.

¹³ Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale de jugement*, Minuit, Paris, 1979, 13. Бурдијеа су оптуживали да развија предмедиолошку критику укуса.

што раније јавно самоспалио, био по критеријуму шокираности већи уметник од оних који само ножем цртају по себи.¹⁴ Омажи поводом годишњица појављивања Дишановог писоара организовани су као јавна употреба других писоара. Како ће бити прослављана скоро стогодишњица? Да ли је „поетика канте за ђубре“ постала општеприхваћена? Мислим да није. На пример, већина девојака још увек не жели удварање које би почивало на таквој поетици.

Неке особине дела могу временом да се мењају, јер због разних разлога не остаје исто оно од чега особине зависе. Боје неке слике су другачије после сто година, али и да нема промена не бисмо слику видели онако као што су је видели некадашњи гледаоци. Зар би данас неко пристао на бојење античких и средњовековних скулптура да би више личиле на оригинале? Ноте неке симфоније су остале исте, али је данас не свирају као у време првих извођења. И када би је сасвим исто свирали, не бисмо је чули као што су је чули тадашњи слушаоци.

Рекох „видели“, „чули“, али дело не доживљавају исто ни они који га у исто време и у истом простору виде или чују. Бернинијеву скулптуру Свете Терезе у цркви Санта Марија дела Виторија у Риму на један начин виде они који усаглашавају виђење с причом о заносу Свете Терезе коју је анђео пробо стрелом пламтеће љубави према Богу. Они који се не базирају на ту причу виде приказ жене у немистичном љубавном заносу и чуде се што је оваква скулптура добила место у цркви. Може ли се у естетици конструисати идеални посматрач, каквог је у етици предлагао Хер, посматрач који узима у обзир сва виђења да би донео свој суд? Да ли би на тај суд највише утицала виђења већине? И у уметности већина може да греша, а мањина да буде у праву.

Израђевине у којима нико не може да открије себе нису уметничка дела. Нису дела ни израђевине код којих је у првом плану

¹⁴ Судајући по заради, највећи српски ликовни уметник је био кривотворитељ страног новца. Сада се, према истом критеријуму, најцењенији домаћи „уметници“ баве „пролепшавањем“ фотографија јавних личности.

нека неуметничка сврха. Уметничко дело се не ствара да би се њиме доказивала нека естетичка теорија. Једино дело, које је у стању да одржи дистанцу према свему и свима који би хтели да пропишу његово стварање и прихватање, може понекад да издржи испит времена.

Ново моде се дуго разликовало од уметничке новости, али се разлика у односу на израђевине које се издају за дела не примећује. Квазиуметници и квазипублика не могу без моде, тоталитарне рекламе и тоталитарног глобалног политичког маркетинга. И купци и бирачи се убеђују да су избором превазишли своју безначајност. Људима, васпитаним да буду потрошачи, препоручује се „светска робна кућа“. Онима који имају новац препоручује се и шта би могли да купе, а за остале се сматра да и не спадају у људе. Данас се у свакодневици многи труде да знају који је водећи „бренд“ и шта је тренутно „ин“. У друштву обиља окруженом сиромаштвом је изгледати постало важније него бити. Бренд се оснажује на разне начине. Бенетон користи и скандал-рекламе. Због негодовања је морао да повуче рекламу на којој су били приказани амерички осуђеници на смрт. Ојачао је бренд рекламом на којој је у позадини била крвава војничка униформа из југословенских ратова.

Може ли у свету, у коме се млади наводе да цене лаку „лову“ и лако трошење, да буде ваљано одређена вредност уметничких дела? Да ли цена може да служи као права мера вредности дела? Зар су нека дела која се сада скупо препродају код „Сотбија“ била заиста мало вредна док нису достигла огромне цене? Да ли су друга дела која се скупо продају заиста толико вредна?

Да ли естетика може успешно да се обликује једино ако је естетичару уметност „у крви“? Естетика је вид теорије и обично се заснива на промишљању, а оно изгледа не мора увек да буде утемељено у богатству утисака и у ваљаном вредновању уметничких дела. Хегел је сматрао да естетика може да буде чиста појмовна конструкција. Има и естетичких теорија, попут Крочеове, у којима су утисци и процењивање итекако важни.

Ако се некад тешко разликује квалитет оригинала, копије, имитације и кривотворине, да ли је естетски суд заиста пресудан за одређење естетског предмета?

Усмереност уметности ка бесмислу није нимало наивна. Она се успешно слаже с нихилистичким ометањем вредновања, глобализованим деперсонализованим „комуницирањем“, потером за новостима (енг. *scoop*) без обзира на њихову вредност, претварањем грађана у потрошаче, глобализовањем свих видова живота. Да ли је реч о животу? Ако тражимо живу уметност у сајбер простору, тешко да ћемо је наћи. Уметност без уметничких дела је постала ударна сила глобализовања. „Уметници“ који хомогенизују неукус суделују у „победи преваре“ и доприносе производњи глобалне моћи. Ова моћ сматра да тамо где људи одбијају уклапање у глобалну културу хиперконзумеризма треба применити „исушивање мочваре“. Много је исушених предела у којима се тешко или угодно живи али више ништа не рађа. Културоцидни глобализам усмерава хиперпотрошача ка прихватању демократског фашизма непријатељски усмереног пре свега према онима који одбијају благодети конзумеризма.

Хенри Милер је рекао да нас уметност не учи ничему осим смислу живота. Многи изгледа прихватају само први део ове тврдње. Од уметности која промовише слободу нестварања заиста нема шта да се научи. За људе у простору такве уметности је уметничка слобода доиста одустајање од слободе. Они који су одустали од слободе нису у стању да изразе кризу. По Абањану је први услов слободне употребе слободе да се она не одузима и да не изврће саму себе. Не може се позивати на слободу и истовремено је порицати.¹⁵

Ако су модерни уметници доживљавали музеје као костурнице уметности, за већину данашњих уметника је цео свет постао костурница. Уметност која прихвата гробно умировљење света кида своје везе са животом. Како спасти живот и спречити само-

¹⁵ Абањано, Н., *Могућност и слобода*, Нолит, Београд, 1967, стр. 178.

убиство уметности? Рилке је упозоравао да без храбрости не може да се стигне до властитог изражавања света. Каквог би имао смисла живот у свету безуметничких дела? И за обичан живот је потребно све више храбрости.

Литература:

- Абањано, Н., *Мозгућност и слобода*, Нолит, Београд, 1967.
- Бодријар, Ж., *Дух тероризма*, Архипелаг, Београд, 2007.
- Bourdieu, P., *La Distinction. Critique sociale de jugement*, Minuit, Paris, 1979.
- Valéry, P., *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Paris, 2002.
- Гадамер, Х.-Г., *Европско наслеђе*, Плато, Београд, 1999.
- Гадамер, Х.-Г., *Истина и метод*, Федон, Београд, 2011.
- Дилтај, В., *Суштина филозофије и други списи*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1997.
- Marcuse, H., *Gesellschaft als Kunstwerk*, Neues Forum, 167/168, Wien, 1967.
- Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension*, Beacon Press, Boston, 1978.
- Ortega y Gasset, H., „Pobuna masa“, *Anali naših dana*, Zagreb, 1941. i *Gradac*, Čačak, 1988.
- Платон, „Хипија већи“, у: Платон, *Дијалози*, Графос, Београд, 1987.
- Read, H., „High Non and Darkest Night: Some Observation on Ortega y Gasset Philosophy of Art“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No 1, 1964.
- Schiller, F., *Schriften zur Philosophie und Kunst*, Goldman, München, 1964.
- Телебаковић, Б., „Ликови глобализовања“, *Политеиа*, Факултет политичких наука, бр. 6, Бања Лука, 2013.
- Телебаковић, Б., *Студије о Блоху, Адорну и Маркузеу*, Свет књиге, Београд, 2014.
- Хабермас, Ј., *Постметафизичко мишљење*, Београдски круг, Београд, 2002.
- Хабермас, Ј., *Филозофски дискурс модерне. Дванаест предавања*, Глобус, Загреб, 1988.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, 1, БИГЗ, Београд, 1975.
- Heidegger, M., *Nietzsche*, 1–2, Neske, Pfullingen, 1961.

THE CRISIS OF AESTHETICS AND THE CRISIS OF ART

(Summary)

It is not enough to say that we are horrified by the crisis of contemporary arts. This crisis is part of the position of an individual which is getting more and more absurd, and part of socio-political and cultural crisis. Can the art of crisis be developed? The current endeavours of arts to present the global crisis are not successful. Aesthetics is also in a critical position, because it does not pay enough attention to the crisis of arts and to a necessity to reconsider its relationship to arts. How are we supposed to shape the appropriate aesthetics of crisis? How does one understand the changed role of the artist, his work and the audience? Can one reach the essence in arts as it was believed to be possible in the conventional aesthetics? If it is possible, what are the present means to achieve it?

Key words: the crisis of arts, the crisis of aesthetics, the crisis of society, individual, crucial, the artist, the piece of work, the audience

Душан Пајин

НОВЕ ПОКАЗИВАЧКЕ ПРАКСЕ

Апстракт: Коришћење нових медија су почели да упражњавају поједини ликовни уметници, 1913. године. Можда је то један од разлога што су се те нове праксе углавном везивале за ликовне уметности и касније, иако је можда било више оправдано да се вежу за показивачке (перформативне) уметности, или театарске уметности, с обзиром на експанзију коју је у оквиру тога доживео перформанс, као и боди-арт. Узимајући све у обзир, најтачније би било то називати показивачким праксама, а термине „уметност(и)“, или „уметничке (праксе)“ изоставити, будући да су те праксе и творевине одударале од уметности и естетике, а некад су их и саме, директно оспоравале и одбацивале.

Кључне речи: нови медији, нове показивачке праксе

Ликовне и друге уметности

1) Од првих деценија 20. в. – поред ликовних уметности – слични процеси су се одвијали у различитим уметностима – у књижености, музици, позоришту. Рецимо, у музици су нове праксе укључиле различите интервенције на класичним инструментима (као препарирани клавир) или коришћење инструмената на нов начин – рецимо ударање по гудачким инструментима, или повлачење гудала по другим деловима инструмента, а не по жицама, или ко-

ришћење комада метала, рецимо тестере, као гудачког инструмента итд.

2) Иако неке уметности (ликовне, театарске) начелно имају показивачки карактер (тј. уметник публици нешто „показује“), код показивачких пракси је „показивање“ основна, везивна компонента, са веома различитим уобличењима и медијима, било да је реч о перформансу, или другим типовима нових показивачких пракси.

У ових 100 година (1913–2014) одвијала се експанзија нових показивачких пракси и увођење стално нових медија, закључно са дигиталним медијима, освајање галеријских простора од стране нових пракси (иако су се ове делом – или у целини – одвијале и изван галеријских простора), као и борба за спонзоре и кустосе.

У међувремену су лансирани термини постуметност, постететика, смрт слике, па и смрт аутора. Наиме, док је класична теорија уметности говорила о генију и ствараоцу као битним за велику уметности, теорија постмодерне говори о томе да је то само једна од великих прича модерне, а да постмодерна сматра да је цела уметност интертекстуална и састављена од малих наратива, па тиме и говори о „смрти аутора“ у смислу да су оригиналност и стваралаштво који су везивани за аутора само фикције.

3) Иронија је – међутим – да су управо аутори који се везују за нове показивачке праксе поново афирмисали аутора и његов значај, чак и преко пређашњег генија. Неки су то чинили самим делима, као кад неки аутор (у перформансу, под називом „Уметност је све што уметник ради“) лансира видео снимак који га показује како хода по свом студију и чини разне радње, а ниједна није везана за сликање. Још даље је у том погледу отишла Марина Абрамовић, која је изградила „имиц“ генијалне уметнице, па је у свом перформансу „Уметник је присутан“ из 2010. више сати седела у просторијама музеја, где је иначе била њена ретроспектива, и по више сати се без речи гледала са публиком која се смењивала на седишту прекопута.

4) Као закључак, могли бисмо рећи да су нове показивачке праксе биле у великој експанзији – са растућим бројем аутора и

дела су освајале спонзоре, показивачке (и галеријске просторе), али да их не треба сматрати подручјем ликовних уметности, него визуелним праксама (у ширем смислу).

5) У последњих стотинак година су лансиране бројне показивачке праксе и с њима повезани медији, као и различити програми, што је било праћено и теоријским текстовима, који су – на жалост – често били и остали конфузни. Због тога је за целу тему корисна нека врста реалистичког резимеа. Да би панорама показивачких пракси у последњих стотинак година била прегледнија, овде ћемо покушати да покажемо како историјски след, тако и различите форме и медије с којима се повезивала показивачка пракса.

Ко је био први?

Кад се у новије време пише историја нових медија, онда се обично се помињу Марсел Дишан (1887–1968), са радом из 1913. и дадаизам (1916). Пикасо (1881–1973) се ретко спомиње у том контексту. До тога је дошло јер за њега нове показивачке праксе нису биле од примарног интереса (као за Дишана).

Око 1913. настају асамблажи (склопови) од предмета или делова предмета. Отприлике у исто време (1913.) Пикасо и Дишан праве прве асамблаже – Пикасо конструкцију која се сачувала само као графика, а Дишан *Точак бицикла*.

1913. Дишан прелази у Париз, а радио је тамо најпре као библиотекар. Тада – наводно – изриче и мисао да ликовна уметност не би требало да буде ствар вида, или мрежњаче, него у вези са сивом масом ума¹ – дакле, да се напушта ранија важност ликовности и да је битан концепт (замисао) дела. Тај став и пракса се данас сматра зачетком концептуалне уметности. Нешто касније Дишан лансира прве реди-мејде. Познати су (у периоду 1913–1919): *Точак бицикла*, 1913; *Сушач за флаше*, 1914; *Најава поломљене руке*,

¹ А.Б.О.М.Д.- А. Б. Олива, *М. Дишан*, Светови, Нови Сад, 1999, стр. 214.

1915; *Чешаљ*, 1916; *Вешалице* (из 1917. и 1918.); *Фонтана*, 1917. и *Ђоконда* из 1919.

Шест реди-мејда – заједно са овим вешалицама – су били само предмети за које је било неуобичајено да буду у улози „дела ликовних уметности“ (што је у то време било довољно провокативно), али је *Фонтана* била изразито провокативна (јер је пародирала фонтане које су имале истакнуто место у дворским или вртним комплексима, као и на неким градским трговима).

Две године после доласка у Њујорк, Душан је (1917.) послао писоар под насловом „Фонтана“ на изложбу Друштва независних уметника, које је основано 1916. у Њујорку. Он је био члан и директор тог друштва, али је рад одбијен, јер га је (да се не би знало чији је) потписао са „Р. Мутт“. Кад се сазнало да је рад његов, враћен је на изложбу, али је он дао оставку. То је био јачи удар (од других реди-мејда) на укус и представу о томе шта може бити уметност. Писоар (иронично: фонтана) и није био у некој посебној вези са „сивом масом“, него пре жеља да се „малограђани“ испровоцирају.

Швитерс је своје колажиране, или асамблиране радове од отпадака – називао „Мерзбау“, „бесмислене творевине“ (буцевине) – настали 1920–1922.

Временом су у нове медије у ширем смислу укључени многи аспекти човековог окружења (природа, индустријски производи и отпаци, животиње), а и сам човек (са телом и/или са продуктима свог метаболизма: дах, крв, излучевине).

На овом и другим примерима нових медија и нових уметничких пракси, лансираних током Првог светског рата у Цириху од стране дадаиста, а у Њујорку од стране Душана, независно од контекста тог времена и ратних прилика на које су различити уметници реаговали сатирично, видимо да су ту важни **провокација** и **контроверза**, као битне одреднице и константе које ће бити карактеристичне за нове показивачке праксе у наредних сто година.

Дадаизам и нове показивачке праксе

Неке тенденције које су дошле до изражаја у дадаизму током Првог светског рата у Цириху доћи ће до изражаја у новим показивачким праксама и различитим уметностима наредних 70-так година.

- 1) Дада се залагала за радикалну негацију прошлости, као и за футуризам. Та негација је требало да се постигне „коначним разлагањем“ или расулом старог поретка света. *„Дада не само да није имала програм, него је била против свих програма. (...) Та апсолутна слобода од условљавајућих пред–концепата била је нешто ново у историји уметности“*².
- 2) Због тога је дада укључила неке скоро откривене облике изражавања (колаж, апстрактна уметност итд.), а и увела неке нове форме (монтажу, случај, перформанс, мултимедијску презентацију, апстрактну–фонетску поезију, реди–мејде, нађене објекте итд.). Уводећи и развијајући те нове форме, дадаисти су сами били импресионирани тиме да је то било нешто до тад невиђено (или не-чињено). У то време такође је лансирана и „симултана песма“ (*poeme simultane*) извођена у кабареу, а то је речитатив у коме три или четири гласа симултано говоре, певају, звиждућу и сл.
- 3) Изгледа да је дада унела случајност (као принцип) у уметност нашег века. Дада је то применила у поезији и ликовној уметности. Нешто касније то је примењено и у музици, филму и књижевности. Уношење случајности је имало неколико сврха.
 - а) Ослобађање од рутине, традиције, циља и наученог заната.
 - б) Превазилажење баријера каузалности, прорачунатог хтења и рационалности, постизање спонтаности и неочекиваног резултата.

² Richter, H., *Dada – Art and Anti-art*, London, Thames & Hudson, 1966, стр. 33–34.

- в) Могућност да се предавањем несвесним садржајима и импулсима ови инструментализују и доведу у први план.
- г) Непосредно изражавање властите природе, индивидуалности и оригиналности.
- д) Добијање новог стваралачког импулса, обнова уметности као магијског чина.
- ђ) Могућност брзог мењања медија: сликања, фотографије, типографије, колажа, апстрактне уметности, нађених предмета, реди–мејда, поезије, плеса, музике, певања.

У свим овом модалитетима случајност је требало да прошири могућност уметничког изражавања, лакше и брже прилагођавање (уметничке поруке) месту и медију, прелажење из медија у медиј. Међутим, Рихтер с правом скреће пажњу и на ону улогу случајности која је била супротна тој основној намери, а то је поништавање саме сврхе и намере уметности. „Улога случаја, не у сврху проширења уметности, него као чиниоца разарања и анархије. У уметности, анти–уметност“.³

- 4) Пошто су се осећали апсолутно слободни (или су се тако понашали), већина дадаиста је мењала своје медије од прилике до прилике – често у оквиру исте вечери у кабареу – један исти аутор и/или извођач би се користили ликовним уметностима, перформансом, поезијом, фотографијом, типографијом, колажима итд. Кабаретски оквир је стимулисао тај мултимедијални стил, или га чинио неопходним, пошто је значајан или претежан део занимација и провокација потицао од овог медијског промискуитета.
- 5) Провокација је била једна од константних црта дадаизма. Провокација је преузета и постала је нека врста карактеристичног стила у раду и животу многих показивача 20.

³ Исто, стр. 30.

века. Многи савремени аутори још увек се веома много ослањају на агресију, шокирање и провоцирање.

Нови медији – шире и уже значење

- 1) Током стотинак година нове показивачке праксе лансиране су и биле су праћене текстовима који су често били конфузни, као и цео контекст показивања, било да је реч о освртима на конкретна дела или на општије приказе. Стога је за увид у нове показивачке праксе користан подухват да се на сажет начин прикаже еволуција нових медија који су били кључна компонента ових пракси. Некад се говори о двама фазама – о првој, од 1914. До 60-тих година (као о авангарди) и о другој, после 60-тих (као о неоавангарди), али су коришћени и многи други термини, при чему неки сматрају ову другу фазу за битну. У другој фази је дошло до укључивања низа нових медија (показивања) – све до екстрема, као што су људски измет, животињски и људски лешеви и сл.
- 2) Полазна подела на старе и нове медије сматрала је старим (или класичним) медијима сликарство, скулптуру и графику, а новим све друге медије којима су се ликовни уметници користили током 20. века.

Дакле, кад говоримо о **новим** (или **проширеним**) медијима – тј. о свему оном што је укључено у ликовну уметност, од првих деценија 20. века, а што се више не уклапа у класичне медије (сликарство, скулптура, графика) – онда мислимо на укључивање фотографије, филма, ТВ (видеа) и компјутера (интернета) у делокруг медија уметности, али и низа других медија из човековог окружења, као што су: разни (грађевински, столарски итд.) материјали, отпад (природни и индустријски), животна средина (различити видови еколошки ангазоване уметности), људско тело (боди-арт – пре свега тело самог аутора), као и различите акције људи (пер-

форманс, хепенинг, згода). Према тој подели – и потоњим поделама – граница ново-старо је и хронолошка и технолошка, а и садржинска (јер има нове могућности и семиотику) и идиоматска (нов је начин процесирања, уобличавања и поимања).

Међутим, синтагма „нови медији“ може се користити у ширем и ужем смислу (јер, према неким, у нове медије би спадали само дигитални медији). Дакле, видимо да је граница ново-старо помична – како се ближе крај 20. века, тако су поједини аутори границу (разграничење) **старо-ново** померали.

- 3) Дакле, овде предлажемо једну условну поделу „нових медија“, где би **нови** били **проширени** медији (тј. у „старе“ медије би спадали сликарство, скулптура и графика, а у нове сви остали).
 - а) У ширем смислу (у духу „проширених медија“) у нове медије спадају различити колажи, нађени или готови објекти, асамблажи, инсталације, трансформерси, интервенције у амбијенту (*ланд-арт*), људско тело и различите акције (*боди-арт*) итд.; затим, фотографија, филм, радио, ТВ (видео), као и компјутери, односно сви дигитални медији, али и нови начини презентације као перформанс, хепенинг итд.
 - б) У нове медије у ужем смислу би спадали само дигитални медији. По овој (ужој) подели „класичан“ филм (на филм. траци), фотографија (преко филма), аудио и видео на траци, рецимо, такође спадају у старе медије, док би видео запис (дигиталном камером), дигитална фотографија и дигитална (компјутерска) уметност били (прави) нови медији, или нови медији у „најужем“ смислу. Њих неки (као Манович: *Метамедији*, 2001.) зову и метамедији, или хипермедији (или сајбер-медији)

Нови медији до седамдесетих година

– **Нађени објекти и реди-мејд** – ови термини се некад употребљавају као синоними, а некад у донекле различитом значењу (прва синтагма је француска, а друга енглеска). Историја и порекло им је везано за Дишана, који је између 1913. и 1917. презентирао неколико предмета (точак са столицом; уринал; чивилук за шешире) и назвао их реди-мејд, или нађеним објектима. Касније је (1919.) придодао и неке друге „досетке“ (са истом ознаком – реди-мејд) – репродукцију Мона Лизе, на којој је интервенисао цртајући јој бркове. У духу реди-мејда су и неки радови Пикаса (1940–1950), који је, рецимо, спојио седиште и волан бицикла и тако сугерисао главу бика. Овај Пикасов рад (из 1942.), као и Дишанов точак са столицом, блиски су асамблажу, јер је на делу не само готов (реди-мејд) објекат, него и одређена „интервенција“ или комбинација (код Пикаса, управљач бицикла и седиште, да би се сугерисала глава бика.

– **Асамблаж** – је склоп састављен (комбинован) од нађених објеката, или (делова) предмета (некад отпада), било природних (грање, сува трава, камење), или произведених предмета (индустријских). У замисли, асамблаж се надовезује на колаж (који му је историјски претходио), али док је колаж везан за вертикалну површину, асамблаж заузима место у простору (као скулптура) и близак је претходним категоријама (нађени објекти, или реди-мејд), али на њему има много више интервенције. Поједини примери поп-арта (и/или нео-даде), као и џанк-арта су асамблажи.

– **Табло** – један тип асамблажа (а могао би се сматрати и инсталацијом), називан је посебним именом – табло (*tableaux*) – а везује се за Едварда Кинхолца (Kienholz) – 60-тих. С обзиром на верску позадину ранијих таблоа, Кајнхолцови таблои су провокација, јер показују „скаредне“ призоре – један „ватачину“ у колима, а други реминисценцију чувеног куплераја у Лас Вегасу. Табло је термин којим су (од 12. до 18. века) означавани посебни прикази религијских сцена, умањеним и обојеним 3D фигурама, на равној

подлози; или исте теме постављене на сцени са статичним живим фигурама (за дати верски празник-повод). Табло је могао бити и асамблаж у коме су поред сандука са моштима још постављени и неки други свети објекти у посебан аранжман у цркви.

Табло (у виду пародије верске теме) је наставио свој живот, па се појављује и касније у варијанти перформанса. Сем-Тејлор Вуд на фото-перформансу „Насукани“ (1995.) показује пара-верзију „Тајне вечере“ (Исус и 12 апостола) са провокацијом. „Насукани“ по композицији одговара „Тајној вечери“ (из историје уметности, али на месту Исуса је (*topless*) фигура ауторке, а и остали ликови су млади британски уметници). „Насукани“ (код нас постоји термин, „навучени“) је иронична алузија на скуп око Исуса.

Такође се појављује и табло-тема у форми видео инсталације (рецимо – Бил Виола, 2002: *Устанак из гроба*).

– **Деколаж** – је други извод из концепта колажа, а везује се за Волфа Фоштела. Он је идеју лансирао, а своје деколажирање радио почев од половине 50-тих. Замисао потиче од огласних панона са поцепаним плакатима који се називу у слојевима како су лепљени. Дакле, за разлику од колажа (који је такође један од нових медија 20-тих), где се делови додају (слажу), овде је у питању (с)кидање слојева. Брзом деколажирању нарочито подлежу плакати приликом политичких кампања, што је Фоштел пародирао на деколажу „Наш кандидат“ (из 1961.). Од 60-тих деколаж као слика бива замењен акцијом, хепенингом – **деколажирање** постаје акција – цепања плаката, или часописа (приликом отварања изложбе, 1963.). Исте године видимо и треће значење деколажа – то је акција у којој аутомобил бива слупан (прегажен) локомотивом. У то време Фоштел деколажирање везује за слупане аутомобиле, пад авиона, или бацање неког објекта из летилице и разбијање о подлогу, или, рецимо – у блажој варијанти – растурање слике на екрану телевизора (деколажирање прелази у раван електронског медија). И на примеру деколаж(ирањ)а видимо како је исти концепт мењао значења током времена и јављања нових контекста (пратећи промене доминантног именитеља – идиома).

– **Џанк-арт** – означава дела створена склапањем (комбинацијом) различитих врста отпадака (*junk* – ђубре, отападак), обично у форми асамблажа – почев од делова расходованих машина, до отпада возила (на пример – аутомобиле који су већ прошли део процеса рециклирања и огромним пресама су претворени у коцке згужваног лима). У прво време (у време поп-арта) овај тип уметности је био иронична негација потрошачке психологије и света маркетинга (поп-арт то такође повремено има, а повремено само парафразира маркетинг). Џанк-арт је (као и поп-арт) био и негација апстрактне уметности. Касније, са развојем еколошке самосвести, џанк-арт добија еколошко значење (предзнак), као форма еколошко ангажоване уметности. Могло би се рећи и да су први примерци џанк-арта били неки Дишанови реди-мејди (уринал, део чивилука). А некад је то дословно садржај канте за ђубре.

Лоренс Аловеј је 1958. лансирао термин „*non-art*“, а 1961. „*џанк-арт*“. У свом тексту он пише: „*Џанк је градска уметност. Њен извор је одбачен материјал градова који се скупља у фијокама, таванима, кантама за ђубре и градским ђубриштима. (...) Асамблажи таквих материјала постају за посматрача делићи живота, делови средине. Урбана средина је извор таквих предмета, било да су преобликовани, или одбачени*“.⁴

Курт Швитерс је своје колажиране, или асамблиране радове од отпадака – називао „*Мерцбау*“ (*Merzbau*), „бесмислене творевине“ (буцевине) – *Merz* је остатак од речи *Kommerz* (а *bau* = направити).

Неки каснији примери рада са објектима (1995–2000 – рецимо „*Yugo Next*“), не уклапају се ни у појам реди-мејда, ни у џанк-арт (тј. ни у асамблаже) – стога смо увели нов појам: трансформерси.

– **Инсталације** – Термин инсталација је имао веома различита значења и примену. Инсталације су у једном значењу интервенције (или поставке) у простору (по правилу ентеријеру), које укључују одређене предмете, а могу бити трајне или привремене. Већином су и оне забележене фотосима или видеом (за касније

⁴ У часопису *Architectural Design*, Vol. 31, No. 3, March 1961 – London.

виђење). Јављају се током 60-тих и 70-тих, али неки првим инсталацијама сматрају неке Дишанове реди-мејде (као точак бицикла забоден наопачке у столицу, из 1913.), или поставке групе Гутаи (из Јапана, 1954. и касније). Прве инсталације су укључивале уобичајене предмете, али данас се томе придодaju (у инсталацију укључују) и видео-арт, перформанс, компјутери...

Инсталације су 60-тих или 50-тих биле у првим „амбијентима“ (*environment*). Некад су инсталације врста нереди, а некад су геометријски чисте и уређене, као и простор који испуњавају.

– **Акција** – термин најпре (од 50-тих и 60-тих) коришћен у синтагми „акционо сликарство“ – које је било повезано са апстрактним експресионизмом (Полок, Де Кунинг). Од почетка 60-тих „акција“ означава нешто друго – секвенце и комбинације кретања, звукова и поступака који могу (али не морају) бити везани за дати простор, а којима се придаје значење уметничког „чина“ (непосредно, или кроз пратећи текст). Стога се преклапа са перформансом, догађајем (згодом – *event*) и хепенингом. Акција је слична хепенингу (и перформансу) – изводи је појединац, или група – али за разлику од њих може бити протежна у времену (трајати више дана, или месеци) и простору (одвијати се на много ширем простору, понекад и на територији различитих земаља). Такве су рецимо **акције ходања** које су предузимали страни и неки наши уметници, идући кроз различите земље и правећи успут различиту документацију (писану, видео итд.). Данас је „акција“ углавном назив за распродаје, или маркетиншко „лансирање“ неког производа (привремено снижена цена, наградна игра итд.).

– **Перформанс** – изводи појединац или група, на одређеном месту и у одређено време (мада може трајати дуго) пред публиком. Публика је некад само посматрач, а некад је укључена у перформанс. Перформанс се може преклапати са театарским формама (вербалним, или невербалним) и циркуским (игре с ватром, жонглирање итд.), али се сматра типом визуелне уметности. Током 60-тих га лансирају Алан Капров, Вито Аконћи, Херман Нич и Јозеф Бојс. Перформанс је укључен (уграђен) у многе типове уметности

нових медија – у боди-арт, акције на улици итд. Видео-перформанс је каснија форма, где се аутори-извођачи не појављују уживо, него се презентира снимак перформанса.

– **Боди-арт** – инструментализује уметничково тело, које представља медијум. Дакле, он „говори телом“, али на другачији начин него што је то случај са класичном пантомимом. Неки сматрају да је боди-арт био претходница перформанса, а други сматрају да су они заједно настали. Боди-арт је обично једнократни перформанс, али често забележен и касније представљен на фотографијама, видео и текстуалним записом. Боди-арт користи и тетоважу, пробадање (*piercing*), усецање знакова, или рана, инплантације и сл. Боди-арт је обично једнократни перформанс, али често забележен и касније представљан на фотографијама, видео и текстуалним записом. Неки боди-арт перформанси се граниче – по драстичности – са флагелантским и кастратским интервенцијама.

– **Хепенинг** – има сличности или се преклапа са перформансом, али му претходи (као форма и термин), пошто се везује за другу половину 50-тих – рад Џона Кејџа у Блек Маунтин Колеџу и тамошње хепенинге. Они су се састојали у томе што би Кејџ рецитовоа поезију и текстове, или би он и неко други „окидали“ темперовани клавир, Раушенберг би показивао своје слике, а Мерс Канингхем би плесао – и све то у исто време, у простору међу публиком (а не на одвојеној сцени). Мултимедијаност и симултаност у хепенингу, као и укључивање публике, делом су се заснивали на претходној замисли (договору, сценарију), а делом на импровизацији, која је имала важно место и у акцији, и у перформансу.

– **Догађај** (*event*) – се преплиће са перформансом и хепенингом и термин (догађај, згода) је лансиран у време јављања Флуксуса (60-тих).

– **Срединска (амбијентална) уметност** (*environmental art*) – односи се на манипулације и интервенције у простору (спољном, или затвореном), на нетипичне артикулације (тј. не односи се на класичне форме уређења простора: архитектура, вртови и сл.). Амерички аутори наводе Капрова, а европски Бојса као прве

ауре који су радили „амбијенте“, углавном везане за ентеријер. Касније, са јачањем еколошког покрета амбијентална уметности се сели у спољну средину, па се стога ленд-арт интервенције (некад) сматрају подврстом амбијенталне уметности.

– **Ленд арт** – је интервенција у природној средини – некад у виду земљаних радова (насипи итд.) или постављања објеката, застора итд., која се јавља 60-тих и 70-тих година. Има два корена – концептуалну уметност и еколошки интерес (предлогак: заштита животне средине, еколошка акција). Настаје у спреси са еколошким покретом и активизмом. Некад је у питању дугорочна акција еколошког карактера, која је документована на разне начине, укључујући и видео записе. Иако “land” сугерише интервенције везане за земљу, заправо је у питању шире значење – „поднебље“ – те су отуда у то укључене и водене површине (реке, језера).

Занимљиво је да ленд-арт има претече у тибетанској традицији. Тибетанци су велике засторе са иконолошким садржајима постављали да висе низ неку падину, зид, или између два обронка. А некад су сликали по обронцима брда (ленд-арт графити?).

Опште одреднице

– **Концептуална уметност** – редефинише дотадашњи појам уметности и дотадашње поделе, у различитим равнима са циљем да нове медије повеже са одређеним замислима, те да се напусти ликовност. Прво, дело сада може бити и сама идеја, која не мора да буде опредмеђена (у неком медију). На пример, концептуално „дело“ је кад Ј. Кошут (1965.) постави уз исти зид столицу, слику столице и дефиницију столице (у форми текста из лексикона). Друго, подела на уметност и теорију уметности се у концептуалној уметности на различите начине поништава (превазилази). Треће, уметникова акција (креација) постаје истраживање природе саме уметности (доводи је у питање), а резултат („закључак“) је опредмеђен у нечему што сада представља „дело“ (које редефинише, мења, или поништава претходно значење „уметничког дела“). Кон-

цептуална уметност (у периоду 60-тих и 80-тих година) је могла укључивати нове и мешане медије, али не нужно. Сматра се да је њен врхунац од 1965. до 1980. Поред синтагме „концептуална уметност“ коришћени су још и термини неовангарда, постмодерна уметност и други, јер су префикси „нео“ и „пост“ постали веома популарни.

– **Медијска уметност** (*media art*) – је термин који би требало да обухвати све типове уметности нових медија (од дадаистичких, до дигиталних), па се савремене књиге или курсеви томе посвећени тако и зову.

– **Нови медији – уметност нових медија** – је термин који (као и неки други у овом контексту) има помично значење: раније је означавао уметност проширених медија, касније уметност медија у ужем смислу, а у последњим деценијама се некад односи само на дигиталне медије. Ове последње неки зову и **метамедији**, или **хипермедији** (или сајбер-медији – *cyber-media*)

– **Интермедијска уметност** (*intermedia*) – је појам настао половином 60-тих, да би се именовала делатност (стварање) уметника који су се служили (истовремено) различитим (новим) медијима, а често и комбиновали класичне медије, било унутар ликовних уметности, или комбиновали саме типове уметности – на пр. ликовну и сценску делатност (перформанси), ликовну и поетску (визуелна поезија), ликовну и филмску, или ликовну и видео итд. Дакле, реч је о генералној тенденцији уметника да комбинују медије, касније укључујући и дигиталне медије (компјутере). Комбиновање се могло оствари(ва)ти учешћем више аутора (извођача), или акцијом једног аутора. Некад је комбинација била окренута синестезији, или повезивању обично неповезаних типова чула (тј. дражи): на пр. визуелних и тактилних. Данас би интермедијско или мешано могли бити и комбиновање старих (аналогних) и нових (дигиталних) медија. Рецимо, крене се са интерактивним филмом (у компјутеру, на чији след посматрач може да утиче), а онда се после полазног избора појави стари филм, у коме нема интеракције, него је такав какав је.

– **Мешани медији** (*mixed media*) – раније је термин „мешани медији“ коришћен у ликовној уметности да означи мешање (преклапање или суперпонирање), односно коришћење различитих пигмената и материјала (медија), као што је уљано сликарство, колаж, темпера итд. на истој површини (тј. у оквиру истог дела). У време дадаизма (и касније) мешање медија има другачије значење – то је комбинација поезије, музике, перформанса и ликовних ефеката у њиховим наступима у кабареу Волтер. Касније (од 1960.) у „амбијент“ и инсталације често су укључени мешани медији.

– **Мултимедијска уметност** (*multimedia*) – подразумева коришћење различитих медија (текста, звука, графичких покла, анимације, видеа итд.). Мултимедијска уметност је у неким случајевима синоним са термином **интермедијска уметност** и са термином **мешаних медија**.

– **Видео арт** – је повезан са медијумом видео записа (камере и траке, или дигиталне камере и ДВД-а у новије време), а разликује се од телевизије (ТВ емисије), филма и театарског филма (записа позоришне представе). Од ТВ-а и филма се разликује по томе што може бити без њихових елемената, као што су прича (заплет), глумци, дијалог (или монолог), али га је некад тешко разликовати од кратког (или авангардног) филма. Подврста видео-арта је видео инсталација, где камера(е) у изложбеном простору снима(ју) нешто што се види на екрану (или екранима) у том истом простору (пример видимо у Паиковом раду „ТВ Буда“ – из 1974 – ту је кип Буда постављен наспрам ТВ екрана, на коме се емитује слика тог истог кипа, кога снима камера постављена са стране).

Аналогни и дигитални медији

– **Аналогни** – медији постоје више од једног века, а заснивају се на таласима који носе кроз простор (или бележе на траку: аудио, видео) информацију.

– **Дигитални** – медији примењују компјутерску технологију (засновану на чипу), која бележи и репродукује различите записе

(текстуалне, аудио, визуелне), њихов пренос је заснован на мрежама (локалним и глобалној). Савремени уређаји омогућују да се аналогни записи претворе у дигиталне (видео-траке у ЦД-е). У неким случајевима ова могућност (претварања у дигитално) за индустрију и потрошаче има великог утицаја. А у питању је и борба за доминацију (тржиште).

– **Интерактивни дигитални медиј** – врста дигиталног медија-софтвера који омогућује да аутор унапред испрограмира одређене (привремене) ефекте које гледалац може да оствари на делу (настало је прво у примени на компјутерске игре). Пример је рад Албе д'Урбино „Додирни ме“ из 1995, који се сматра интерактивном „скулптуром“ – или, рецимо, интерактивни амбијент, за који се везује рад „Границе утопије“ Џил Скот (из 1995.).

– **Компјутерска уметност** – је она у којој се компјутери, односно њихови програми (делом или у целини) користе за стварање, или презентовање дела, а резултат може бити и у форми ЦД записа (презентације, видео рада итд.).

– **Дигитална уметност** – је некад синоним за компјутерску уметност, а некад обухвата и друге типова уметности, као што је видео-арт (где се користи дигитални медијум – дигитална камера), или (дигитална) фотографија (дигиталним фотоапаратом).

Специфични нови медији

У нове медије у ширем смислу укључени су многи аспекти човековог окружења (природа, индустријски производи и отпаци, животиње), а и сам човек (са телом и/или са продуктима свог метаболизма: дах, крв, излучевине).

– Контејнери (посуде) –

Један од начина да се одређен садржај и идеја презентира је посредством различитих контејнера, као својеврсних „пакета“. Као специфичан нови медиј – још од 60-тих – јављају се различити

контејнери (посуда, кутија: оно у чему се нешто налази/садржи). Наша реч посуда (или кутија) нема довољно широко значење. О контејнеру (посуди, кутији) говоримо у ширем и ужем смислу.

- 1) Контејнери у ширем смислу обухватају све оно обухвата неки садржај – то могу бити балони, боце, конзерве, канте, или стаклени контејнери различитих величина итд.
 - а) Први тип контејнера је била стаклена ампула у којој је Душан донео париски ваздух у Њујорк приликом свог другог доласка, 1920. као поклон Валтеру Аренсбергу и његовој супрузи.
 - б) Један од првих који је као контејнере користио конзерве, био је Манцони (лансирао конзерве са натписом „Уметникова говна“, 1961.).

Овај тип контејнера (тј. конзерва) ће касније постати веома популаран и користиће га и други, у политици и уметности. Конзерве са ваздухом су лансиране (1976.) у западном Берлину („Омиришите мало... белински ваздух“) као (додатна) провокација за клаустрофобију створену берлинским зидом на источној страни.

У априлу 1990. конзервама на којима је писало „Чист хрватски зрак“ најављено је оно што ће бити спроведено пет година касније – војна операција „Олуја“ ће 1995. (етнички) „очистити“ хрватски зрак, претворивши Хрватску у етнички најчистију државу у Европи. Група *Лед-арт* (основана 1992. у Београду) је имала велик број акција и изложби у периоду од 1993. до 1998, од којих су неке биле еколошког карактера (углавном везане за београдску депонију). Често су били више окренути политичком, него еколошком ангажману. *Лед-арт* је (1997.) лансирао конзерве са смрадом и бочице са црном водом са депоније у Винчи.

- в) Један број аутора из групе Младих британских уметника (УВА) су кориситили током 90-тих стаклене контејнере са формалином, који се иначе користе у медицини за препарате. Један део Хирстових радова укључује животиње (овца), или делове животиња (кравља, или

- свињска глава) који пливају у формалдехиду у стакленим контејнерима.
- г) Некад је контејнер кутија сугестивног облика. Ово се донекле надовезује на традицију кутија различитих облика и намена (од ренесансе и барока, наовамо) из домена примењених уметности, али сада кутија није део ентеријера (намештаја) него она служи за паковање имагинације (или идеја – уметничких, политичких итд.), а томе служе и контејнери различитих врста, о којим је већ било речи.
- 2) Контејнери у ужем (техничком) смислу су контејнери који се користе у копненом, морском и ваздушном транспорту. У вези са овим контејнерима је последњих десетак година настала контејнерска уметност (*container art*). У велике контејнере (поређења ради, фигура човека је с леве стране) се смештају различите инсталације, а они се истовремено смештају у одређени амбијент – тако да контејнер служи као пакет за експонате, који има садржај, а и као објекат у амбијенту.

– Животиње –

- а) Животиње се стављају у формалдехид, појављују на фотографијама, или у виртуалном виду. Осим Хирста и неки други уметници су стављали различите животиње или њихове делове тела у контејнере са формалдехидом.
- б) Некад се животиње тетовирају, као што то чини Вим Делвоје, тетовирајући свиње.
- в) Животиње се појављују и у радовима дигиталне уметности (виртуелна реалност) у различитим интерактивним поставкама. Такође се појављују у фотографијама.
- г) А некад се користе њихови комади. Тако је у својим фоторафијама Хелен Чедвик показивала набацане изнутрице (1989.).

Осим изнутрица, корићене су и кости. Марина Абрамовић је у свом мултиперформансу „Балкански барок“ један део времена (по пар сати) проводила тако што би седела међу гомилом животињских костију са којих је стругала остатке меса (за тај перформанс је добила награду Венецијанског бијенала, 1997.).

- д) Између осталог, на ред је дошла и балега. Крис Офили (британски уметник афричког порекла) је провоцирао публику у контексту религијске теме на два начина – показујући Богородицу као црнкињу и користећи уз боје и крављу балегу. То је изазвало реакције, а бранитељи су истицали да балега има у афричкој култури статус светиње, а не нечег погрдног.

– *Човекове лучевине* –

- а) Како смо већ навели у осврту на контејнере (конзерве), један од првих који је радио са лучевинама тела био је Манцони (1961.).

Један други уметник (Белгијанац, Вим Делвоје, 2000.) је такође одлучио да се бави изметом, али пошто су други већ „потрошили“ ту идеју (везану за људски и животињски измет), он је конструисао машину у коју се уноси храна, а она је прерађује као стомак и онда избацује измет (продаван за 1000 долара по комаду).

- б) Сузе су такође биле медиј. У видео–перформансу „Лук“ (1996.) Марина Абрамовић полако једе главицу лука, док јој низ лице искривљено од мучнине теку сузе, а у позадини се чује текст који говори о умору од свакодневице. Коментаришући тај перформанс у интервјуу (фебруар 1997.), она објашњава да је то метафора положаја и патње жене, али и патње и умора од живота уопште. Није било речи о томе да ли су сузе скупљане на марамицама, које би (на марамици) продаване посетиоцима.

в) Предање каже да су (у романтизму) неки песници секли вене и песме писали крвљу (да би подвукли да је у то „унето“ цело њихово биће – као некад у заклетве, или братимљења). Франко Б. (рођен у Италији, 1960.) је у једном периоду изводио перформанс у коме је секао вене и крварио око 10 минута (пар пута годишње).

– *Човеково тело (боди-арт)* –

Већ смо споменули у склопу нових показивачких пракси, човеково тело, односно боди арт, као специфичну праксу. Можда се први примери боди арта могу наћи у дадаизму, али боди арт у пуном смислу почиње почетком 60-тих, када се показује група „Бечки акционисти“. Група аустријских уметника позната као „Бечки акционисти“ је упражњавала боди-арт (акције) које су биле познате по својој драстичности (и крволочности). Почетком 60-тих година група је развила један тип перформанса у коме су доминирале сцене насиља, садо-мазохизма, са пуно крви и животињским лешевима – као што је, рецимо, заклана овца (акција на Ускрс). Та врста десимболизације и десакрализације је с њихове стране правдана ставом да је крв само крв и да је то једина реалност егзистенције. Са хришћанског становишта то је сматрано сатанистичком перверзијом.

1987. један из ове групе, Херман Нич је спровео перформанс у коме је крвава фигура човека распета испред располућеног вола, који је био нова провокација, односно алузија на Христово распеће..

Боди-арт је имао, а и даље ствара нове модалитете, некад у већој, а некад у мањој мери, користећи и симулацију религијске иконографије и симбола.

Марина Абрамовић је у различитим перформансима и видео радовима комбиновала перформанс и боди арт.

Док се други углавном служе својим телом, Гинтер фон Хагенс (Хагенс, рођен 1945. у Немачкој) се служи (мртвим) телима других људи, али их не смешта у формалин (као Хирст – овце и

краве), него користи свој изум – пластификацију. Недавно је на београдском сајму била изложба ових његових експоната.

Посебан вид перформанса, тј. боди-арта је мученичко качење на куке. То смо могли видети 26. новембра 2013. у Дому омладине у Београду (велика сала), „Ноћ перформанса“ – Ана Лацко, перформанс суспензије – из Загреба, фестивал Перфорације.

– Трансформерси – *Yugo Next* –

У јесен 1994. професор дизајна на Школи визуелних уметности у Њујорку Кевин О’Келехен је дошао на идеју да својим студентима и неким колегама зада посебан „семинарски“ задатак. Њихове креације су у наредних шест месеци прерасле у успешну и атрактивну изложбу. „Премијера“ изложбе је била у Њујоршкој великој централној станици 1995. год., на простору од око 20.000 кв. стопа, а затим је, током наредне три године (1995–1997), обишла и многе друге градове у САД и Канади (Лос Анђелес, Атланту, Сент Луис, Чикаго, Вашингтон, Монреал итд.).

О’Келехен је своје студенте и афирмисане колеге суочио са 39 аутомобила Југо (који због санкција више нису могли да се сервисирају) и рекао – „Полазећи од овог аута, дајте му један други живот, другачији од оног који је требало да има у полазу, кад је направљен“. Њих 28 су прихватили изазов и кад су завршили своје креације, професор је био пријатно изненађен: „Био сам понесен њиховим концептима. Лепота свега овога је у имагинацији.“

Изложба је добила назив “Yugo Next” (дословно – „Југо тим“ или „Југо потом“). Сваки од експоната је добио назив који је сугерисао смер у преображавању аута: Телефон, Упаљач, Туш, Исповедаоница, Подморница, Тостер, Камин итд.

Изложба је наишла на неувобичајено повољан пријем код публике, како одраслих, тако и деце. Одрасли су налазили да су креације маштовите и духовите, а деца су уживала у њима као у новој игри или досетки, која је идеју сличну оном у „трансформерса“ представљала у новом контексту.

Литература:

- G. Bender and T. Druckrey (eds.), *Culture on the Brink: Ideologies of Technology*, Bay Press, Seattle, 1994.
- P. Hayward and T. Wollen (eds.), *Future Visions: New Technologies of the Screen*, British Film Institute, London, 1993.
- Kaprov, A., *Assemblage, Environments & Happenings*, Abrams, New York, 1965.
- Manović, L., *Metamediji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.
- Šuvaković, M., *Konceptualna umetnost*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.
- R. Frieling and D. Daniels (eds.), *Media Art Action – The 1960s and 1970s in Germany*, Vienna/New York, 1997.
- Richter, H., *Dada – Art and Anti-art*, Thames & Hudson, London, 1966.
- Seitz, W., *The Art of Assemblage*, MOMA, New York, 1961.
- Schwarz, H. – P., *Media-Art-History*, Prestel, Munich, 1997.

Dusan Pajin

NEW SHOWING PRACTICES

(Summary)

Certain number of visual artist started to use new media in 1913. Perhaps this is the reason why this new types of art were connected with plastic arts also later, although it would perhaps be more reasonable to connect them with performing arts, or theatre arts, especially having in mind the expansion of performance and body art in the new showing practices.

Taking all this in consideration, maybe it would be best to call them “showing practices”, and to omit the terms “art”, or “art practises”, since these practises were parting with art and aesthetics, a sometimes even denied them.

Key words: new media, new showing practices

Ива Драшкић Вићановић

КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ АНТИУМЕТНОСТ – ПОЧЕТАК КРИЗЕ У ЛИКОВНИМ УМЕТНОСТИМА И РОДНО МЕСТО НОВИХ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ

Апстракт: Криза уметности препознаје се већ на самом родном месту нових уметничких пракси, у тзв. анти-уметности. Збивања у оквиру дадаистичког покрета испољила су основне симптоме бољке нових уметничких пракси – употребу вануметничких средстава (шокирање, саблажњавање) ради постизања јачег ефекта на реципијента. У основи свих ових покушаја налази се погрешна естетичка премиса – да су вануметничка средства критике културе и друштва снажнија од уметничких.

Кључне речи: уметност, криза, нове уметничке праксе, анти-уметност, перформанс, асамблаж, редимејд.

Јесу ли нове уметничке праксе својеврстан израз кризе уметности која увелико траје? Намера ми је да у овом тексту анализирам родно место нових уметничких пракси у ликовној уметности, колевку нових збивања, и сами почетак кризе, јер мислим да ће естетичка анализа тог тренутка у савременој уметности осветлити и данашња, сасвим савремена збивања.

Као родно место онога што се може назвати новим уметничким праксама у ликовној уметности, на пример фамозног перформанса, који је, чини се, доминантан тренутно и заузима истакнуту позицију у естетском простору визуелног, препознајем дешавања у ликовној уметности двадесетих и тридесетих година двадесетог века, односно период између два светска рата. То је период када се искристалисало нешто што се с правом назива „антиуметност“ као израз дубоке кризе саме уметности као такве, с једне стране, и као израз кризе целе епохе, друштва и културе у целини.

Принцип кризирања саме уметности уочио је, заиста видовито, Хегел (Hegel). Мислим, наравно, на његову чувену тезу о „смрти уметности“ као својеврсном процесу приближавања уметничког израза појмовном. То је, могли бисмо рећи, нека врста исклизнућа уметности са сопственог колосека на туђи – појмовно дискурзивни. Савремена уметност, наиме, као да има потребу да се потпомогне концептуалним, да се на њега ослони, тражећи подршку и чак допуну сопственом изразу. То јесте препознатљива форма кризирања уметности у самој себи и саме са собом, нека врста кризе идентитета уметничког духовног простора. И све оно што се може подвести под појам нових уметничких пракси евидентно испољава овај вид кризе – тражи помоћ, подршку, тумачење помоћу концептуалног и губи полако једну од кључних карактеристика естетског доживљаја – непосредност. (Овде имам у виду и конотацију непосредности као тренутног дејства на реципијента, али посебно и конотацију непосредности као независности од дискурзивног). Другим речима, новим уметничким облицима почиње све више да недостаје оно магично дејство естетског предмета – допада ми се, а не знам зашто.

Други аспект кризе уметности који се снажно одразио на нове уметничке праксе, поред овог помињаног који можемо назвати концептуализацијом, или ноетизацијом уметности је њен покушај да неуметничким средствима (дакле не више концептуализованим, појмом дотакнутим уметничким средствима), већ потпуно вануметничким и антиуметничким, реагује на друштвену, политичку,

идеолошку, културолошку димензију стварности чији је савременик и сведок. То је екстремно чудновато понашање уметности које бих, инспирисана Хегеловим називом „смрт уметности“ (за првопоменућу појаву) назвала самоубиством, или суицидом уметности – она сама урушава сопствена средства, поништава их и презири и том формом самоубиства покушава да ракринка и уруши оно што препознаје као невредност.

Оно што сматрам родним местом нових уметничких пракси – збивања на европској уметничкој сцени двадесетих година двадесетог века, показује оба ова аспекта кризе уметности, а посебно овај други – суицид уметности коришћењем неуметничких средстава.

Но, да се осврнемо на поменута збивања у првој половини двадесетог века.

После Првог светског рата настала је, управо као реакција на нетом протекла мучна збивања, манифестација антиуметности у крилу уметности – дада, или дадаизам. Дада је била интернационални покрет, европски поглавито, али је убрзо пронашла следбенике и на америчком континенту. Чувени „Кабаре Волтер“ је основан 1916. у Цириху, а његови стубови су Тристан Цара (Tristan Tzara), Ханс Арп (Hans Arp), Хуго Бал (Hugo Ball), Марсел Јанко (Marcel Janco), Рихард Хилсенбек (Richard Hilsenbeck), и Ханс Рихтер (Hans Richter). Они су и аутори имена покрета, имена које хотимично звучи изразито бесмислено, а француска је реч за дечију играчку – коњића. Покрет се врло брзо проширио и у Америци, где су дадаизам изнели на глас Марсел Дишан (Marcel Duchamp), Ман Реј (Man Ray) и Франсис Пикабија (Francis Picabia).

Интересантан је за анализу такозвани *Манифест господина Антипирина*, манифест дадаизма, који је на једном од наступа у „Кабареу Волтер“ у Цириху прочитао Тристан Цара:

„Дада је наша жестина која диже бајонете без последица по суматранску главу немачке бебе“ (све је хотимично бесмислено и несувисло), „дада је живот без папуча и паралела који је против будућности“ (папуче су уперене против малограђанског идеала живљења, удобности и комоције – како физичке, тако и менталне),

„ми мудро знамо да је наш антидогматизам исто толико искључив као и службеник и да ми нисмо слободни“ (ово је један занимљив моменат просветљујуће самосвести у манифесту). „Дада остаје у оквиру европских слабости“ и сад типично дадино, пренаглашено шокантно, као изненадни шамар по лицу – „то је ипак говно, али ми желимо да од сада какимо у разним бојама да бисмо украсили зоолошки врт уметности свим конзулатским заставама“.¹

Већ и овде, у самом манифесту, види се елемент оног што сам назвала „суицидом уметности“ – реакција грубим, хотимично шокантним (дакле, по дефиницији неуметничким) средствима. Покушај да се снага реакције постигне агресијом, можда чак и недовољна теоријска поткованост, недостатак знања, или, сократски речено, **правог** знања о томе да се најјачи интензитет уметничке реакције постиже уметничким средствима и да она, посежући за туђим, вануметничким средствима, губи снагу потпуно.

Дадини наступи у „Кабареу Волтер“ манифестовали су управо то – обесмишљени рецитали и каламбури, улазак у вербалне окршаје са публиком, звиждање, па чак и плување, били су уствари немушти, немоћни израз побуне осетљивих људи који су препознали друштвени проблем, али нису имали довољно уметничке кондиције да реагују уметничким средствима.

Ситуацију у данашњим позоришним представама (посебно када су у питању такозване „нове тенденције“, које већ одавно нису нове) када глумци улазе у вербални контакт са публиком, па и физички – додирују вас, гурају и ћушкају не би ли вас на силу, неуметничким средствима, увукли у естетски простор онога што представљају – дугујемо управо дади.

Тристан Цара каже да „треба обавити један велики рушилачки, негативан посао: помести, очистити“.² Помести и очистити није баш исто што и рушити и деструирати, али то је за дадаисте синонимно. Оно што они доживљавају као прочишћујућу деструк-

¹ Трифуновић, Лазар, *Сликарски правци двадесетог века*, Просвета, Београд, стр. 89.

² Исто, стр. 90.

цију, треба да помете целокупан културни простор, укључујући и саму уметност. 1918. у циришком манифесту се појављује став да и „уметност мора да буде оперисана“. Од чега оперисана – остаје мало нејасно.

„Операција је успела и пацијент је издахнуо“, коментарише Лазар Трифуновић ову дадину тезу.

Надајмо се да ипак није, али покушај неке врсте суицида се може констатовати. „Људи који су створили дадаизам“, каже Марсел Дишан, „осетили су да би се могли ослободити свега што је било пре њих, конформизма сваке врсте – и политичког и општег... Дадаизам је узео облик насиља у реакцији на рат. Он је био уствари низ самоконтрадикција; покрет одсецања од прошлости, потпуног почињања изнова“.³

То је била идеја такозване „операције“. А методе и средства?

Управо методе и средства су изнедриле новум на културној сцени – телесне акције, хепенинг, боди арт у којем живо људско тело постаје и средство – дистанцирано и отуђено – материјал визуелног приказа покрета, акције; шездесетих година у екстремном боди арту и материјал за повреду; тад, са бечком групом започиње и проблематично самоповређивање које увек, посебно када је снажно, болно и опасно, математички прецизно шокира јавност. (Много се прашине подигло на тему симулације самокастрирања и тиме проузроковане смрти, члана бечке групе, Рудолфа Шварцкоглера (Rudolf Schwarzkogler).

Чувени је перформанс немачке дадаистичке фракције који су у Келну извели Ернст (Ernst), Бааргелд (Baargeld) и Арп (Arp), постављен у једном пабу где учесници пролазе поред писоара док им млада жена у одећи за прву причест наглас чита ласцивне стихове. Перформанс је био замишљен као антибуржоаски, мада прилично необјашњива остаје важна улога писоара и фасцинација истим у овим антибуржоаским перформанс реакцијама. Овај перформанс

³ Исто, стр. 88.

је постао парадигма манифестације побуне против такозваних ма-лограђанских принципа вредности.

Дакле, методе и средства реакције на савремена збивања били су у самој колевици нових уметничких пракси вануметнички, односно антиуметнички. Жеља је била да се реагује снажно и изабрана су антиуметничка средства. Уствари погрешна премиса лежи у основи целог збивања – претпоставка да су вануметничка средства снажнија од уметничких.

Жестина реакције је – погрешно – повезана са отклоном од простора уметности и посезањем за вануметничким методама. Посебно када је екстремни боди арт у питању. Јер, у суштини, екстремни боди арт асоцира на флагеланте из тринаестог века – обичај самобичевања који се дешавао у религијске, па чак можемо рећи, у морално катарктичке сврхе, али није имао никакве везе са естетским. Најзад, када је реч о шокирању јавности, далеко снажнији ефекат имају јавна погубљења или јавна мучења, каква историја увелико памти – (и то је опште место у естетичкој теорији већ чувено и написано, тако да се нема шта додати на ту тему.)

Други сегмент дадаистичког покрета вредан пажње (поред перформанса) је нешто што јесте артефакт – продукција асамблажа и редимејдса.

Најистакнутији мајстор дадаистичких асамблажа је, без сумње, Курт Швитерс (Kurt Schwitters). Он је десетак година радио на свом великом пројекту познатом под именом Мерцбау. У питању је монументалан асамблаж налик на стабло који је пролазио кроз три спрата Швитерсове куће у ХанOVERу на које је Швитерс годинама качио отпатке пронађене и покупљене на улици, или у уличним кантама за смеће: запушаче, жице, шрафове, трамвајске карте и слично. Швитерсов фамозни асамблаж уништен је за време бомбардовања Немачке у Другом светском рату, а остао је познат како по својој монументалности, тако и по ономе што се понекад назива „поетиком канти за смеће“.

Оно што је Швитерс ипак применио радећи на овом асамблажу је нешто што по дефиницији припада уметничком поступку

– принцип селекције – избор отпадака нађених на улици вршен је по евидентном критеријуму разноврсности и живописности – и композиције – уклапао је и усклађивао међусобно пронађене уличне занимљивости, свој уметнички материјал, углавном познат као „анти-материјал“. Читав асамблаж је под изразитим утицајем естетике куибизма, (чиме додирује *eidos* лепоте и оправдава назив „**поетике** канти за смеће“). Захваљујући горенаведеним елементима, Швитерс је сместио своје дело у уметнички простор и успоставио оно што се с правом може назвати „поетика канти за смеће“ чиме је отворио нови колосек модерном сензибилитету.

Поред асамблажа *par excellence* дадаистички артефакт је и такозвани редимејд.

Мајстор дадаистичког редимејда био је Француз Марсел Дишан, који се већ пре прихватања дадаистичких идеја прославио као сликар (циклусом слика *Акт који силази низ степенице, Прелаз из Девице у Невесту и Невеста*). У једном тренутку (1913. године) одустаје од слике као такве, незадовољан оним што њу, по дефиницији, карактерише – илузијом и подражавањем. Моменат *mimesis-a* и *apate* дистанцирају уметничку стварност од свакодневне, а то је оно што, према Дишановом мишљењу, није добро. Основна Дишанова теза је да је уметност чин одлуке; било шта, готов предмет – редимејд – може бити проглашен за уметничко дело; чивилук, ашов, прслук, сталак за сушење боца, редимејд – асамблаж: точак од бицикла монтиран на кухињску столицу и наравно фамозна „фонтана“, шоља писоара која се фотографисана појавила у Дишановом дадаистичком часопису *Сленау*. Када је жири независних уметника чији је и Дишан био члан, али остали нису знали да је он аутор проблематичне фонтане, пошто је потписао псеудонимом Ричард Мут, одбио да „фонтану“ уврсти у своју изложбу, Дишан је са индигнацијом, помало инфантилно, констатовао да се грађански укуси Америке не мења. Гледајући са класног аспекта остаје нејасно чији то укуси, ако већ не грађански, показује склоност ка писоарима... Та болна вануметничка фасцинација писоарима заједничка је и Дишану и келнским дадаистима.

Но, да се не упуштам у анализу овог момента прилично адолесцентске Дишанове побуне против грађанског укуса, покушајем (доста јефтиног) шокирања предметом за вршење нужде, задржала бих се на моменту за који сматрам да јесте естетички релевантан када је редимејд у питању – а то је теза да је уметност одлука и да је задатак уметника да успостави везу између уметности и живота.

Дакле, елементарни принцип Дишанове естетике је став да треба премостити јаз између уметности и свакодневног живота. У том контексту треба разумети и тезу да је уметност одлука и промоцију предмета за свакодневну употребу у артефакт. Редимејдс су управо то – обични предмети којима се служимо у свакодневном животу представљени као уметничка дела. Но и у овом Дишановом чину одлуке крију се два битна уметничка елемента: и овај пут принцип селекције, одабир предмета који заслужују да буду понуђени као артефакти и смештање редимејдса у простор који дереализује – јер Дишан је ипак ашов, чивилук и сталак за сушење боца унео у галерију и тамо их изложио, чиме их је отргао од свакодневног живота и начина на који им у свакодневици приступамо и навео рецепијента да их сагледа другачије него што то иначе чини.

И Дишан сам дефинише редимејд као „предмет који је пуним избором уздигнут до уметничког дела“.⁴

Управо ти кључни моменти естетске продукције – принцип селекције и принцип дереализације – и чине редимејдсе естетички релевантним предметима.

Занимљиво је такође да је заједнички именилац како перформанса, тако и редимејдса и асамблажа – који су можда најистакнутији израз нових уметничких пракси у ликовној уметности – теза да треба повезати уметност са животом. И мајстори перформанса и аутори редимејдса и асамблажа снажно осећају јаз који се направио између уметности и свакодневног живота што је сродно основној идеји Баухауса. И Валтер Гропијус (Walter Gropius) је такође покушао да премости јаз између уметности и свакодневице естети-

⁴ Исто, стр. 91.

зујући предмете за свакодневну употребу и стамбене објекте, дакле уносећи лепоту у свакодневље. Дадаистички покушај превазилажења јаза између свакодневног живота и уметности збивао се, пак, у супротном смеру – оно што се у свакодневици перципира као нелепо: смеће, отпаци, предмети за вршење нужде – гурнути су у простор уметности.

Дакле, мислим да анализа појаве нових ликовно-уметничких пракси у њиховом крилу – дадаистичком покрету – оправдава како хегелијанску дијагнозу кризе уметности под именом „смрти уметности“ у виду стремљења ка појмовном – (јер ниједан нови уметнички израз не може се у потпуности рецепирати без пратећег знања шта је ауторова намера и какву је поруку хтео да нам пренесе) тако и ону коју сам понудила на почетку текста под именом „самоубиства уметности“ што подразумева реакцију на друштвена, политичка, културна збивања вануметничким средствима, или како се то обично каже – антиуметничким средствима услед жеље да се интензивира жестина реакције, а полазећи од погрешне премисе да су вануметничка средства снажнија од уметничких.

**ANTI-ART OUTSET OF THE CRISIS IN FINE ARTS
AND BIRTHPLACE OF NEW ART PRACTICES**

(Summary)

Crisis of art can be recognized in the very birthplace of the new art practices, in the so called anti-art. Events in the wing of Dadaism showed key symptoms of the new art practises' illness – use of means which are outside of art, non-artistic means (shocking for example) to make stronger effect on the recipient. In the foundation of all of these attempts there was wrong aesthetic hypothesis that non-artistic means of critics of culture and society are stronger than the artistic ones.

Key words: Art, crisis, new art practises, anti – art, performance, assemblage, readymade.

Александар Чучковић

КОРЕНИ КРИЗЕ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У СВЕТЛУ АВАНГАРДНИХ, МОДЕРНИХ И ПОСТМОДЕРНИХ КРЕТАЊА

Апстракт: Данашња уметност се одликује живом продукцијом и промоцијом, али и губитком друштвене делотворности, која поставља питање о њеној смислености. Кризу савремене уметности ваља посматрати с обзиром на генезу услова који у њој владају. Од када је објављена смрт уметности, отпочели су све учесталији, прво теоријски, а онда и практични покушаји њеног редефинисања. Модерну уметност је обележило несвакидашње разнолико истраживање области која тек што је стекла аутономију. Историјска уметничка авангарда је та истраживања усмерила у правцу експеримента, који је требало да поништи везе са традицијом и да омогући изналажење нових облика који би помогли да се дехуманизовано модерно друштво измени. Постмодерна се надовезала на стратегију авангарде, одричући се радикализма модерне, али дозвољавајући да тржиште релативизује њене учинке.

Кључне речи: криза уметности, естетско искуство, авангарда, модерна, постмодерна

Данашња публика је навикла да у додиру са позамашним делом уметничке продукције више не доживљава естетско задовољство. Иако је квалификованих рецепијената уметности одувек недостајало, чини се да сада разлоге за неуспех у успостављању естетске релације треба пре потражити на страни дела, његовог творца и, наравно, општих услова у култури. Ако уметност у наше

време више не служи као вредносни оријентир за друштвену праксу, осим на питање о узроцима такве ситуације, ваљало би одговорити и на додатно питање о сврсисходности бављења естетским вредностима, које су изгубиле значај.

Констатација да је уметност у кризи ретко кога још може да изненади. Није то новост, јер су већ од тренутка у којем је Хегел констатовао историјску превазиђеност уметности почела теоријска пропитивања могућности њеног дефинисања, а с временом су питања природе домена естетског стваралаштва и одређења његових граница почела да интригирају и уметничку праксу. Великим делом та истраживања била су условљена настојањем да се схвати могућа улога уметности у друштву и да се сагледају правци борбе за њен опстанак и развој. У међувремену је занимање за структуру уметничког дела и забринутост за судбину уметности прерасла у разочарење због наводног ишчезавања естетских критеријума и губитка вредности уметности.

Несумњиво је да постоји много разлога за забринутост у погледу ситуације у којој се наша не само уметност него и култура у целини у овом времену опште духовне пометње. Међутим, чини се, да крајњи песимизам у погледу судбине уметности, ипак, почива на једном поједностављеном гледању на ствари. Наиме, до закључка о безвредности уметности доспева се углавном преко резоновања ослоњеног на неколико кључних теза. Прво, пошто уметност више није могуће једнозначно одредити, она више нема дефиницију, те се све може сматрати уметношћу. Друго, будући да више нису јасни разлози због којих би једни естетски критеријуми имали предност над другим, свако је у прилици да према нахођењу процени шта је то што је естетски вредно. Треће, уметност је изгубила значај који је имала за друштво, она као таква више нема вредност и, суштински посматрано, она је ишчезла.

Наравно, постоји и томе супротстављено, оптимистичко уверење о томе да уметност уопште није у кризи, да се она само обрела у новим околностима и да, с обзиром на њих, треба да одговори на нове изазове, те да је у вези са њом све у реду. То уверење није тешко усвојити, јер на први поглед ситуација у којој пребива да-

нашња уметност не само да није лоша него је чак веома повољна, будући да се о њој никада није толико говорило и писало, да њена дела никада нису била толико репродукована и толико доступна сваком знатижељнику. Исте показатеље, ипак, могуће је тумачити и као резултате негативних кретања на пољу вредности, наиме, као израз профанизације и унижења уметности. Пре него што закључимо о изгледима које уметност има у данашњем свету, ваљало би да размотримо генезу проблема који су довели до ситуације у којој се уметност данас налази, јер околности које владају у свету уметности и око њега веома су сложене и представљају плод дугог историјског развоја. Кључне одреднице тог процеса свакако морају бити разматране у контексту појмова модерне и постмодерне, а преломну тачку у историјском развоју новије уметности представља појава историјске уметничке авангарде.

Под уметничком авангардом подразумева се један низ покрета у европској уметности који се јавио крајем прве и трајао је до почетка четврте деценије 20. века, којима је било заједничко уверење да аутономна уметност може да послужи као модел креативне делатности у вануметничкој стварности. Наиме, од уметности, односно свега онога што ће у њено име бити предузето, очекивало се да буде у стању да допринесе измени друштвених услова, а пре свега отуђеног производног рада, тако што ће подстаћи креативност која треба да надиђе индустријску функцију. Од овог уверења пошли су кубизам, супрематизам, конструктивизам и неопластицизам, док су се дадаизам и надреализам ослонили на тезу да је уметност немогуће свести на актуелни културни систем и настојали су да покажу да она у таквим условима не може да опстане. Обе струје авангарде, међутим, јединствене су у погледу лоцирања основног проблема уметности у однос појединца и друштва, услед чега оне нису идеолошки непомирљиве, него су комплементарне, о чему сведочи и размена искустава која је међу њима постојала.¹

¹ Арган, Ђ. К./Олива, А. Б., *Модерна уметност: 1770–1970–2000*, 2. том, Слио, Београд, 2005, стр. 42.

Реч „авангарда“ потиче из француског језика, у којем се током средњег века у оквиру војног жаргона дословце односила на „претходницу“, као групу посебно обучених војника која има за задатак да извиђа и испитује непознату, непријатељску територију. Овај израз, међутим, с временом је задобио и своје фигуративно значење, које обухвата самосвестан напредан положај у политици, уметности и религији. Иако се у пренесеном значењу на подручју културе јавио већ у поезији 16. века, константна употреба овог термина отпочела је тек у 19. веку, да би у последњој четвртини 19. века он почео да се односи и на малу групу напредних писаца и уметника који преносе дух радикалне критике друштвених облика на подручје уметничких форми.²

Авангарда је, дакле, добила свој естетски значај када се међу појединим „напредним“ уметницима јавила вера да је могуће уметност ставити у службу реформе друштва. У ту сврху они су осећали да треба раскинути са традицијом уметности, будући да она представља део званичне културе друштва које треба променити. Пошто су хтели да из домена уметности изврше утицај на друштво, они су били принуђени да схвате уметност на нов начин. То ново схватање подразумевало је раскидање сваке везе са формалном традицијом уметности у сврху откривања потпуно нових стваралачких полазишта. Нада је почивала на осећању да би једино покушај остварења потпуно другачијег утицаја уметности на стварност могао да буде друштвено користан. Чинило се да најбољи начин да се публика тргне из учмалости подразумева револуцију у форми. Током наредних пола века појам „уметничке авангарде“ обухватиће све покрете који били програмски усредсређени на одбацивање традиције и на култ новине. Штавише, то двоје се често преклапало у духу начела супротности према којем свако стварање подразумева уништавање и обратно. Теоријско заснивање појма „авангарде“ допринеће његовој диференцијацији, тако да ће он с временом попримити тешко схватљиву ширину.

² Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975, стр. 112.

Иако авангарда не може да се сматра првим антитрадиционалистичким покретом, јер је барем од романтизма реч о отвореном супротстављању традицији, тек у њеним оквирима тај сукоб добија на замаху. Оно чему се протагонисти авангардне уметности нису надали јесте да се негирање прошлости не може простирати у недоглед и да, свакако, оно не може бити аутореферентно. Стога, чим буде прихваћено, авангардно стваралаштво и само ће с временом постати некаква традиција, али, може да се наслутити, таква против које неће моћи да се средствима која је сама развила. Отуда следи да авангарда не негира прошлост како би промовисала новину као такву, већ управо да би легитимисала властиту оригиналност. У том смислу авангарда је од почетка била осуђена да остане део континуираног историјског развоја уметности, ма колико тај развој био буран, јер је у тим оквирима напосто држи дијалектика њеног појма. Међутим, када нова друштвена сила тржишта такође буде истакла идентичну потребу за новином, та дијалектика ће бити раскинута, јер ће сва уметност, па и она авангардна постати елемент света робе. Штавише, тржиште ће из овог неравноправног сукоба са уметношћу извући поуку, па ће све елементе материјалне стварности кодирати као робу. Пред робно-новчаним односима повлаче се сви други, а вртоглава брзина измена уметничких форми, коју је захтевала авангарда, постаје обавеза за све учеснике у економској размени. Стварност уистину почиње да личи на уметност, али, на жалост, не у оном смислу у којем су то прижељкивали уметници авангарде. Свет рада неће бити темељно измењен преливањем аутономије уметности у стварност, већ ће њене форме почети да насељавају свакодневицу, која ће услед тога бити улепшана, али ће рад добијати смисао само у функцији односа капитала.

Важно је разумети да је предуслов појаве модерне уметности, односно њеног слободног односа према спољашњим условима, па и према њеном властитом устројству, лежао у њеној борби за аутономију. Кроз историју, све до појаве модерне уметности, она није схватана као делатност која се одвија према законима који важе искључиво у њеним властитим оквирима. Авангарда представља вр-

хунац „експлоатације“ слободе уметности, као могућности коју је устројила тенденција модерне уметности ка превазилажењу хетерономних одређења. Међутим, авангардни експерименти су могли да узму маха само на основу тога што је либерализам, чији је главни производ на пољу економије било тржиште, створио услове за слободну критику, како друштва у целини, тако и саме уметности.

Модерна уметност је увела нове теме, поступке и технике и поставила је пред себе нове задатке, а авангарда је заиграла на карту потпуне слободе, која је почела да урушава домен њеног испољавања. Не само што је уметност била слободна да експериментира са уметничким средствима и облицима, него је она била у прилици и да раскине са публиком, која је припадала друштву које је такву уметност омогућило. Међутим, грађански либерализам је ефекте аутономије уметности истовремено унапред поништио њеним смештањем у оквире тржишта. Уметник је престао да буде зависан од жеља наручиоца, али је слободу свога стварања морао да одмерава могућношћу продаје својих дела. Ако се авангардна уметност окренула против друштвено-економске формације која ју је омогућила, онда јој било могуће само зато што је тржиште било у стању да апсорбује сваку њену акцију и реакцију. Стратегија сталног увођења новина требало је да раскине стеге традиције уметности и заједно са њима друштва којем је она припадала усвојена је као свето правило царства робе. Услед тога добар део енергије који је авангарда уложила у релативизовање друштвених сила био је инвестиран у јачање динамике циркулације предмета масовне производње.

Међутим, авангардна побуна имала је смисла само док је постојао предмет њеног негирања, а то значи – уметничка традиција и публика, па и масовна култура.³ Када средства шока, као главне стратегије авангарде буду исцрпљена, традиција и публика више неће представљати непријатеље, док ће масовна култура чак ус-

³ Huyssen, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, стр. 4–5.

војити приличан број елемената њене стратегије. Шок више неће бити могуће произвести, а традиција ће престати да се сматра важном, па ће публика, изгубивши везу са њом, постати све мање заинтересована.

Ипак, нема сумње да је историјска уметничка авангарда поседовала једну изворну субверзивност. Штавише, да би остварили свој главни интерес, а то је обнова веза уметности и живота друштва, њени протагонисти нису оклевали ни да уруше саму институцију уметности. Међутим, на супрот таквим настојањима авангарде, каснија уметничка продукција била је темељно деполитизована. Субверзија је уступила место конформизму, који се, додуше, радо заоденуо спољашњим знаковима авангарде, њеним иконоборством и њеном вером у моћ уметности. То се догодило тек пошто је авангарда, као некакво „немогуће дете“, била прихваћена у окриље институције уметности, поставши тако делом званичне културе. Када су њене неуметничке методе и поступци канонизовани од стране академске јавности, дијалектичка спона између авангарде и масовне културе модерне цивилизације била је темељно нарушена. Уместо утопистичког радикализма авангарде наступио је естетски конформизам постмодерне, који је од побуњеничке естетске стратегије начинио безопасну интелектуалну разбибригу.

Постмодернизам је потврдио Хегелову констатацију краја уметности тиме што је легитимисао цитат као главни уметнички поступак. Авангарда је покушала да оживи уметност додељујући јој нове задатке и нови смисао. Упркос свом настојању да укине традиционални вид комуникације између дела и публике, она је у међувремену прихваћена и од стране публике и од стране критике, тако да је с временом постала део традиције. Ако је авангарда још и успела да прошири улогу уметности и да у међувремену постане део званичне историје, после ње то више није могуће, те у постмодерном добу преостаје једино варирање традиције.

Уметници и теоретичари авангарде су настојали да истакну друштвено-критички потенцијал уметности. Они су, штавише, од једног нивоа смисла уметности начинили њену главну функцију.

Уметничким средствима негирана је сама уметност у традиционалном схватању, како би био обновљен њен друштвени значај. Иако се у понечему авангарда показала успешном, у крајњој линији уметнички *salto mortale* није препородио ни уметност ни друштво. Историја уметности обogaћена је новим доприносом, али уметност није увећала свој утицај, него је само проширила свој домен. Другим речима, авангарда није изменила друштво и није срушила институцију уметности, него је окончаља у властитој институционализацији као једном легитимном виду уметничке праксе.

На трагу авангарде, постмодернизам је уочио политички потенцијал уметности пошавши од уверења да је у свему могуће видети присуство идеологије. Чак и оно што се само представља као неидеолошко, такође је идеолошко, па се идеологија не може избећи, него се са њом мора рачунати. Постмодернизам је покушао да залечи ране које је на ткиву друштва оставила примена идеја модернизма, који је био отворено политичан, тако што је одобрио и конкурентске „пројекте“. Постмодернизам је отупео радикалност модернизма и легитимисао традицију, против које је овај био окренут, све то у нади да би таквом релаксацијом односа уметност могла да добије нову прилику да утиче на друштво. Борећи се против модерне милитантне стратегије моделовања стварности према новим идеалима чистих и једноставних облика, постмодерна подразумева трпељивост према алтернативама, прелазним облицима и старим праксама, укратко, према другачијем и другом. Међутим, уместо да буде услов испољавања стваралачке слободе уметника и публике, те обнове значаја уметности за друштво, постмодерна је није успела да спречи да тржиште, које себе упорно представља као ослобођено сваке идеологије и објективно, од уметности начини тек једну врста робе. Постмодерне разлике тржиште је дочекало као добродошло освежење површинске разноликости главне друштвене силе. Слобода појединца и друштва могла је без тешкоћа да буде утопљена у несметану циркулацију капитала. Стварност ће, додуше, бити унеколико измењена према узусима уметности, али само на површан начин, сходно комерцијалним потребама. Авангарда је

од уметности очекивала да буде покретач корених друштвених промена које је требало да избаве цивилизацију из вира технолошког напретка, а она је постала конфекцијски производ који делује као катализатор модних циклуса.

Напослетку, можемо да приметимо како је процес проблематизације дефиниције уметности, који је почео са теоријом и праксом модерне уметности, доживео свој врхунац са постмодерним схватањем, у оквиру којег је довршен процес њеног „раз-одређења“. Иако су модернизам обележили покушаји прикривања чињенице да се овај процес одвија, који су у извесној мери чак били успешни, напослетку нису уродили плодом. Деловање уметничке авангарде представља изразиту етапу тога развоја, коју неки (Бењамин, Маркузе) сматрају највећим успехом модернизма, а други (Хабермас) његовом самообманом. Док је модернизам настојао да доведе у питање чистоту и одељеност домена уметности, нарушавајући његове границе према другим доменима, политици, науци, свакодневици, постмодернизам је довео у питање опстанак сваке владајуће културе и сваког хијерархијског поретка унутар ње. Манифестације тог дубинског процеса растројавања вредносног средишта очитују се веома разнолико и свеprisутне су: почев од процеса деколонизације и окончања блоковских подела, преко појаве туризма и експлозије потрошње до настанка нових видова политичког и економског савезништва и глобализације. Једноставно, једна културна епоха коју је карактерисало то да манифестације кореспондирају јединственом појму је завршена. Из истог разлога ни „уметност више није лепа уметност“.⁴

Међутим, крај једне епохе и једне културне парадигме не мора да се тумачи као сумрак једног од кључних феномена човековог постојања, у које уметност несумњиво спада. Иако смени парадигми најчешће претходи опадање владајућих модела, што изазива збуњеност и страх савременика у погледу судбине друштва у цели-

⁴ Michaud, Y., *Critères esthétiques et jugement de gout*, Fayard/Pluriel, Paris, 2011, стр. 9.

ни, оно не мора да се тумачи као кобно. Историја је пуна примера неоправданих апокалиптичних слутњи када су у питању корените промене, али је по правилу одумирање једних културних облика водило рађању нових. На пример, успостављању националне државе је претходила политичка и културна централизација друштва, која је у оно време доживљавана као декадентна, а увођењу електричних машина и мотора у производњу претходило је потискивање парних машина и губљење значаја термодинамике, у чему су многи својевремено видели знакове сумрака технике. У аналогiji са овим примерима, уметност не мора да ишчезне само због тога што њену природу разумемо другачије него пре и што јој додељујемо другачије улоге у односу на оне које је некада имала.

И заиста, много шта говори да уместо краја уметничког стваралаштва суочавамо са његовим процватом. Број активних стваралаца је већи него било када у историји, отварање нових музејских и галеријских простора више није друштвени догађај. Научне студије, државни подстицаји, штампани и електронски медији доприносе томе да нам уметничка достигнућа непрестано буду на дохват руке. Осим тога, умножили су се естетски облици који не припадају сфери традиционално схваћене уметности. Међутим, у тој општој поами за уметношћу учесталија су и естетска искуства која би тешко могла да се назову „истанчаним“, а, што је главно, више се не да распознати било какав уоквирујући „систем уметности“, који би представљао поуздан репер у доношењу наших вредносних судова на овом плану.

Ипак, ако у дизајну вртова, стрипу или реп музици не налазимо оне вредности које су красиле грчку скулптуру, ренесансно сликарство или класичну музику, то још увек не искључује могућност постојања другачијих естетских вредности. Једноставно, искуство уметности које имају познаваоци уметности данас представља тек једну од многих могућности доживљавања уметности. Признавали ми то или не, наша епоха је на темељан начин обележена плурализмом. Иако су главни токови измена естетског искуства подстакнути масовним медијима и потрошачком економијом, њихова раз-

личитост, допустимо – и мања вредност с обзиром на уметничку традицију и доживљај стручне публике, не значи одмах и њихову потпуну ирелевантност. Разлог томе је што је нашу епоху обележило како ширење стручности тако и раст знања, па и релативизма сваке врсте. Ако ствари уистину стоје тако, чини се да нема другог начина до да се приступи промишљању дате мноштвености уз прихватање њених релативистичких последица, али и један строго организован појмовни оквир, макар и он захтевао нека проширења, дакле, и увођење нових појмова.

Наиме, естетски критеријуми представљају пројектовани резултат слагања чулности појединаца у погледу извора естетског задовољства. Дакле, они износе захтев за општим слагањем субјективних чулних искустава у погледу објективног постојања естетских вредности. Никаква суштинска тешкоћа не проистиче из чињенице да се универзално слагање никада не остварује, будући да она указује само на тешкоћу нашег међусобног општења, али не и на објективно одсуство темеља тога слагања. Другим речима, тешкоће комуникације не бисмо смели да поистоветимо са проблемом захватања стварности, а још мање са онтолошким статусом посматраних ентитета. Стога, ако постоји објективан основ естетске вредности, све тешкоће његовог важења показују се у моменту када он постаје извором естетског искуства. Објективна универзалност вредности баца у лице рукавицу изазова појединачном искуству субјекта. Али не смемо да заборавимо да је наше искуство неизоставан услов објављивања естетске вредности и довршетка конституисања уметничког дела.

Постмодерна ситуација је обележена ненадокнадивим губитком веродостојности модерне логике праволинијског развоја историје облика. Ово стање је тим теже што су се током 19. и 20. века критичари, историчари и уметници служили управо овом логиком у својим покушајима да организују једно непрегледно поље уметничке продукције у сазнајно расположиву историју уметности. Чини се да идеја историје уступа место партикуларним приповестима и локалним струјањима, које више није могуће уобличити

у јединствену причу. Плурализам уметничких пракси и естетских вредности сада доводи у питање јединство тог мноштва, будући да ишчезава стожер како продукције тако и доживљавања и схватања уметности. Дакле, сада нема јединственог начела у име којег је стваралаштво предузимано и на темељу којег је оно разумевано, него је готово све постало могуће сматрати његовим изразом: како оно елитно тако и оно вулгарно.

Несвакидашњој разноврсности појављивања естетског треба сада придодати и другачије поимање времена и простора. Ту се пре свега мисли на један поглед на прошлост који придаје пажњу шаренилу сукоба између школа и праваца и који уме да уочи важност привремене превласти једних појава и прикривеног значаја других. Али једнако се мисли и на другачији поглед на географију, који није заинтересован само за културу Запада, с обзиром на чије манифестације и маркантне протагонисте се дуго процењивало и потцењивало све друго. (Иако не треба занемарити чињеницу да се једна таква свест пробудила у појединим радикализмима модернизма, она је ипак стављена у функцију остварења јединственог и универзалног концепта модернизма.)

Данас више није могуће разумети развој савремене уметности уколико се држи тврдокорног органског модела, према којем она пролази фазе од рођења, преко развоја и зрелости до ишчезнућа, који од Вазарија нису преузели само Вилкелман и Хегел, него и готово сви потоњи историчари.⁵ Управо је Хегел констатовао како „уметност, у погледу своје највише намене... припада прошлости“, што ће изазвати многе теоријске полемике, али и потврдити се, на извештан начин, у реалности. Наиме, да уметност у савременом друштву више не служи као вредносни оријентир културе, у то се можемо осведочити свакога дана. Али чини се да је своју друштвену функцију уметност изгубила управо услед прихватања једне такве констатације, као и све популарнијег уверења да њена дела

⁵ Belting, H., *The End of the History of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.

треба посматрати незаинтересовано.⁶ Измењено схватање уметности допринело је да она буде истиснута на маргине живота и да изгуби везу са другим силама које обликују наше искуство.

Упркос вековној кризи уметности, музеји, галерије, часописи посвећени текућој уметничкој продукцији, периодичне смотре уметничког стваралаштва, укратко, оно што се једном речју назива „светом уметности“ и даље претендује да подведе сву постојећу разнородност под јединствени појам „савремене уметности“. Жива уметничка пракса настоји да се легитимише парадоксално се позивајући на идеју да је уметност немогуће дефинисати. Услови анализе уметничких дела и изрицања судова укуса су уистину знатно сложенији него раније, јер се сусрећемо са већом разноврсношћу естетских квалитета, естетских искустава, али и услова њиховог развијања. Ипак, збрка усред које смо се обрели могла би да отрежњујуће, ако би допринела сагледавању јаловости многих догматских предрасуда о уметности. Уметност можда јесте у кризи, али није мртва, а њено промишљање постало је нераздвојиво од њене праксе, постајући тако услов њеног опстанка и могућности да она задобије нове улоге у култури.

Литература:

- Адорно, Т., *Естетичка теорија*, Полит, Београд, 1979.
Арган, Ђ. К./Олива, А.Б., *Модерна уметност: 1770–1970–2000*, 2. том, Слио, Београд, 2005.
Belting, H., *The End of the History of Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
Биргер, П., *Теорија авангарде*, Народна књига, Београд, 1998.
Calinescu, M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.

⁶ Wind, E., *Art and Anarchy*, Alfred A. Knopf, New York, 1969, стр. 58–59.

Habermas, J., „Modernity – An Incomplete Project“, у: Foster, H. (ed.), *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

Гројс, Б., „О новом“, *Прелом*, бр. 5, 2003.

Huyssen, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.

Michaud, Y., *Critères esthétiques et jugement de gout*, Fayard/Pluriel, Paris, 2011.

Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Полит, Београд, 1975.

Shusterman, R., *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Cornell University Press, Ithaca/London, 2000.

Тешић, Г., *Авангарда: теорија и историја појма 1–2*, Народна књига, Београд, 2000.

Wind, E., *Art and Anarchy*, Alfred A. Knopf, New York, 1969.

Aleksandar Čučković

**ROOTS OF THE CRISIS OF MODERN ART
IN THE LIGHT OF AVANT-GARDE, MODERN
AND POSTMODERN MOVEMENTS**

(Summary)

The crisis of contemporary art should be considered with regard to the genesis of dominant conditions within and around it. Today's art is characterized by the lively production and promotion, as well as by the loss of its social effectiveness, which raises the question about its meaningfulness. Since the death of art was declared, the more frequent first theoretical and then practical efforts of its redefinition began. Modern art was marked by the unusually diverse research of the area that has recently gained autonomy. The art of the historical avant-garde has directed that research toward the experiment, which was supposed to cancel the connection with tradition and to make possible the new forms that should help the change of the dehumanized modern society. Postmodernism was following the strategy of the avant-garde, renouncing modern radicalism, but allowing the market to relativize its effects.

Key words: crisis of art, aesthetic experience, avant-garde, modernism, postmodernism

Дивна Вуксановић

УМЕТНОСТ ДЕФИНИСАНА МЕДИЈИМА, МЕДИЈИ ДЕФИНИСАНИ УМЕТНОШЋУ

У знак сећања на моје родитеље, Мирјану Мимицу
Вуксановић и Милентија Пура Вуксановића

Апстракт: Текст се бави питањем поимања савремене уметности, посматрано како из перспективе савремене естетике, тако и из визуре тзв. медијске културе. Наиме, тешкоће у разумевању актуелне уметничке праксе данас се често подводе под дијагнозу кризе уметности, што не значи да је уметничка продукција или квалитет рецепције уметничких дела у опадању, већ да савремена естетичка теорија има проблем са дефинисањем и тумачењем појма уметности, с обзиром на његове трансформације што су настале у складу с изменама духа времена. Како уметност све више губи границе у односу на медије, тржиште и целокупну стварност, тако „чиста теорија“ запада дубље у проблеме интерпретирања њеног појма. Другим речима, чини се да јасан и разговетан појам уметности, због природе њених посредовања с медијском сфером, у данашњем времену није могућ. Отуда је решење његово критичко проширење и вишедимензионално промишљање ситуирано у контексту једне флексибилније естетичке теорије која ће бити у стању да проблемски рефлектује њене актуелне трансформације.

Кључне речи: појам уметности, медији, естетика, критика, тржиште

Поводом пославе 100-те годишњице организовања првог светског конгреса естетике, који је 1913. одржан у Берлину, у Кракову су се током јула месеца протекле године, на 19. по реду светском конгресу естетике, чија је тема била „Естетика у акцији“, сусрели и дебатовали контроверзни уметник биотехнолошке оријентације – Едуардо Кац (Кас) и један од најутицајнијих естетичара данашњице – Волфганг Велш (Welsch). Речју, конгрес је, на извештајан начин, био обележен „сусретом“ савремене уметности и теорије, посредством њихове интеракције. Такође, на недавно реализованом научном скупу Естетичког друштва Србије – које постоји од 1978. године и 2013. године је прославило 35 година рада – под покровитељством Министарства за културу и информисање, а на тему: „Криза савремене уметности и нове уметничке праксе“, сучелили су своја мишљења неки од веома утицајних стваралаца данашњице у области кинематографије, ликовних уметности, савременог театра, књижевности, као и других уметничких дисциплина, са естетичарима и теоретичарима уметности, као и интердисциплинарно оријентисаним истраживачима који се баве тематиком уметности, како би проблематизовали питање кризе савремене уметности.

Основну идеју нашег излагања на овом скупу обележио је напор да се дефинише шта је уметност данас, и да се на тај начин отвори питање да ли је она уопште у кризи, или је пак у кризи њен појам, односно актуелно естетичко мишљење о њој. Иако уметност представља један од најзначајнијих предмета којима се током своје историје бавила естетика, мишљена, пре свега, као филозофија уметности, питање кризе уметности схватили смо као подстицај за такво једно преиспитивање, чији је предмет сама естетика (у кризи). Дакле, овде је реч о једном рефлексивном преокрету и проблематизовању на мета-теоријском нивоу. Оставићемо, стога, проблем кризе уметности и њених нових пракси по страни, те ћемо се позабавити критичким преиспитивањима самог појма уметности, у потрази за одговором на питање шта је уметност данас, и/или шта би она требало да буде.

Уколико бисмо се држали картезијанске традиције у појмовном дефинисању одређених феномена – што нам се учинило као адекватно полазиште за рационализовање претпоставке о кризи уметности – појам уметности би требало изнова „претрести“, и то, како у погледу његовог садржаја, тако и с обзиром на његов обим, тј. распон свих (уметничких и естетских) феномена које он у себи захвата. Другим речима, актуелни појам уметности би ваљало (ре)дефинисати како садржински, тако и према обиму његовог захвата, како би се, евентуално, дошло до декартовског идеала – јасног и разветног појма. При свему овоме, ваљало би се подсетити и етимологије самог појма уметности (*techne*), како бисмо лакше пратили његове повесне трансформације, али и примену у данашњем времену, а с обзиром на све чешћу појаву посредовања уметности и савремених (медијских) технологија.

Међутим, управо се ту и открива проблем са савременом уметношћу – да ли у садржај овог појма улазе и „ауратска“ и тзв. „постауратска“ уметност, као и креативне индустрије, и које све „праксе“ можемо назвати уметничком делатношћу, или – уопштено говорећи, како дефинишемо сам садржај појма уметности. На основу исказаих дилема, поставља се питање шта је уметност данас. Оно што је до недавно била ствар спорења између традиционалиста и концептуелиста у домену ликовних, и не само ликовних уметности, а то је само схватање уметности, посебно када се имају у виду остварења као што су инсталације, перформанси и сличне праксе, за нас је мање упитно у односу на чињеницу да је данас тешко одредити појам уметности у његовом „чистом“ виду, не реферишући, при том, на свет медија и спектакла, као проширени контекст у коме се данашња уметност „догађа“. Овде, при том, не заговарамо тезу о медицентризму, него, сматрајући да се уметност не може одредити као аутономна у односу на друштвено-економски, односно медијски аспект стварности, већ да је она, адорновски речено, и независна од друштва, али, истовремено, и

социјална чињеница,¹ сматрамо да у садржај овог појма данас улазе и медији, те да овај некритички рефлектовани преображај треба имати у виду, када говоримо о својствима савремене уметности. Заправо, и у ранијим епохама, медији су довођени у однос према уметности тако што су коришћени, али и тумачени као „материјал“ који уметник или дизајнер употребљава за свој рад.

Међутим, медији као да су се, у последње време, еманциповали у овом односу, прерастајући улогу пуког материјала за уметничко обликовање дела или активности. То се посебно односи на оне дигиталне и интерактивне радове савремених стваралаца који делују у домену Интернета и друштвених мрежа, као и на тзв. мултимедију. Такозвана „техно-естетика“, која се овим питањима начелно бави, тематизује водећу улогу технике у посредовању света уметности и савремених медија. Примат тзв. оптичког ума над логосом (смислом),² доводи нас до следећег питања: Чему уметност у доба доминације тзв. медијске културе, дакле, до питања о смислу уметности у данашњем времену, као и оних естетичких

¹ О односу уметности и друштва детаљније видети у поглављу „Двоструки карактер уметности: fait social и аутономија; фетишки карактер уметности“, у: Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, стр. 369–376.

² „Почетком модерног доба једна тенденција која се испрва манифестовала у уметничким дисциплинама отпочела је да мења актуелни приступ теми уобразиље. Појавиле су се, наиме, сасвим нове релације на хијерархијски установљеној лествици чулности. У Средњем веку, подсећа у свом раскошно стилизованом делу Сад, Фурије, Лојола Ролан Барт (Barthes), сматрало се да је најистанчаније чуло – чуло слуха, тј. оно основно чуло које успоставља опажајно најбогатију везу с „унутрашњим“, односно „спољашњим“ светом *logos*-а. Посредством духа ренесансне културе, међутим, долази до значајног преокрета у приписивању првенства одређеној форми чулности. По узору на антику, око наново постаје централни орган *aisthesis*-а (што се касније, у модерном добу, ’маклауновски’ проширује и на чуло додира)...“ Отуда дигитална (медијска) техника, комбинујући у себи визуелну и тактилну чулност, сагледано не само у контексту савременог мишљења, већ и уметничког стваралаштва, односи превагу над светом *logos*-а. Вид. Divna Vuksanović, „Kratki homage baroku“, у: *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin – Adorno – Bloh*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2001, стр. 7.

теорија које, у вези с овим, у недовољној мери рефлектују властиту позицију, када покушавају да проговоре о свету уметности.

На другој страни, имајући ово у виду, тј. ситуацију у којој естетичка схватања исказана поводом савремене уметности западају у тешкоћу одређења њеног (емпиријског, али и појмовног) садржаја, може се поставити и питање обима овог појма, као и успостављања специфичне разлике у односу на друге феномене човекове стваралачке праксе. У ствари, сам нејасни садржај појма уметности данас имплицира и проблеме у разграничењу сфере уметности од области деловања медија, па и осталих области човековог живота. Најпре, још Ничеова (Nietzsche) теза о оправдању света као естетског феномена,³ која се подудара са нарастајућим процесима естетизације и виртуелизације стварности, отвара питање артифицијелности саме реалности, или бар неких појавних облика стварности, као што је виртуелни медијски свет појава.

Ако се, међутим, искључи могућност потпуног брисања разлике између уметничких, виртуелних (медијских) и „стварних“ светова, може се с правом указати на чињеницу да се поједини медији, од средства уметничког изражавања, трансформишу у нове уметничке форме, задобијајући тиме статус нових врста уметности, као што су: New Media Art, Design Media Art, Creative Media Art, и сл. Релативизовање граница уметничког стваралаштва, флуидност уметничко-медијских начина изражавања, те интер- и трансдисциплинарност, које постају главна карактеристика читавог једног правца у развоју савремене уметности, представљају посве нови изазов за промишљање појма савремене уметности. Показује се, наиме, да је досадашњи естетички појмовник везан за питања уметности преузак, како би у себи обухватио низ појавних облика посредовања уметности, медија, теорије и савремених технологија. У том смислу речи, макар формално гледано, требало би или проширити сам појам уметности (у погледу његовог обима), или га

³ Вид. Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Bigz, Beograd, 1983, стр. 136.

пак довести у критичку релацију спрема света који га схематизује по својим мерилима.

Ако бисмо се овде послужили Спинозиним (Spinoza) филозофемом који говори о томе да је свака детерминација и негација,⁴ покушавајући да одредимо појам савремене уметничке праксе, о њему бисмо могли да говоримо тако да он уједно представља и све оно што уметност није. По нашем мишљењу, уметност данас треба појмовно раздвојити првенствено од индустрије забаве (коју делом чини и медијска култура), и ту се види јасна граница с обзиром на вредности које уметност треба да негује и чува, а на супрот њеној инструментализованости у сврху акумулирања капитала, што покаткад апострофирају поједини заговорници тржишне идеологије „креативних индустрија“. Уметност је, заправо, један од могућих путева остваривања човечности, и њен појам у себи треба да садржи, додуше у свом дијалектизованом облику, темељне људске вредности. Али, такође, и да антиципира могућност револуционарне измене света, у складу с тим вредностима, делујући против најразличитијих облика репресије, односно – да овде парафразирамо речи Фредрика Џејмсона (Jameson) – на супрот вредности једног медијски утемељеног света капитала (*media capitalism*).⁵

И да резимирамо нашу почетну тезу: уметност је данас, како се чини, изгубила границе, ширећи се у свим могућим правцима посредовања, пре свега захваљујући њеној синергији са експанзивним светом технике и различитим медијима комуницирања, али и са вишедимензионално утемељеном стварношћу, мишљеном као тржишно-медијска реалност. Уместо поимања/разумевања света уметности – што није само ствар естетике и уметничке критике, већ и целокупне јавне сфере друштвеног деловања – данас је све више у оптицају њено пуко конзумирање. Критичка рефлексивност је, отуда, актуелно замењена тржишним механизмима њеног

⁴ Вид. Baruh de Spinoza, *Etika*, BIGZ, Beograd, 1983.

⁵ Fredric Jameson, „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, у: *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988, стр. 187–232.

валоризовања што јој, надаље, замагљује суштину, те контаминира њен изворни појам, не расветљујући, при том, потенцијалне алтернативе тумачења. И као што од „природе“ саме уметности зависи њено тумачење, тако и у релацији успостављеној са интерпретативним контекстом или теоријским оквиром у коме се уметност промишља, њен појам задобија одговарајуће конотације. Но, како више немамо посла са „чистом“ уметношћу, али, с друге стране, ни са „чистом теоријом“, то ове две праксе често промашују једна другу. И док се уметност у све већој мери утапа у медијски форматиране производе данашњице намењене тржишној експлоатацији, дотле сама естетика, мишљена као филозофија уметности, како се чини, и даље обитава у прошлости своје застареле појмовне апаратуре. Уместо теорије и њених компликованих херменеутичких процедура, савремени и нови медији практично преузимају на себе улогу дефинитора савремене уметности, а вреди и обратно – да стари уметнички канони (рецимо, мерила лепоте), на сасвим нови начин, бивају реактуелизовани у домену савремене медијске праксе. Одавде следи да је сама релација што се успоставља између уметности и медија данашњег времена конститутивна за њихово узајамно дефинисање, што савремена естетика свакако треба да има у виду, када покушава да растумачи актуелне феномене и свет уметности.

Литература:

- Adorno, V. T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
Jameson, F., „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, у: *Postmoderna. Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb, 1988.
Niče, F., *Rođenje tragedije*, Bigz, Beograd, 1983.
Spinoza, B., *Etika*, BIGZ, Beograd, 1983.

Дивна Вуксановић

Vuksanović, D., „Kratki hommage baroku“, у: *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin – Adorno – Bloh*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2001.

Divna Vuksanović

THE ART OF DEFINED MEDIA, MEDIA DEFINED ART

(Summary)

The text deals with the question of understanding of contemporary art, as seen both from the perspective of modern aesthetics, as well as from the perspective of the so-called media culture. The difficulty in understanding the current art practices today are often subsumed under the diagnosis of the crisis of art, which does not mean that the art production and quality of reception of works of art in decline, but to a modern aesthetic theory has a problem with the definition and interpretation of the concept of art, considering its transformations that have occurred in accordance with the spirit of the times. How art is blurring the boundaries in relation to the media, the market and the whole reality? In other words, it seems that a clear and distinctive term of art, the nature of its mediation with the media sphere, at the present time is not possible. Hence the solution to its critical expansion and multidimensional thinking situated in the context of a flexible aesthetic theory to be able to problem reflects its current transformation.

Key words: concept of art, media, aesthetics, criticism, market

Драган Ђаловић

АНАЛИЗА ОСНОВНИХ ФОРМАЛНО-ПОЕТСКИХ НАЧЕЛА УМЕТНОСТИ НОВИХ МЕДИЈА

Апстракт: У тексту се испитују основна формално-поетска начела уметности нових медија. Овај термин у тексту је употребљен како би се означили они уметнички приступи који претпостављају присвајање вануметничких медија. Термински спој уметност нових медија прихвата се као ужи појам у односу на одреднице мултимедијална уметност, видео-уметност, дигитална уметност, итд., погодан да означи посебну линију развоја у оквиру уметничких кретања остварених током двадесетог и двадесет првог века, унутар које се остварује проглашавање вануметничких медија за уметничке, који се, у том смислу, у контексту уметничког развоја, могу сматрати новим.

Кључне речи: дигитална уметност, естетика, *net.art*, теорија уметности, уметност нових медија

Терминолошки спој уметност нових медија, у литератури се обично користи као погодан збирни назив за различите уметничке праксе које се ослањају на употребу дигиталних технологија. Напоре са овим, у употреби је и термин дигитална уметност, или нешто старији термин компјутерска уметност, док се у ужем значењу користе и одреднице као што су кибернетска уметност, интернет уметност, итд., или се различити уметнички приступи који испитују могућности употребе дигиталних технологија за оства-

рење уметничке замисли, подводе под шири појам мултимедијалне уметности. Иако се одреднице уметност нових медија и дигитална уметност често користе као синоними, у тексту који следи покушаћемо да нагласимо критеријум њиховог диференцирања, при чему се уметност нових медија сагледава као ужи појам у односу на назив дигитална уметност.

Термин дигитална уметност Кристијана Пол (Christiane Paul) користи да означи различите уметничке облике који у својој реализацији претпостављају ослањање на употребу дигиталних технологија. Овај термин, у предложеном одређењу, препознат је као погодан назив којим је у анализу могуће укључити различите уметничке праксе и облике уметничког рада, које израстају на посебним уметничким приступима, но које све претпостављају испитивање могућности употребе дигиталних технологија за реализацију уметничке замисли. Иако овај појам претпоставља извесну развојност уметничких облика и разноврсност ауторских поетика, на нивоу анализе приступа могуће је успоставити базичну дистинкцију на оне уметничке приступе који користе дигиталну технологију као алат за техничку реализацију дела која се не могу схватити као доследан прелазак на нови медиј, и на оне који потенцијале нових медија користе у реализацији рада, те који претпостављају продукцију, чување и презентацију рада искључиво у дигиталном формату.¹

У циљу наглашавања ове дистинкције, поједини аутори појму дигитална уметност претпостављају употребу термина уметност нових медија, како би означили оне уметничке радове који су концепцијски условљени развојем нових технологија, те у којима је остварено дубље прожимање уметничког приступа са културним, политичким и естетским могућностима, отвореним развојем дигиталних технологија.² Међутим, у литератури се често наглашава да оваква одредница није адекватна, јер се кроз читаву ис-

¹ Paul, C., *Digital Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2008, стр. 8.

² Уп. Tribe, M., Jana, R., *New Media Art*, Taschen GmbH, Köln, 2009, стр. 6.

торију уметности може пратити развој уметничких медија који су у тренутку свог појављивања сматрани новим, те да се и медији које данас називамо новим, тешко још увек таквим могу сматрати. Лев Манович наводи да су нови медији, када је реч о културним облицима изражавања, заправо стари, у исто време наглашавајући потребу за увођењем постмедијског приступа у сагледавању уметности.³ Ипак, ми ћемо на овом месту остати при употреби овог појма како бисмо нагласили нарочиту нијансу у његовом значењу, захваљујући којој је овим појмом могуће обухватити различите радове остварене унутар савремене уметности, који иако претпостављају посебне ауторске приступе, следе јединствену поетско-теоријску концепцију, која поново успоставља борбене потенцијале уметничких авангарди с почетка двадесетог века.

Ова уметничка линија развија се управо као уметност *нових медија*. Терминолошки спој нови медији, односи се на компјутерски подржане дигиталне и умрежене електронске медије. Појам је током осамдесетих и деведесетих година двадесетог века уведен унутар студија медија како би се нагласила дистинкција у односу на медије јавног комуницирања, који су до појаве дигиталних технологија сматрани доминантним масовним медијима – штампа, радио, аналогна телевизија, итд. Увођење придева нов, у наведеном терминском споју, у великој је мери подстакнуто ступњевитим развојем електронских медија, при чему је као квалитативна иновација препозната њихова дигитализација, умреженост, те децентрализација на плану меморисања информација.⁴ Разумевање нових медија битно је одређено развојем телематике, сајбер простора – као медијског простора нове врсте, нових комуникацијских могућности, те активнијим учешћем медијских корисника у проце-

³ Manović, L., „Avangarda kao softver“, у: *Metamediji* (Sretenović, D. ur.), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001; Manovich, L., *Post-media Aesthetics*, 2001, <http://www.manovich.net/articles.php>

⁴ Šnel, R. (ur.), *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Plato, Beograd, 2008, стр. 481.

су креирања информација које улазе у јавну сферу. У савременим приступима обично је наглашена дистинкција између појма нови медији и ужих појмова попут социјални медији.

Одредница *нови медији*, у анализи приступа развијаних унутар савремене уметности, упућује и на једно битно својство које не подразумева само ослањање на употребу дигиталних технологија у остварењу уметничког рада, већ и нарочит однос према развоју медија уметничког изражавања. Отуда је у разумевању назива *уметност нових медија*, управо и неопходно кренути од промишљања *нових медија* у контексту уметничког развоја. У том смислу, значајан подстрек препознат је у теоријским схватањима Маршала Маклуана (McLuhan).

Чувени Маклуанов став да сâм медиј јесте порука, наишао је на многобројне интерпретације унутар теорије медија, но овакво гледиште отвара и једну могућу перспективу анализе развоја уметности нових медија. Кренувши од претпоставке да су модерна друштва условљена постојећом комуникацијском технологијом, Маклуан скреће пажњу на потребу разумевања самих општила.⁵ Отуда фокус спроведене анализе он не усмерава на садржај који се путем медија преноси, већ на саму *природу медија*. Управо медиј, како верује, а не порука која је путем њега пренета, утиче како на појединца, тако и на друштво. Медије Маклуан сагледава као својеврсне продужетке људских чула, те *порука* која је у фокусу његовог интересовања није она која је путем медија пренета, већ она коју сâм медиј (општило) преноси. У том смислу би и требало тумачити изјаву да сâм медиј (општило) јесте порука, јер је управо медиј тај који усмерава и контролише људске асоцијације и поступке, те је и *порука* сваког медија или технологије, заправо измена утврђених образаца у међуљудским односима. Тако аудиовизуелне приказе пренете путем телевизије, Маклуан сагледава само као део

⁵ Makluan, M., *Gutenbergova galaksija*, Nolit, Beograd, 1973; Makluan, M., *Poznavanje opština, čovekovih proizetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.

посебног начина размишљања који телевизија намеће, и којем под-
ређује образовање, посао, организацију слободног времена, итд.

Иако своју анализу Маклуан усмерава на сагледавање медија
јавног комуницирања и њиховог утицаја на развој друштва, фокус
истраживања који он поставља отвара перспективу промишљања
поруке коју сама примена *нових медија* у уметничком обликовању
преноси. Мада је значај анализе одабира медија, као и употребље-
них материјала, те сагледавања њихове улоге у разумевању конк-
ретних уметничких дела, ауторских приступа или појединих об-
лика, давно препознат у теорији и историји уметности, анализа
поруке самог уметничког медија, претпоставља анализу његове
актуелизације у ширем друштвеном контексту.

Са овакве позиције уметност нових медија могуће је сагледа-
ти у односу на поруку која се укључивањем нових медија у област
уметничког стварања преноси. Следећи Маклуанова схватања,
развој нових медија, као медија јавног комуницирања, указује на
одређене измене утврђених образаца у међуљудским односима.
Укључивањем нових медија у област уметничког обликовања, по-
рука коју они преносе бива измењена посебним начинима њихове
примене и разумевања у уметничком контексту. Управо ова порука
чини се одлучујућом за разумевање читавог уметничког програма
у чијем се центру налази фокусираност на саме медије.

Термин уметност нових медија, у даљем тексту, користимо
да означимо оне уметничке приступе који испитују могућност пре-
узимања за *уметност нових медија*, те њихово трансформисање од
медија јавног комуницирања у уметничке медије, где се у ширем
смислу могу посматрати не само медији подржани дигиталним,
већ и електронском технологијом. Као битно својство уметности
нових медија препозната је управо реализација уметничке замисли
посредством и унутар медија, који се у контексту развоја уметности
могу сматрати новим, при чему поступак уметничког обликовања
не претпоставља укључивање вануметничких медија, већ њихово
присвајање. У том смислу развој уметности нових медија не би
требало поистоветити са развојем дигиталне уметности, мултиме-

дијалне уметности, нити пак са оним уметничким поступцима који прелазе границе традиционалних медија или употребу електронских и нових медија подређују реализацији учвршћених уметничких облика, иако, нарочито у раној фази, њихов развој може бити у великој мери повезан.

Иако се развој уметности нових медија, у ужем смислу може пратити тек од деведесетих година двадесетог века, односно од развоја нових медија у данашњем значењу овог појма, поједине уметничке приступе развијане у претходном периоду, а који прате исту концепцијску линију, могуће је сагледати као рану фазу развоја уметности нових медија. Већ након Другог светског рата, развој компјутерске технологије, те интелектуална кретања која су у науци усмерила пажњу на промишљање кибернетике, информационе теорије итд., подстакла су на промишљање могућности њихове примене у области уметничког рада. Као од посебног значаја за овај рани развој требало би истаћи експерименте Џона Кејџа (John Cage) у области музике, као и Алана Капроа (Alan Caprow) и уметника окупљених око групе *Флуksус* у области ликовних уметности.

Током педесетих година двадесетог века, Бен Лапоски (Ben Laposky), Џон Витни (John Whitney) и Макс Метју (Max Mathews), у Сједињеним државама истражују могућности компјутерског генерисања музике. Истовремено, Пјер Булез (Pierre Boulez), Едгар Варез (Edgar Varèse) и Карлхајнц Стокхаузен (Karlheinz Stockhausen), у Европи испитују могућности примене електронске технологије у музици, док Жан Тангели (Jean Tinguely), Пол Бури (Pol Bury), Николас Шефер (Nicolas Schöffer), Хулио ле Парк (Julio le Parc), Лен Лај (Len Lye), као и уметници окупљени око група као што су *Le Mouvement*, *The „New Tendency“*, *ZERO*, и *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), почињу да истражују могућности примене кинетицизма и кибернетике у уметности.⁶ Како примећује Чарли Гир (Gere), ова истраживања у уметности била су праћена, а

⁶ Gere, C., "New Media Art and the Galery", у: *Tate in Space*, Tate's Online Research Journal, London, 2002, стр. 16.

у извесној мери и подстакнута, теоријским схватањима Абрахама Мола (Moles) у Француској и Макса Бенса (Bense) у Немачкој, који у својим радовима промишљају примену информационе теорије и кибернетике у уметности.⁷

На промовисање идеје повезивања нових технологија и уметности у Великој Британији, у овом раном периоду, од посебног је значаја рад *Независне групе (Independent Group)*, која је окупила младе уметнике, дизајнере, теоретичаре и архитекте, повезане са Институтом за савремену уметност (Institute of Contemporary Arts). Поред организовања изложби и дискусија у којима су разматране могућности утицаја савремених технологија, медија, комуникалошких теорија и кибернетике на уметност, од нарочитог је значаја учешће групе у изложби *This is Tomorrow* у Вајтчепел уметничкој галерији (Whitechapel Art Gallery), 1956. године, као и њен утицај на наставу уметности, нарочито преко курса Основи дизајна, који су Ричард Хамилтон (Richard Hamilton) и Виктор Пасмор (Victor Pasmore) водили на Краљевском колеџу у Дураму (King's College, Durham).⁸

Током шездесетих година двадесетог века, даљи развој електронских технологија, као и нових схватања унутар теорије медија (Marshall McLuhan, Buckminster Fuller), дао је нове подстицаје повезивању уметности и нових технологија. Од првих аутора који промишљају употребу телевизије за остварење уметничког рада, свакако би требало споменути Стена Вандербика (Stan Vanderbeek), Волфа Фостела (Wolf Vostell) и Нама Џуна Пајка (Nam June Paik). Поред телевизијске технологије, Нам Џун Пајк испитује и могућности употребе покретне видео камере за развијање видео уметности, подстичући друге младе ауторе, попут Леса Левина (Les Levine) и Бруса Нојмана (Bruce Nauman), да у својим уметничким истраживањима крену овим путем.

⁷ Исто, стр. 16.

⁸ Исто, стр. 16.

Развој компјутерске технологије у смеру обезбеђивања умрежавања, интерактивности и визуелних интерфејса, те усавршавање компјутерске графике и Арпанета, подстакли су испитивање њихове примене у уметничком раду. Већ током шездесетих година, Лилијан Шварц (Lilian Schwartz), Едвард Зајац (Edward Zajac), Чарлс Чури (Charles Csuri), Кен Нолтон (Ken Knowlton), Лион Хармон (Leon Harmon), Мајкл Нол (Michael Noll) и др., истражују могућности укључивања компјутерске технологије у процес уметничког стварања. Значајну подршку повезивању уметничког рада и нових технологија дало је организовање изложби на којима су уметнички експерименти чињени у овом смеру могли бити представљени (Stuttgart University Art Gallery /1965/; Howard Wise Art Gallery /1966, Њујорк /; *9 Evenings* /1966, Њујорк /; *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* /1968, Њујорк /; *Cybernetic Serendipity* /1968, Лондон/; *Event One* /1969, Лондон /; *Software: Information Technology: Its Meaning for Art* /1970, Њујорк; итд.), једнако као и теоријска промишљања могућности повезивања уметности, науке и технологије (Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*; Jonathan Benthall, *Science in Art and Technology Today*; Douglas Davis, *Art and the Future*; Stewart Kranz, *Science and Technology in the Arts: A Tour through the Realm of Science /Art*; итд).⁹

Почетком седамдесетих година двадесетог века, интересовање за уметничке приступе који испитују могућности употребе нових технологија за остварење уметничке замисли, почиње да опада. За разлику од видео-уметности која током седамдесетих година доживљава успон, уметнички експерименти који повезују уметнички рад са компјутерском технологијом, махом добијају маргиналну улогу у уметничком животу. Разлози оваквог кретања донекле су били условљени квалитетом самих радова који су се ослањали на употребу дигиталних технологија, али и на критици коришћења технологија које свој развој дугују војној индустрији.

⁹ Исто, стр. 17–19.

Тек ће крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година доћи до промене става, када ће поново бити скренута пажња на ауторе који су у претходном периоду наставили са уметничким истраживањима у овом смеру (Douglas Davis, Harold Cohen, Stelarc, Jeffrey Shaw, Robert Adrian X, и др.). Значајан допринос измени става дала су теоријска промишљања Жана Бодријара (Baudrillard), Фредерика Џејмсона (Jameson), Жила Делеза (Deleuze), Жан-Франсоа Лиотара (Lyotard) и др., који са различитих позиција дају снажан критички заокрет у промишљању медија.

Са развојем софтвера који су обезбедили комерцијалну употребу интернета, током деведесетих година двадесетог века, многи уметници почињу да испитују на овај начин отворене могућности у конципирању рада. Вук Ћосић уводи термин *net.art* како би означио област уметничког деловања који се ослања на коришћење интернета. Већ у овом раном периоду испитивање нових могућности препознаје се у радовима Вука Ћосића, Оље Љаљине (Olja Lialina), Алексеја Шулгина (Alexei Shulgin), Рејчел Бејкер (Rachel Baker), Хита Бантинга (Heath Bunting), Натали Букчин (Natalie Bookchin), Лисе Јебрат (Lisa Jevbratt), и др. У наредном периоду доћи ће до изразитијег препознавања значаја приступа који уметници нових медија развијају, док ће њихов рад постати признат на катедрама за теорију и историју уметности.

Иако је у поступку испитивања могућности ослањања на електронске и нове медије за остварење уметничког рада могуће уочити блиске додирне тачке између мултимедијалне уметности и уметности нових медија, нужно је истаћи битну разлику између ове две линије како на формалном, тако и на поетском плану.

Мултимедијална уметност развија се као последица напуштања традиционално утврђених оквира уметничког рада. Остварење мултимедијалног уметничког дела заснива се на прихватању схватања о могућности укрштања различитих медија у циљу остварења уметничке замисли. Мада је идеја мултимедијалног уметничког дела развијена још у деветнаестом веку у оквиру Вагнеровог (Wagner) концепта свеобухватног уметничког дела у коме се ста-

пају елементи различитих уметности, наиме песништва, сликарства и музике, до пуног развоја доћи ће тек током двадесетог века.

У контексту развоја модерне и постмодерне уметности, мултимедијалном уметношћу називају се уметнички приступи који у реализацији рада претпостављају употребу више медија. Типичним облицима мултимедијалне уметности обично се сматрају флуксус, хепенинг, перформанс и амбијентална уметност. У савременој употреби, појам мултимедијална уметност обично се користи за именовање уметничких приступа који укрштају различите медије, ослањајући се на дигиталне и умрежене електронске медије.

У ширем значењу, појмом мултимедијална уметност обухваћени су уметнички приступи који подразумевају стварање уметничког дела којим се делује на различита чула посматрача; унутар којих се остварује здруживање различитих уметности тако да у свом коначном облику не чине истински интегрисану целину (*mixed media*); која обједињују различите медијске, дисциплинарне и концептуалне приступе у јединствено уметничко дело, отварајући пут стварању нове уметничке дисциплине; које претпоставља облике интермедијалног рада заснованог на прекорачењу, проширењу и умножавању својстава одређеног медија, путем којих не долази до синтезе различитих медија већ је омогућено препознавање *примарног* медија који се проширује (проширени медији); те које је засновано на наглашавању међуодноса различитих медија (интермедији).¹⁰

Развој мултимедијалне уметности, с једне стране условљен је потребом истраживања изражајних могућности нових медија, перспективом њиховог подређивања уметничком обликовању те укључивања у област уметничког стварања, као и испитивањем могућности остварења комплексних чулних ефеката путем укрштања различитих медија, док је с друге стране био подстакнут програмским захтевима, као што су негирање уметничког дела као изузетног, непоновљивог, необичног, односно производа рада елите, које

¹⁰ Šuvaković, M., *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Proectej, Beograd / Novi Sad, 1999, стр. 198.

се самим тим супротставља идеалима универзалне уметности; супротстављање процесу уклапања уметности у систем капиталистичке привреде; одбацивање постојећег система вредности, итд.

Супротно укрштању различитих медија, специфичном за мултимедијалну уметност, уметност нових медија усмерена је на проширење поља уметничког деловања кроз увођење за *уметност нових медија*. Она испитује потенцијале уметничког коришћења вануметничких медија, но, за разлику од мултимедијалне уметности, остајући на нивоу примене једног медија у реализацији уметничке замисли. Ипак испитивање изражајних могућности за уметност нових медија, често је остваривано у садејству промишљања њиховог повезивања са другим медијима, односно унутар различитих мултимедијалних експеримената.

У том смислу би и рану фазу развоја уметничких приступа који се ослањају на употребу електронских медија и компјутерске технологије за реализацију уметничке замисли, требало пре свега схватити као отварање пута, утемељење једне линије која ће, захваљујући испитивању ових могућности, доћи на траг свог пуног остварења кроз присвајање нових медија за потребе уметничког изражавања. Ове радове који антиципирају уметност нових медија отуда би требало сматрати једнако значајним колико и прве радове који у потпуности остварују идеју уметности нових медија, јер се управо у трагању за новим могућностима и рађала једна линија која би могла бити означена овим терминским спојем. Ова уска повезаност и немогућност раздвајања развојне линије уметности нових медија и различитих облика који припадају области мултимедијалне уметности или дигиталне уметности, најбоље је уочљива у чињеници да једно дело уметности нових медија може истовремено припадати и мултимедијалној уметности или дигиталној уметности, иако између њих не постоји потпуно преклапање. Термински спој уметност нових медија је, дакле, неопходно сагледати као ужи појам у односу на одреднице мултимедијална уметност, видео-уметност, дигитална уметност, итд., погодан да означи посебну линију развоја у оквиру уметничких кретања остварених

током двадесетог и двадесет првог века, унутар које се остварује проглашавање вануметничких медија за уметничке, који се, у том смислу, у контексту уметничког развоја, могу сматрати новим.

Поред тога, за разумевање појма уметност нових медија неопходно је истаћи његово реферирање на оне облике уметничког рада који се реализују путем вануметничких медија, а који се захваљујући овим праксама редефинишу као нови уметнички медији, а не толико реферирање на оне облике уметничког рада који претпостављају употребу нових технологија, као што су *Electronic art*, *Robotic art*, *Genomic art*, итд., иако се уметничка истраживања у овом смеру могу сматрати подстицајним за развој уметности нових медија.

За разлику од различитих уметничких приступа развијаних током двадесетог и двадесет првог века, који излазе из оквира традиционалних медија проширујући област уметничког рада, а унутар којих је могуће уочити, између осталог, и употребу савремених медија заснованих на коришћењу електронске и дигиталних технологија, уметност нових медија препознаје ове медије као *медије реализације уметничке замисли*. Отуда овде није реч о проширењу уметничког медија, интеграцији или комбинацији уметничког медија са вануметничким, или комбиновању већег броја разнородних медија, већ о преласку на нови медиј, односно својеврсном присвајању новог медија.

Различити медији засновани на развоју електронске и дигиталних технологија, унутар уметности нових медија постају сами медији реализације уметничког рада, што претпоставља употребу одговарајуће медијске технологије једнако у процесу обликовања рада, његовог преноса, приказивања и складиштења. У том смислу би поступак окретања телевизијског екрана према зиду Дагласа Дејвиса (Davis), у којем телевизијска слика задржава само одсјај светлости монитора, трансформишући се у траг једне нарочите реалности која се производи путем телевизијске трансмисије слика, требало схватити, пре свега, као рад који припада области мултимедијалних истраживања, а не као облик рада заснованог на усвајању

једног (за уметност) новог медија, у овом случају телевизије, за остварење уметничког рада. Једнако ни просторну инсталацију *Tresh – hold*, Била Вајоле (Viola), која је споља ограничена тракама на којима се смењују актуелне вести новинских агенција, док пролаз одатле води у просторију на чијим зидовима се емитују пројекције три портрета – два мушкарца и једне жене, који спавају, при чему је екранско дешавање сведено на покрете дисања (као супротност брзој промени извештаја који се могу пратити у медијима јавног комуницирања), не бисмо у строгом смислу могли одредити као уметност нових медија, већ управо као инсталацију у којој су нови медији (медиј видеа и електронски медиј јавног комуницирања) интегрисани у циљу остварења просторне инсталације као посебног облика уметничког рада, који се може ослањати и на употребу нових медија, но који претпоставља артикулацију простора као равноправан елемент у реализацији рада. Док би с друге стране, Пајково смањивање телевизијске слике на једну белу пругу, могло бити виђено као рани облик уметности нових медија, при чему се медиј телевизије, иако електронски, у контексту уметности може сматрати новим.

На основу истог формалног критеријума могуће је успоставити дистинкцију и између уметности нових медија и шире схваћене дигиталне уметности. Једнако као и у раној фази њеног развоја, проширење уметничког рада на дигиталном технологијом подржане медије, уколико оно не претпоставља само присвајање медија, не може бити сматрано поступком уметности нових медија. У том смислу рад *Telegarden* (1995–2004) Кена Голдберга (Ken Goldberg) и Џозефа Сантаромане (Joseph Santarromana) би превасходно требало сагледати као остварење које остаје у оквирима дигиталне уметности. Иако се у раду дигитално окружење користи како би се успоставила интеракција између публике и инсталације постављене у Аустрији, у *Ars Electronica Centru* у Линцу, примењени поступак заправо претпоставља проширење уметничког рада на нови медиј, но не и његово потпуно присвајање. У примењеном приступу интернет није присвојен као ументички медиј, већ се путем

проширења уметничког поступка користи за пренос информација, који постаје у једнакој мери саставни део рада колико и инсталација подређена колективном деловању путем интернета.

С друге стране, ументички пројекат *jodi.org* (1993), представља доследно присвајање интернета као медија уметничког изражавања.¹¹ Јоан Химскерк (Joan Heemskerk) и Дирк Писманс (Dirk Peasmans) у примењеном поступку не проширују област уметничког рада на интернет, већ управо интернет, као примарно вануметнички медиј, препознају као погодан медиј за остварење како формалних, тако и поетских истраживања у домену уметности.

На исти начин би се као остварење уметности нових медија могао сагледати и рад Марка Нејпиера (Mark Napier) *Shredder 1.0* (1998).¹² Рад је замишљен као интерфејс који трансформише постојеће интернет сајтове, при чему као резултат софтверског интервенисања настају декомпоноване структуре које би могле бити препознате као нарочите апстрактне композиције. Заснивајући свој рад на софтверски посредованој интервенцији, којом се оригинални код нађеног интернет сајта преобликује, при чему се страница визуелно трансформише, док се истовремено разоткрива и сâм поступак њеног креирања, аутор испитује могућности примене поступка који је још Марсел Дишан (Marcel Duchamp) отворио увођењем редимејда, али сада у једном, за уметност, новом медију.

На поетском плану, проширење медија уметничког изражавања може бити подстакнуто различитим настојањима аутора. Но без обзира да ли се нови медиј усваја као део програмске одлуке борбе против уклапања уметности у систем капиталистичке привреде, или је реч о одбацивању традиционалног одређења уметничких медија и разумевања могућности њихове употребе кроз усвајање схватања да уметник у остварењу своје замисли може прекорачити постављене границе уметничких дисциплина, или је пак реч о својеврсном одбацивању постојећег система вредности и

¹¹ Рад је тренутно доступан на интернет адреси www.jodi.org

¹² <http://www.potatoland.org>

владајућег поретка, уметност нових медија разоткрива чињеницу да савремени технолошки развој није био праћен адекватним развојем у домену технологије уметности. Реч је о својеврсној фасцинацији медијима, чији је развој с напредовањем нових технологија, све више постајао независан, и у највећој мери одвојен, од света уметности.

Указујући на чињеницу да упркос интензивном развоју медијских технологија, савремени уметнички медији не постоје, уметници нових медија постављају питање позиције уметности данас. Они преиспитују перспективе њеног развоја са позиције изгнаника, коме су на располагању (поред традиционалних уметничких медија) још једино медијске технологије прилагођене развоју информационог друштва, те облици њиховог коришћења, подређени потребама медијске индустрије. Одбацивши сваку могућност уклапања, уметност нових медија перспективу властитог развоја препознаје у проширењу поља сопственог деловања путем присвајања вануметничких медија кроз измену модела њихове употребе.

Присвајањем вануметничких медија за реализацију уметничке замисли, савремени уметници не теже остварењу новог односа између уметности и друштва, већ настоје да покажу да је било каква однос са савременим друштвом немогућ. Једина алтернатива је револуција. Али не револуција утемељена на трансформацији постојећег система вредности, већ на његовом доследном негирању. На бескрајном умножавању маргина, функционалних не-места, које нагризају ткиво информатичког симулакрума кроз умножавање могућности примене савремених медијских технологија. Укључивање медија јавног комуницирања у свет уметности, постаје изазов, одмеравање снага, али и знак уметничке потенције. То је израз недисциплине, непоштовања према глобалном медијском спектаклу чија медијска технологија постаје *окаљана* могућностима алтернативне употребе. Медије јавног комуницирања савремена уметност преображава у својеврсни редимејд, као знаковни модел трансформације вануметничког медија у уметнички, испитујући услове под којима један производ савремене технолошке продук-

ције добија, губи и мења значење. Она указује да моћ информатичког друштва не лежи у хиперпродукцији медијских технологија, већ у дефинисању њиховог статуса, у снази интерпретације која се уписује у производе медијско-технолошког развоја и у одређењу оквира њихове примене.

Уметност нових медија развија се као *култура непослушности*, као израз неприхватања подвојености уметничког промишљања од медијског развоја, те сваког искључивања уметности из процеса естетског стварања, унутар којег јој припада водеће место. Отуда се она развија као стално освајање нових *територија* које производи индустрија медијских технологија. До развоја електронских медија, нове медијске технологије биле су једнако подређене развоју уметности, колико и унапређењу вануметничке производње, при чему је уметност задржавала моћ дефинисања њихових узорних облика. И не само то, већ су и могућности употребе медија дефинисане опсегом њихове уметничке примене. Тек унутар графичке уметности, техника штампе остварује своје највише домете. Чак и са развојем фотографије и филма, потенцијали нових визуелних (са развојем тон-филма и аудио-визуелног) медија у потпуности се реализују тек унутар њихове уметничке примене, односно, у оквиру оне гране која је водила развоју уметничке фотографије и филмске уметности. Међутим, са развојем електронских медија радија и телевизије, те доцнијим даљим развојем електронских и дигиталних медија, долази до промене односа. Уметност остаје искључена из процеса развитка употребних могућности нових медија, које сада у потпуности бивају подређене медијској индустрији.

Дестабилизујући самодовољност медијске продукције, уметност нових медија наглашава снагу маргине. Присвајањем медијâ јавног комуницирања за остварење уметничких замисли, савремена уметност постаје шум који нарушава хармонију софистицираних механизма информационе размене, подређене одржању глобалног медијског спектакла. Црпећи снагу из бескрајних потенцијала уметничког приступа, она фасцинацију којом зраче нове медијске технологије преображава у средство проширења поља уметничког

деловања. Моћи технолошког развоја медијске индустрије, уметност нових медија супротставља нестабилност сопствене усредсређености. Свој развој она не темељи у смеру дефинисања посебног уметничког правца, нити успостављања нове уметности, већ се развија као линија уметничког деловања усмерена на присвајање за уметност нових медија све до тренутка њиховог преображаја у медије уметничког изражавања.

Уметност нових медија обнавља дадаистички пројекат враћања уметности на нулту тачку. У рационалном систему модерног технолошког напретка она предлаже акцију ометања, чији је циљ да доведе у кризу функционалност медијске индустрије у одржању глобалног спектакла. Трансформишући комуникацију у игру, она изокреће смисао који је унутар информационог друштва приписан медијским технологијама. Негацијом конвенционалних примена савремених медија, као програмираних радњи, којима је и сâм развој медијских технологија унутар информационог друштва условљен, уметност нових медија развија се као документовање менталног процеса који управо у реинтерпретацији смисла медијског развоја препознаје перспективу утемељења новог система вредности.

Литература:

- Argan, Ђ., К., Oliva, А., В., *Moderna umetnost: 1770–1970–2000*. 2, Clio, Beograd, 2005.
- Gere, С., „New Media Art and the Galery“, у: *Tate in Space*, Tate’s Online Research Journal, London, 2002.
- Makluan, М., *Gutenbergova galaksija*, Nolit, Beograd, 1973.
- Makluan, М., *Poznavanje opština, čovekovih proizuetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.
- Manović, L., „Avangarda kao softver“, у: *Metamediji* (Sretenović, D. ur.), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.

Драган Ђаловић

Manovich, L., *Post-media Aesthetics*, 2001, <http://www.manovich.net/articles.php>

Paul, C., *Digital Art*, Thames & Hudson Ltd, London, 2008.

Šnel, R. (ur.), *Leksikon savremene kulture: Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Plato, Beograd, 2008.

Šuvaković, M., *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU, Proetj, Beograd / Novi Sad, 1999.

Tribe, M., Jana, R., *New Media Art*, Taschen GmbH, Köln, 2009.

Dragan Ćalović

FORMAL AND POETIC PRINCIPLES OF NEW MEDIA ART

(Summary)

In this text author analyzes formal and poetic principles of new media art. New media art is the term used to describe artistic approach that uses non-artistic media. This term refers to specific artistic line during the twentieth and twenty-first century, in which non-artistic media declares to be artistic. This media can be considered as new in context of art.

Key words: aesthetics, digital art, *net.art*, new media art, theory of art

Саша Радојчић

КОНЦЕПТУАЛИСТИЧКИ ИЗАЗОВ И ХЕРМЕНЕУТИЧКИ ОДГОВОР

Апстракт: У тексту се износи сугестија да један од могућих појмовних оквира који би адекватно обухватио појаве „нових уметничких пракси“ нуди философска херменеутика. Та сугестија се ослања на неколико претпоставки. Прво, да неки облици „нових уметничких пракси“ или у потпуности одустају од идеје уметничког дела као коначног продукта и схватају га процесуално, или тврде да дело, уколико је очувано, нема примарно естетски, већ концептуални карактер. Друго, да новији покушаји појмовне артикулације ових уметничких феномена, заступајући став да је карактеристика уметности то да говори о нечему (често управо о сопственом статусу), повлашћују улогу разумевања и интерпретације. И треће, да је философска херменеутика развила појам извођења као суштинске особености уметности; ова философска позиција већ поседује појмовна средства да се сучели како са процесуалним, тако и концептуалним аспектом „нових уметничких пракси“.

Кључне речи: уметничко дело, нове уметничке праксе, процесуалност, извођење, философска херменеутика.

У овом прилогу разматраћу могућност да се за одређење уметничког дела, које „нове уметничке праксе“ доводе у питање, опробају појмовна средства философске херменеутике. То разматрање ћу отпочети двома илустрацијама које, иако се не односе ни

на философију ни на уметност, помажу да се истакну неке нијансе у њиховој данашњој ситуацији.

1. Једна од тактички најмаштовитијих победа Александра Македонског је она извојевана на реци Хидаспу на границама Индије. Он је данима, пред очима непријатеља на супротној обали, вршио маневре, наизглед тражећи подесно место да прегазу реку. Једне ноћи, мањем делу трупа наредио је да поново маршира дуж обале са упаљеним бакљама, а сам је по мраку повео остатак војске преко једног удаљеног газа. Када је свануло, нашао се пред изненађеним непријатељем и лако га победио.

2. Када је тек почињао да се бави издаваштвом, један мој пријатељ се чудио што се о књигама које је објављивао не извештава у медијима. Пријатељица, новинарка, рекла му је да је то зато што медији прате догађаје, а овде тога није било. Али зар излазак једне добре књиге није догађај, упитао је, и чуо одговор: Не, али конференција за штампу поводом изласка књиге јесте.

Које односе сам желео да истакнем овим илустрацијама? Прво, да наше опажање стварности зависи од наше претходне интерпретације стварности; и друго, да смо, бар у неким приликама, склони да ту интерпретацију прихватимо уместо саме стварности – све док нам се стварност због тога не освети. Ти односи нису ни ретки ни патолошки; реч је заправо о антиципацији смисла (предразумевању, пред-знању), неопходној за оријентацију у свету. Та антиципација је по свом карактеру интерпретација, и за нас је корисно уколико је она адекватна у смислу да се не разилази са стварношћу. Али то можемо да установимо тек *post festum*.

Доминација претходне интерпретације и замена стварности њеном интерпретацијом одигравају се, у великим размерама, у распрострањеним облицима онога што се назива „новим уметничким праксама“. Реч је о појавама новије уметности које вуку порекло из перформанса шездесетих година прошлог века са једне, односно радикалних авангардистичких провокација институције уметности из прве половине тог века са друге стране. Тим појавама су заједничке неке особине којима упућују изазов философ-

ском мишљењу и опирају се традиционалној појмовној артикулацији уметничких феномена. Реч је, пре свега, о карактеру исхода „нових уметничких пракси“, а затим и о њиховом односу према сопственим исходима.

Наиме, те праксе више не теже да као резултат дају уметничко дело чулног, естетског карактера, а понекад уопште не резултују било каквим делом као готовим предметом. У првом случају, уместо чулних квалитета уметничког дела, наглашава се његова претходна појмовна конструкција и значења која су тиме произведена, док се у другом случају уметничка активност разуме као циљ по себи, без икакве обавезе да буде крунисана чином произвођења неког предмета. Овим појавама је, дакле, заједничко одустајање од уметничког дела као довршеног естетског предмета, као и потреба да уметничка активност буде праћена интерпретативном апаратом, документом, текстом који јој секундира, или у крајњем случају замењује уметничку активност, при чему тај текст није уметничког, већ теоријског карактера. То је нешто коренито ново у поређењу са уметношћу каква нам је до тада била позната. Описи неке старогрчке скулптуре или ренесансне слике, ма колико били речити, не могу да исцрпу искуство стварног, живог додира са тим делима. Та дела морамо видети да бисмо смели да се надамо да ћемо их разумети. За разумевање једног концептуалног дела, баш зато што је концептуално, довољна је његова дискурзивна пратња. Не морамо га видети, не морамо присуствовати његовом извођењу. Код појава ове врсте, очевидна је премоћ дискурзивног над естетским, појма над чулношћу. Чак и онда када још увек постоји неки остатак традиционалног поимања уметничког дела у смислу артефакта са естетским карактером – рецимо у виду инсталације у простору као (сталног или привременог) резултата уметничког деловања – тај остатак се још једном подређује активности, поново се уводи у збивање, реконтекстуализује у перформативном односу, разлаже у времену и раствара у самотумачењу. Сам уметнички предмет протагонистима нове уметности очигледно није довољан; он мора да буде окружен дискурзивним деловањем које га „под-

ржава“⁴, а том деловању је опет потребно да буде документовано и праћено тумачењем и теоријском надградњом. При свему томе, највећа опасност не лежи у западању у бесконачни круг документавања докумената и интерпретирања интерпретација.

Највећа опасност јесте да то документовање и интерпретирање потпуно замене оно од чега и због чега су почели, уметничко дело, естетски предмет, да постану у дословном смислу те речи *беспредметни*.

Наш свет уметности у својим различитим манифестацијама доследно реагује на измењене приоритете уметничких пракси. Обиђете ли данас неколико галерија у којима су постављене изложбе савремене уметности – то може да буде и изложба најтрадиционалније изведеног штафелајног сликарства – запазићете да су оне по правилу прилично празне. Број посетилаца се најчешће може измерити прстима једне руке. Али отварања тих изложби посећена су толико да се због гужве готово стоји на једној ноzi. Неизвесно је хоћемо ли на отварањима изложби заиста успети да видимо оно што је изложено, или ћемо то морати још једном да погледамо у подеснијим условима. Упркос томе, било би погрешно уколико бисмо одустали од посећивања отварања изложби. То је, наравно, зато што сама изложба више није догађај, као што то није ни књига – догађај је отварање изложбе, а догађај је оно што нам је потребно. Чиме то можемо да објаснимо?

Сви односи нашег света уметности снажно се померају ка перформативном пољу и у исти мах призивају интерпретацију. Уметничка дела као да више не могу да стоје сама за себе, она бивају утопљена у интерпретацију и акцију, статична присутност артефакта (његово аурагично *овде и сада*) која се миленијумима претпостављала, замењује се увођењем у активности, ћутање дела које призива контемплацију посматрача замењује се говорљивим објашњењима. Ако бисмо, не обазирјући се на то да чинимо нешто прилично анахроно, посегли за дистинкцијом коју је успоставио Лесинг у *Лаокоону*,¹ можда бисмо закључили да данас све умет-

¹ Lesing, G. E., *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd, 1964.

ности постају, барем неким аспектима, времените. Али увођење просторног уметничког дела у контекст временитог догађања, импликује ишчезавање његове самосталне вредности као просторног дела. Просторно дело је емигрирало у време (догађај, процес) – и како сада да се врати у своју постојбину?

Којим појмовним средствима философија може да приступи овим појавама? Који правац размишљања треба да понуди? Начелно одбијање нових уметничких пракси као неестетских, порицање да оне још увек припадају уметности, иако могућ, легитиман и не без икаквих аргумената, није у исти мах и најбољи одговор. Њиме философија као да затвара очи пред новим појавама, а потребно је да их разуме и да изгради одговарајући оквир за такво разумевање. То што многи концептуални тзв. „пројекти“ више личе на некакву примењену философију него на традиционално схваћену уметност, не мора да значи да они не припадају уметности, већ да се појам уметности проширио и изменио. Оно што философија треба да учини, није одбацивање појава које не одговарају устаљеним појмовима, него настојање да се изнова одреде координате појма уметности који те појаве може да обухвати. Криза уметности о којој се толико говори већ деценијама, свакако укључује и кризу мишљења о уметности. Одбијање философије да у свој видокруг укључи нове уметничке праксе отворило би, такође, још шири простор различитим дифузним „теоријама“ уметности. „Теоријом“ се ту називају разнородне, најчешће еклектичке дискурзивне праксе, које не настоје само да прате и тумаче уметност, већ и да је воде као њен нормативни програм. Уметност наших дана је напросто импрегнирана таквим „теоријама“.

Напуштање уметничког дела као естетског предмета и само наизглед парадоксална доминација „теорије“ у новим уметничким праксама, праћени су и другим феноменима које више није могуће обухватити појмом уметности стабилизваним отприлике око половине 18. века.² Овде ћу скицирати неке од тих феномена.

² Тезу о кључном значају 18. века за конституцију модерног појма уметности поставља Kristeller, P. O., „The Modern System of the Arts: A Study in the History of

Када је реч о статусу уметника, уочавају се две међусобно повезане тенденције које се рефлектују на његову социјалну позицију и професионални статус: то су растућа „лаицизација“ са једне, и растућа потреба за медијском присутношћу са друге стране. Пошто уметничко дело као естетски предмет није више обавезан исход уметничке праксе, онда ни уметничко образовање, које је претежно усмерено на овладавање техникама произвођења таквог предмета и на мишљење које подржава то произвођење, не мора више да се схвата као одлучујуће значајан чинилац стицања и потврђивања уметничких компетенција. (Дишан је, додуше, био одличан цртач; тај податак треба с времена на време понављати.) Међу протагонистима нових уметничких пракси је све већи број критичара, историчара и теоретичара уметности. Изразита аутореклексивност нових уметничких појава иде руку под руку са тенденцијом ка таквој „лаицизацији“ уметничке делатности.

Када је пристао да уметничко дело надгради или у последњој линији замени документом и интерпретацијом, уметник је принуђен да се окрене подручју унутар којег се најлакше изводи замена те врсте (стварности интерпретацијом), а то су – савремени медији. Медијско присуство или одсуство постаје све значајније вредносно мерило нове уметности, на широкој скали на чијем једном полу су уметници као *celebrity*, а на другом медијски невидљиви, по тој логици непотврђени уметници. Тим односима се можемо чудити и критиковати их, али они су у складу са духом времена. Ако су предмодерни уметници били у служби наручилаца, а модерни своју слободу плаћали изложеношћу ћудима тржишта, данашњи уметници су окренути медијима. Њихова публика их често види или чује тек иза копрене медијске обраде и презентовања. Велика пажња се при томе посвећује обликовању медијске поруке, независно од њеног садржаја. Иза привидне једноставности и оба-

Aesthetics I“, *Journal of the History of Ideas* 12, 4, 1951., стр. 496–527. За њен шири развој у светлу социјално-историјских трансформација в. Шинер, Л., *Откривање уметности*, Светови, Нови Сад, 2007.

везне читљивости (прозирности) таквих порука, на снази је једна нова непрегледност. Плошна, краткотрајна медијска стварност испод површине скрива сложене односе моћи, случајне и дириговане неспоразуме...

Ту непрегледност нове уметничке праксе настоје да савладају доследно повлашћујући интерпретацију. Уколико је уметност концептуална, онда она не само да је склона тумачењу, већ јој је тумачење неопходно. Док је модерна уметност хтела, могла и смела да остане тамна, отворена и вишезначна, нове уметничке праксе морају да саме себе осветле и да медијском амбијенту, који не трпи неодређеност и вишезначност, понуде једно значење – тзв. ауторско значење. И док је ауторско значење било само једно од више допуштених значења модерног интерсубјективног уметничког дела, нова уметност, у којој доминира субјективност аутора, снажно враћа акценат на ауторску интерпретацију и тиме је издваја као „праву“, меродавну. Не само програми и манифести, већ и документовање и изречита самотумачења узимају се у обзир као претпоставке разумевања нове уметности. Старо наивно питање *Шта је уметник хтео да каже?* враћа се у новом контексту, и на њега више не можемо да одбрусимо противпитањем *Па зар није довољно оно што је рекао?* Сада је довољна намера – пакао у који она води схватамо као медијско-концептуални рај. Да аналогична буде потпунија, потребно је да философија постане змија која својим питањима провоцира сазнање, критичко разликовање, изгон из раја. Само, Адами и Еве „нових уметничких пракси“ радије ће из свог раја протерати змију него што ће га сами напустити.

Један од најутицајнијих одговора савремене философије на ове изазове понудио је Артур Данто, који је своју позицију развио управо настојећи да обухвати нове уметничке појаве, које су измицале дотадашњој философској апаратури. Његово опште схватање уметности, једна ублажена неорепрезентациона поставка, по којој уметност говори о нечему, тј. она је о нечему (*aboutness*), наглашава когнитивне и семантичке аспекте уметности, и импликује изузетан значај интерпретације: за уметничко дело наших дана важи

начело „esse est interpretari“³. Док год подржава захтев за интерпретацијом (укључујући и интерпретацију сопственог статуса), било који предмет може да буде предложен и прихваћен као уметничко дело; нужен услов је интерпретабилност дела у контексту датог света уметности, а овај је опет условљен постојањем одговарајуће теорије уметности.⁴ Дантоова позиција избегава арбитрарност у одређењу појма уметничког дела постављајући минимум захтева: уметничко дело мора поседовати и отеловити неки садржај. Овако широко постављен појам уметничког дела, који је способан да обухвати и Дишанове не-естетске *ready-mades*, и Ворхолове Брило кутије, и Вејвејева порцеланска зрна сунцокрета, и сво шаролико мноштво концептуалних „пројеката“, има наличје у исцрпљивању иновативног потенцијала нове, и не само нове уметности: уколико све може да буде уметничко дело, онда нас више ништа неће изненадити, ништа неће бити заиста ново. Хегелова теза о крају (историје) уметности враћа се оснажена искуством нашег времена.

Постоји ли, међутим, још нека могућност одговора философије на изазов који јој задају „нове уметничке праксе“? Поставићу то питање у ужем облику: какав појам уметничког дела би могао да изађе на крај са „новим уметничким праксама“. Шта је уметничко дело? Философија је у двадесетом веку формулисала неколико одговора на то *онтолошко* питање: у најширем смислу, уметничко дело је интенционални естетски предмет, чији начин постојања се даље прецизира: двослојна творевина, догађање истине, тип или токен, предмет аутографског или алографског карактера...

Онтологија уметничког дела најчешће је изложена као *дуалистичка*. Разлика у медију приказивања коју је у 18. веку истакао Лесинг, одређује поделу на дела у простору и дела у времену. Лесингово разликовање врста уметности није повезано са Кантовом концепцијом простора и времена, који нису схваћени као својства

³ Danto, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1981., стр. 125.

⁴ Ibid., стр. 135. и даље.

предмета посматрања, већ као априорне форме које припадају субјекту. *Лаокоон* је објављен 15 година пре *Критике чистога ума*. Постоје, дакле, просторне и временске уметности. Прве су у стању да нашем чулу вида испоруче приказани предмет одједном и цео, док временске рачунају са човековим синтетичким моћима, свој предмет приказују у низу догађаја, а успостављање целовитости тог низа се остварује у субјективном чину рецепције. Разлика у медију је директно повезана са разликом у активiranом чулу; дело просторног типа окренуто је чулу вида, а дело временског типа чулу слуха. Релација је потпуна тек уколико претпоставимо да се језичко (књижевно, песничко) уметничко дело, као дело временског типа, обраћа оној субјективној моћи коју називамо „унутрашњим ухом“, како то чини Х.-Г. Гадамер у спису *Актуелност лепог*.⁵ Увођење појма „унутрашњег уха“ праћено је низом консеквенци: наглашавањем језичности нашег искуства уметности (и искуства света), повлашћивањем значењске димензије дела која са своје стране захтева да дело уђе у сплет односа разумевања, као и истицањем значаја интерпретације. Првобитно разликовање просторних и временских уметности узима у обзир како чулни квалитет дела, тако и начин на који опажамо дело, чији чулни карактер се не доводи у питање.

Сродна дуалистичка подела је она на уметничка дела као ствари и као догађаје. Слика на зиду је ствар, а позоришна представа догађај. Ова подела, међутим, уместо да поједностави, заправо усложњава односе и чини тежим одређење уметничког дела. Графички отисак и камена скулптура су ствари, али шта је лирска песма? Идеални предмет, „ствар“ у духу, или догађај слушања/читања? Симфонија која се изводи у концертној сали је догађај – пре-

⁵ Gadamer, H.-G., „Die Aktualität des Schönen“, *Gesammelte Werke* Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993, стр. 131. и даље; уп. Grondin, J., „Das innere Ohr in Gadamer's Ästhetik“, у *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001., стр. 132.

цизније, догађај је њено извођење – али шта је симфонија пре него што се изведе? Ствар? Пука могућност која чека своју ентелехију? Скоро ништа? Имају ли исти онтолошки статус неизведена симфонија, песма у пишчевој фиоци, и постел који никада није напустио сликарев атеље? Да ли су на исти начин ствари две скулптуре, један мермерни Аполон и један бронзани Дионис, које је духовити кустос поставио у исту изложбену дворану, тако да „гледају“ један у другог? Јер, тај бронзани Дионис има брата близанца у другој галерији. По Лајбницовом закону идентитета, две по свему другом осим по положају истоветне бронзане скулптуре Диониса су различите ствари, али када их посматрамо као уметничка дела, ми их посматрамо као једно дело. Са мермерним Аполоном је другачије: он је један и јединствен, чак и уколико је током векова начињено више његових копија. Подела уметничких дела на ствари и догађаје, како видимо, суочава се са превише питања, која је чине неодрживом.

Једно од тих питања послужиће као почетна тачка следећег разликовања начина постојања уметничког дела. Суштинска разлика између мермерног Аполона и бронзаног Диониса је у томе што је први јединствен, а други вишеструк (постоји најмање још један такав примерак). Јединствена је слика, вишеструк графички отисак. Али шта је са музичким и књижевним делима? Ту не сме да нас завара то што се књижевна уметничка дела штампају у много примерака. Шекспиров *Хамлет* је један, иако је штампан у безброј издања, а свако од њих у хиљадама примерака. Прецизније одређење ове разлике нуде дистинкције тип-токен и аутографско-алографско дело.⁶ Уметничко дело је тип, а његове појединачне инстанце токени. *Хамлет* је тип, а његова извођења токени. Појединачни отисци

⁶ Прву је предложио Р. Волхајм (Volhajm, R., *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.) а другу Н. Гудмен. Модификација разликовања аутографско-алографско дата је у: Женет, Ж., *Уметничко дело: иманентност и трансцендентност*, Светови, Нови Сад, 1996.; уп. такође Ristić, S., „Identitet umetničkog dela“, *Filozofija i društvo* 21, 2, 2010, стр. 293–308.

неке графике су токени који припадају неком типу (тој графици као уметничком делу). На другој страни, разликовање аутографског и алогографског дела изворно је одређено преко (бес)мислености фалсификовања: има смисла покушати да се фалсификује само неко аутографско дело (слика, цртеж, клесана скулптура итд.), а не и алогографско (лирска песма или музичка композиција). Касније је као критеријум разликовања издвојено и постојање „записа“, којег има само у случају алогографског дела.

Тиме, наравно, нису исцрпене варијанте одређења уметничког дела; у наставку текста предложићу још једну варијанту, за коју ми се чини да може да обухвати како традиционална уметничка дела као начињене естетске предмете, тако и феномене „нових уметничких пракси“. По том предлогу, ослоњеном, како је већ речено, на становиште философске херменеутике, одређење уметничког дела захвата три димензије. Релевантни чиниоци за објашњење начина постојања неког уметничког дела су његов састав, њиме омогућена комуникативна ситуација у којој дело учествује, и историјска димензија предања која омогућава одређене, а искључује друге комуникативне ситуације. Одговор на питање шта је уметничко дело, дакле, треба да захвати не само чулно-материјалну страну дела, него и његов потенцијал за учешће у комуникацији и његов положај у динамичком систему традиције. Још сажетије, димензије предмета, рецепције и историје. Апликацију тог модела на питање одређења књижевног уметничког дела скицирао сам у једном краћем чланку,⁷ у ком су као димензије тог одређења наведени појмови еминентног текста, језика у извођењу и традиције; овде ћу у најкраћем поновити ставове из чланка, а онда покушати да покажем употребљивост тог модела на појавама новије уметности.

Једно књижевно дело, рецимо лирска песма, пре свега је *еминентни текст*, односно текст који се не исцрпљује у својој

⁷ Радојчић, С., „Како се заснива оно што траје“, у *Зборник Крушевачке филозофско-књижевне школе* 15, ур. М. Петровић и М. Неђић, Културни центар, Крушевац 2014, стр. 5–13.

комуникационој функцији.⁸ Али песма није само текст, нити само смисао. Она је излагање језичке појаве, језик у извођењу.⁹ То што се песма не може поистоветити са смисаоним садржајем, не импликује неку потпуну самосталност песничког говора. Напротив, песнички говор постоји само у извођењу казивања, и утолико не постоји уколико није постао предмет разумевања.¹⁰ Коначно, пошто се то разумевање не одвија у херменеутичком вакууму, већ у континууму традиције, у обзир се мора узети и историја деловања песме. Субјекат који актуелизује песму слушањем (или читањем) увек је одређен својим историјским положајем и њиме допуштеном перспективом, па његово актуелизовање песме припада односима традиције као динамичке целине предања.

Овакво схватање уметничког дела као херменеутичког предмета који се описује преко трију аспеката, излази на крај, рецимо, и са парадоксалним Борхесовим Пјером Менаром, који поново пише *Дон Кихота*, који се ни за слово не разликује од Сервантесовог, и са фиктивним Дантоовим примером са осам истоветних слика на којима је само црвени квадрат. У оба случаја, узимајући у обзир димензију историје деловања, избегавају се неприлике које би настале да се уметничко дело схвата само као чулни (слика) или идеални предмет (роман). Неизведена симфонија се разликује од симфоније која се управо изводи, баш као што се запис који нико не уме да прочита разликује од записа дешифрованог као песма. Свакако се мора указати на једну импликацију схватања да у конституцију уметничког дела улазе аспекти рецепције и традиције. Као (еминентни) текст, Шекспиров *Хамлет* је исти пре и после „открића“ психоанализе, али га психоаналитичка читања и тумачења

⁸ Уп. Gadamer, H.-G., „Der 'eminente' Text und seine Wahrheit“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993.

⁹ Gadamer, H.-G., „Stimme und Sprache“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*.

¹⁰ Gadamer, H.-G., „Text und Interpretation“, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Hermeneutik II (Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1986., стр. 356.

чења мењају у остале две димензије. То, наравно, не треба схватити у смислу да постоји онолико *Хамлета* колико има начина његовог читања (неограничено много). *Хамлет* је увек један, само што се неке његове димензије мењају – баш као што је и традиција увек једна, али другачијег обима и унутрашње динамике.

На самом крају овог прилога, тестираћу изложено одређење на два примера који спадају под одредницу „нових уметничких пракси“. Први је уметничка акција групе Шкарт *Животнице анти-смртовнице*, изведена 2012. на Меморијалу Надежде Петровић у Чачку,¹¹ а други перформанс *Заставе* Балинта Сомбатија, који је под насловом *Устав* више пута понављао Живко Грозданић.

Животнице су, аналогно смртовницама, штампани радови, који су уместо црном изведени ружичастом бојом, и на којима се уместо података о покојнику и сахрани налазе стихови. Шта је ту уметничко дело? *Животнице* се међусобно разликују по одштампаним стиховима; да ли је сваки од тих примерака засебно уметничко дело? То би био закључак када би уметничка дела биле схваћене само као ствари. Али овде је најважнија димензија комуникације/рецепције – уметничко дело је овде читава акција, извођење. То извођење се не окончава фазом лепљења одштампаних *Животница* на одговарајућим местима по граду, већ је потребно да се оствари релација са „публиком“, да акција постане интеракција.

Опис Сомбатијевог изворног перформанса је следећи: „Лежим на гвозденом болничком кревету обучен у мачевалачко одело. У левој руци држим срп а у десној маказе за сечење металних плоча. Маказама држим од легуре изливен портрет Јосипа Броза Тита који лежи на наковњу. Из вене моје леве руке цури крв на под, тачније на томове Устава из 1974. Особа у потпуно црном оделу са терористичком маском на лицу на ритам песме *Држава* групе Laibach, те *Друже Тито ми ти се кунемо* коју изводи Здравко Чолић тешким чекићем удара Титов портрет који лежи на на-

¹¹ Božović, D. (ur.), *the big sleep / dubok san*, 26. Memorijal Nadežde Petrović, Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak, 2012., стр. 60. и даље.

ковњу. На зиду висе заставе Социјалистичке републике Хрватске и међународног пролетеријата као и неколико мојих колажа са сличном иконографијом.¹² У различитим извођењима свог перформанса, Грозданић мења управо иконографске елементе; али пошто је перформанс и у изворном и у поновљеном облику изразито семантички богат и код посматрача изазива различите асоцијативне реакције, уметник га, потпуно сагласно са конвенцијама „нових уметничких пракси“ опрема историјско-теоријским коментаром, у којем назначавача (ауторски) смисао. Он, дакле, настоји да поступи нормативно, да ограничи поље могућих асоцијација које побуђује извођење, и при томе се изричито позива на традицијски контекст. Добри познаваоци новије уметничке сцене би свакако препознали да Грозданић модификује Сомбатијев перформанс, али измењени детаљи и измењен контекст извођења код њих би побудили другачије реакције. Вероватно нико не би „погодио“ ауторски смисао – „указивање на неопходност промене Устава Републике Србије чиме би се створили услови да се питање Косова и Србије реши искључиво текстом новог Устава“.¹³ Ово редуковање семантичког богатства перформанса на политичку функцију показује нам да је реч о карактеристичном концептуалном делу, које није потпуно без теоријско-документарне надградње. За његов опис су потребне све три димензије предложеног модела.

Литература:

- Božović, D. (ur.), *the big sleep / dubok san*, 26. Memorijal Nadežde Petrović, Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, Čačak, 2012.
Volhajm, R., *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.

¹² Нав. према: <http://www.seecult.org/files/Zivko_Grozdanic_performans_USTAV_CZKD.pdf>, последњи пут приступљено 26.08.2014.

¹³ Исто.

- Gadamer, H.-G., „Der 'eminente' Text und seine Wahrheit“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993.
- Gadamer, H.-G., „Die Aktualität des Schönen“, *Gesammelte Werke* Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993.
- Gadamer, H.-G., „Stimme und Sprache“, *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Ästhetik und Poetik I (Kunst als Aussage)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1993.
- Gadamer, H.-G., „Text und Interpretation“, *Gesammelte Werke*, Bd. 2: *Hermeneutik II (Wahrheit und Methode: Ergänzungen, Register)*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1986.
- Grondin, J., „Das innere Ohr in Gadammers Ästhetik“, у *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001.
- Danto, A. C., *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1981.
- Женет, Ж., *Уметничко дело: иманентност и трансцендентност*, Светови, Нови Сад, 1996.
- Kristeller, P. O., „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics I“, *Journal of the History of Ideas* 12, 4, 1951., стр. 496–527.
- Lesing, G. E., *Laokoön ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd, 1964.
- Радојчић, С., „Како се заснива оно што траје“, у *Зборник Крушевачке филозофско-књижевне школе* 15, ур. М. Петровић и М. Недић, Културни центар, Крушевац 2014, стр. 5–13.
- Ristić, S., „Identitet umetničkog dela“, *Filozofija i društvo* 21, 2, 2010, стр. 293–308.
- Шинер, Л., *Откривање уметности*, Светови, Нови Сад, 2007.

KONZEPTUALISTISCHE HERAUSFORDERUNG UND HERMENEUTISCHE ANTWORT

(Zusammenfassung)

In diesem Text man vertritt die Suggestion, daß einen der möglichen Rahmen für die begriffliche Umfaßung der sogenannten „neue künstlerische Praxen“ die philosophische Hermeneutik bietet. Diese Suggestion stützt sich an einigen Bemerkungen. Erstens, daß es geben die Formen der „neuen künstlerischen Praxen“, die entweder im ganzen von der Idee über Kunstwerk als einem endgültigen Produkt abscheiden (und dem Werk prozesualen Charakter zuschreiben), oder behaupten daß das Kunstwerk, wenn die Vorstellung darüber noch bleibt, nicht primär ästhetischen, sondern konzeptuellen Charakter hat. Zweitens, daß die neuere Versuchen der begrifflichen Artikulation dieser künstlerischen Phänomene, den Ansatz von charakteristische Eigenschaft der Kunst als über-etwas-zu-sprechen vertretend, der Rolle des Verstehens und der Interpretation Vorteil geben. Und drittens, daß die philosophische Hermeneutik den Begriff der Ausführung als wesentliche Eigenschaft der Kunst entwickelt hat, und daß diese philosophische Position schon besitzt die begrifflichen Mitteln für Auseinandersetzung mit prozesualen als auch konzeptuellen Aspekt der „neuen künstlerischen Praxen“.

Schlüsselwörter: Kunstwerk, neue künstlerischen Praxen, Prozessualität, Ausführung, philosophische Hermeneutik.

Предраг Јакшић

РЕЛАТИВИЗАЦИЈА КОНЦЕПТА УМЕТНОСТИ ИЛИ КОНЦЕПТУАЛНА УМЕТНОСТ

Апстракт: Концепти у уметности започети реди мејдом, преко боди арта до перформанса и инсталација, односно концептуална уметност уопште, циљ су видели у разарању граница „традиционалне“ уметности. Кроз различите контексте доказивали су да уметност може истовремено да егзистира без уметничког дела, да уметничко дело може бити све, да читав уметнички процес, и уметност сама, може бити сваки рад уколико му се да „уметнички контекст“, да *уметник* ништа ни не мора да уради јер и оно што је створено контемплацијом може „у контексту“ бити уметничко дело. Када се у обзир узме и појам *амбијента уметности*, уметност се своди на физичко постојање уметника „са концептом“, а где и *уметник* може бити свако од нас.

Кључне речи: концептуална уметност, концепт, контекст, уметник, уметничко дело

Рад „Релативизација концепта уметности или концептуална уметност“ није уперен против нових уметничких форми, концептуализма, инсталација, перформанса, већ је покушај проналажења барем тренутних граница ових облика уметности. Кроз ставове најзначајнијих „концептуалиста“ (не само њих), било уметника, било теоретичара, што у концептуалној уметности често и представља исто, указаћемо, још једном, на опасност која се надвила над „традиционалним“ врстама уметности, пре свега преко рела-

тивизације уметности којој су концептуализмом широко отворена врата, која нико, чини се, ни не покушава да притвори, већ, чак, и као врата користи оно што су некада били зидови. Но, како се и „главом кроз зид“ може добити боди арт (*body-art*) перформанс, у коме је идејно и сам покушај „проласка“ једнак „проласку“, јер је та замисао у глави већ формирана, јасно је да је релативност апсолутна. Овде ћемо, стога, за примере и узети граничне и радикалне концепте и уметничка дела, без обзира на периоде када су настали, али уз осврт на њихове последице и резултате.

„Уметничко дело неразложива је синтеза трију фактора: уметника ствараоца, приказане садржине и публике. Уметност мора изостати ако недостаје било који од ових чинилаца. Ње, разуме се само по себи, не може бити без аутора. Она постоји својом садржином ма како широко давали значење тој речи. Њена социјалност је услов њеног постојања самим тим што је уметност манифестација људске свести“¹. Тешко да би се ко могао успротивити овако формулисаним факторима, пре свега „традиционалне“ уметности, односно уметничког дела. У њима би окриље могли потражити и „концептуалисти“, ако би смо се при томе довољно флексибино односили према сваком од ових фактора. Ми ћемо се превасходно концентрисати на појам предмета уметничког дела, како је овде наведено „приказане садржине“, и преко њега ћемо се осврнути и на преостала два фактора. Но, пре свега ћемо видети шта је уопште концептуална уметност и шта јој је задатак.

„Задатак концептуалних уметника није стварање уметничких дела него истраживање, анализа и расправа услова настајања уметничког дела, односа уметничког дела и лингвистичких или семиолошких језика културе и функционисања уметности у световима културе, тржишта и идеологије“², те су: „уметничка дела која настају у концептуалној уметности (...) концепти и теоријски

¹ Лерик, И., *Естетика*, Друштво књижевних стваралаца, Зрењанин, 1972., стр. 237.

² Шуваковић, М., *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011., стр. 372.

објект³. Концептуални уметник Џозеф Кошут наводи да „се смисао уметничког деловање не своди само на стварање уметничких дела... (да) концептуални уметник није заинтересован за физичка својства уметничког дела... њега занимају... поступци којима би се уметност могла појмовно развијати... (те) да је теоријски рад уметника преузео функције и смисао естетичког филозофског истраживања уметност⁴. Сличан став износе представници групе Art&Language, наводећи да је „у основи концептуалне уметности... претпоставка да су стварање уметности и теорија уметности често исти процес⁵. О односу уметности и теорије, и њиховом међусобном утицају, баш на примеру концептуалне уметности управо „због радикалнога довођења у питање естетскога бића уметности, и због замењивања... естетскога оним концептуалним, дакле, теоријским⁶, у раду под називом: „Може ли теорија бити – уметност?“ писао је Драган Жунић. Ову намеру „концептуалиста“ Жунић је веома убедљиво оспорио позивајући се на Кантов појам *естетске идеје*, цитирајући да „једна естетска идеја не може постати сазнање, јер она садржи појам о натчулnome, коме не одговара ниједан опажај⁷. Наглашавајући да заједнички принцип свих уметности јесте принцип „изражавања естетских идеја,.. (да) се може рећи да је естетска идеја... динамички и енергетски извор свих родова и врста уметности⁸, Жунић поставља питање „да ли радови ’концептуалних уметника’ представљају произвођење, излагање и изражавање естетских идеја, односно представа уобразиље које се не могу изложити?⁹, да би закључио „да се радови ’концептуалних уметника’ могу веома успешно дискурсивно изложити, а онда

³ Исто.

⁴ Исто, стр. 374.

⁵ Исто, стр. 375.

⁶ Жунић, Д., „Може ли теорија бити уметност?“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010., стр. 41.

⁷ Исто, стр. 45.

⁸ Исто, стр. 46.

⁹ Исто, стр. 47.

углавном и приказати, демонстрирати (на пример, у виду материјалне документације мисаоне радње), што је сигуран показатељ да су у питању појмови. Ако се једна замисао може успешно пренети другима у форми дискурзивних исказа, значи да је у питању појам разума, и да никако не може бити речи о естетској идеји¹⁰, додајући да „духовна делатност која не производи, не предаје и не изражава естетске идеје, ма како била духовита и провокативна – није уметност“¹¹, након тога парафразирајући познату изјаву Доналда Цада да нас нико „не може спречити, ако баш хоћемо, да је, и поред тога, именујемо као уметност“¹². Управо се ту може и пронаћи „генератор“ релативизације уметности и уменичког дела, тј. шта будемо именовали уметношћу то ће уметност и бити.

Још од 1912. и „Фонтане“ Марсела Дишана може се јасно пратити овај процес релативизације уметности. Дишанов концепт, назван реди мејд (*ready-made*), подразумевао је да је уметник само творац идеје, он не израђује предмет, него је довољно изложити идеју како нешто треба приказати, па тако Дишан индустријски произведене предмете уношењем у уметнички амбијент, тј. галерију проглашава уметничким предметима, тачније уметничким делом. Он излаже већ употребљавани писоар, с тим што га је преокренуо и тако учинио афункционалним. Том предмету био је потребан контекст, а добио би га је управо тиме што је изложен у галерији, музеју, или било којој институцији културе. По Дишану, овај чин једном обичном предмету даје легитимитет да постане уметничко дело, уз „објашњење“ које кроз написану реченицу даје сам уметник. Дишан је по истом концепту наставио да излаже реди мејд радове, и тиме покренута релативизација није могла бити заустављена, па је концепт неуметничког предмета проглашеног за уметнички излагањем у уметничком простору добио и обрнути смер, односно да једном прогледани предмет као умет-

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Исто.

нички не мора такав да остане уколико би се поново из уметничког вратио у неуметнички амбијент. Даља релативизација је ишла у смеру дефинисања шта уопште може да буде уметнички простор. Концептуалисти Адамс и Болдвин стога установљавају појам *амбијента уметности*, који може бити све, односно не само галерија или друга институција културе, већ и продавница, и сваки други затворени простор, па закључују да „ако се продавница прихвати за уметнички амбијент тада може и цео град, цела земља итд.“¹³. Премештањем истог предмета из једног у други простор, или, једноставно, проглашењем једног простора за уметнички или неуметнички, мењана је природа самог уметничког дела, које је по потреби, жељи аутора концепта, тј. „уметника“, час био уметнички, а час не, без обзира на „морфорлошке карактеристике објекта“¹⁴. Јавили су се, убрзо, разни концептуалистички покрети и ствараоци, које је све обједињавао нагласак „на идеју и њен израз, кроз сваки други медиј, сем јединственог објекта – артикла, који је трајан и носив, па, према томе, прилагођен тржишту“¹⁵. Наравно, контрадикторност идеје о „неприлагођености тржишту“ у томе је што је тржишту сада, уместо предмета – артикла, понуђена идеја, а меркантилну вредност добија нешто што би морало, условно схваћено, „остати у глави“, а не изнето на тржишту, што је овде случај, јер, како наводи Лазар Трифуновић, „концептуализам полази од тога да створи 'неприхватљиво као уметност', у варљивој нади да ће избећи робни статус“¹⁶. И сам Дишан је покушао да избегне сопствену замку, схвативши да предмет реди мејда, с обзиром да његов избор „није условљен естетским ужитком“¹⁷, може услед „некритичког по-

¹³ Шуваковић, М., *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007., стр. 33.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, Ориона арт, Београд, 2008., стр. 590.

¹⁶ Вујовић, Б., *Историја уметности*, приватно издање, Београд, 2005., стр. 341.

¹⁷ Шуваковић, М., *Концептуална уметност*, стр. 27.

нављања ове форме израза¹⁸ довести до опасности „загађивања“ реди мејда, због чега је Дишан продукцију реди мејда свео на мали број комада годишње. Али како је „идеја“ већ била „на тржишту“ ништа је није могло заштитити од „загађивања“. Управо је принцип да се идеално концептуално дело „може доживети кроз опис и захваљујући њему верно поновити – и на тај начин лишити ауре и јединствености“¹⁹, покушао да докаже француски уметник Даниел Бирен, који „је своје сликарство свео на неутрални интерни систем штампаних вертикалних трака, пракса која је брзо довела до прављења бесконачног броја копија и омогућила излагање у сваком амбијенту. Првобитни концепт никада није морао бити мењан, а разноврсност се није испољавала у форми, већ у контексту – на градским улицама, трговима, у музејима и галеријама... било где, показујући, да су околности амбијента, у коме је изложено, једнако важно као и само уметничко дело“²⁰. Уколико би на овом месту поменули став Лоренса Вајнера, као једног од заступника тезе „да без језика нема ни уметности“²¹, и „који је тврдио да му није нимало стало да ли ће његове ’изјаве’, он, или било ко други икада реализовати“²², већ је одлуку о томе да ли ће идаје бити оставарена оставио рецепијенту дела, говорећи: „Када једном чујете за моје дело... ви постајете његов власник. Ја не могу ући у нечију главу и одузети му га“²³, долазимо посредно до тврдње да уметност – уметничко дело, тј. концепт, може да постоји без уметника, односно да се концепт, који се поистовећује са уметничким делом, може, по Вајнеру обавезно, одвајати од уметника, а ми би могли додати и да тај исти концепт сам ствара и уметност – уметничко дело (које може да се понавља у бесконачном броју копија) и уметнике (овде,

¹⁸ Исто.

¹⁹ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, стр. 590.

²⁰ Исто.

²¹ Исто, стр. 591.

²² Исто.

²³ Исто.

свако ко би применио одређени концепт био би уметник). Уз то, ни само дело, видели смо, није важно, нити има било какву уметничку, нећемо рећи естетску, вредност, уколико га посматрамо одвојено од концепта. Посебан проблем овде је акцентовање чињенице да је једнако битно, чак од уметничког рада и битније (јер га може поновити било ко), где се излаже „рад“, што би опет значило и да је амбијент битнији од самог „концепта“ јер га одређује, односно мења у завистности од самог амбијента²⁴. Наравно, уколико бисмо ово прихватили, амбијент би био најважнији део „концепта“, тј. никакав концепт, у суштини, ни не би постојио јер би га сваки амбијент константно мењао, а како се и сваки амбијент сам константно мења, тада ништа и није „концептуализовано“ осим сталне промене, што негира да се било шта и може поновити, и да је било шта „фиксирано“, па и сам концепт, без обзира на који је начин „објашњен“, при чему се, наравно, не ради само о питању рецепције уметничког дела.

Ако смо у предњим наводима донекле покушали да сагледамо „концептуалистичку“ релативизацију важности уметничког процеса и самог дела, па донекле и самог аутора, кроз концепт перформанса и боди арта релативизација уметности добија нови смер. Сам уметник – аутор – стваралац постао је све – и субјект,

²⁴ Као парадигмичан пример условљавајућег односа амбијента, концепта и уметничког предмета у концептуалним уметностима могао би се узети и догађај који се одиграо током фебруара 2014. године у Сала Мурат галерији у Барију у Италији, када је након отварања изложбе чистачица почистила део изложене инсталације (мрве и делови хране), мислећи да је у питању смеће које су на поду галерије оставили гости на отварању изложбе (информација узета са сајта: <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-26270260>, 06.03.2014.). Амбивалентност овог чина је у томе што би се поступак чистачице могао сматрати и једном врстом перформанса, али да су јој претходили (ангажовани) „концепт“ и свест чистачице да је и сама „уметник“. Ако, при томе, доведемо у везу, не малу, суму осигурања коју је галерија након овога исплатила уметнику за уништени уметнички рад (почишћене мрвице хране) и преовладавајућу тежњу постмодерне уметност да разоткрива механизме експлоатације неолибералног капитализма и потрошачког друштва, потпуно чистачице имао би тада још значајније социјалне и уметничке последице.

и уметничко дело и концепт. Тело је постало „уметност“, што је умногоме одредило уметничку будућност самих аутора, а како би Марина Абрамовић то нагласила: „У почетку сам била сликар, али кад ми је пало на памет да изложим пред публиком и своје тело, било ми је немогуће да се вратим у атеље“²⁵. Иако сумњамо да је уметница била свесна да је овим процесом, у коме је, по њој, естетска вредност уметничког дела, слике на пример, замењена намером, у исто време, и „научника и заморчета... да феномен живота и свести испита у екстремним ситуацијама“²⁶, и сама уствари ушла у процес релативизације из кога није могла (или није хтела) да изађе, учинила је управо то. Још пре њених, нама веома познатих, перформанса, други боди арт аутори су, такође, као уметничко дело нудили сопствено тело. Од поступака, као што су шетња, чешање, седење и слично, до еротских, садистичких, нарцистичких, мазохистичких понашање и крајње екстремних поступка, какав је перформанс Крис Барден из 1971. године, током ког му је пуцано у руку, или недавни пример руског „перформера“ Петра Павленског, који је, након перформанса у коме је сам себи зашио уста, извео перформанс у коме је сопствене тестисе закуцао за камене плоче на Црвеном тргу. Марина Абрамовић је, с друге стране, током свог перформанса „Ритам 0“, у Напуљу 1975. године²⁷, дозвољавала публици да је повређује разним оруђем, фактички, свесно или несветно, изазивајући физичку агресију посматрача, што се може сматрати и „новом врстом“ естетског доживљаја. Иако су историчари и теоретичари уметности овакав вид понашања категоризовали као „експресивни или експресионистички *боди арт*“²⁸, односно

²⁵ Марковић, Н., *Марина Абрамовић / Хероина нарцистичке културе*, Плави јахач, Београд, 2013, стр. 140.

²⁶ Исто, стр. 94.

²⁷ О поменутом аспекту перформанса Марине Абрамовић „Ритам 0“ видети више у Марковић, Н., *Марина Абрамовић / Хероина нарцистичке културе*, стр. 42–44.

²⁸ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, стр. 663.

„параритуални, терапијски или егзистенцијални *перформанс*“²⁹, у коме се „уметник... лишава посредника (сликарства и скулптуре) да би директним чином и манипулацијом тела провоцирао и изразио осећај егзистенцијалног ужаса, страха и потиснутих емоција и жеља“³⁰, поставља се питање да ли је се заиста оваква вид понашања може сматрати уметношћу, без озбира на постојње или непостојање талента? Александар М. Петровић³¹ износи гледиште да „ако уметник има талента онда он има и обзира према другим и уметношћу се не користи у терапеутске сврхе, већ своје болести лечи код лекара. Таленат је она брана која се испречује између гледаоца и уметника и спречава овог последњег да буде насилан и агресиван“³². Са друге стране, потенцирано је да је перформанс, осим уметничког предмета, уметницима „дао и слободу избора теме, медија и материјала... (да) је омогућавао уметницима да, у сваком тренутку... на сваком месту покажу свој рад, кроз живи контакт с публиком... без посредовања критичара, кустоса и трговача – што им је омогућавало да успоставе нови ниво контроле над излагањем и судбином“³³. Управо проблем контроле, који је овде изведен као кључан за мотивацију уметника, а то смо и раније поменули кроз истицање доследног спровођења концепта, односно формулисања идеје која ни не мора да буде спроведена, нови је проблем у процесу релативизације уметности. Тако, иако се питање могућности контроле уметника и „ослобађање“ гледалаца, у теорији перформанса (посебно везаном за „феминистички перформанс“), видели смо, поставља као једно од битнијих, оно је у суштини контрадикторно, јер концепт је „тај“ који „контролише“ уметника, а требало би да „контролише“ и публику, односно, ако

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

³¹ Петровић, А., „Мизансцен вредновања и егзистенција уметности“, у: *Утицај естетике на уметности*, стр. 91.

³² Исто.

³³ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, стр. 592–593.

се вратимо на горе помињане ставове да се појединачни уметнички рад може једино и најбоље „схватити“ кроз концепт, тада „тај“ концепт контролише и реципијента, вероватно и више од „традиционалних“ уметничких радова. Но, ово је само теоријска поставка, која речником теорије „традиционалног“ позоришта, „конвенционалног праоца“ перформанса, због апсолутно пропустљивих граница, односно непостојања граница самог феномена перформанса, не може да контролише нити уметника нити публику. Потврда тога су управо наводи појединих „концептуалиса“, међу којим и Јозефа Бојса, који је своје напуштање групе Флуксус, чији је рад сматрао недовољно ефикасним, објаснио постојањем проблема: „Они су пред људе постављали огледала, а нису им говорили како да мењају ствари“³⁴, при чему је нагласак, наравно, на реч „говорили“, или, прекором који, реципијентима перформанса Марине Аврамовић, упућује Славко Тимотијевић да би им јасније биле намере и поступци уметнице да су „више пажње посветили на наслове њених дела, текстове, изјаве и ставове“³⁵.

Посебно питање, такође повезано и са питањем контроле, али и ауторства, тиче се документовања перформанса путем фотографија, видео записа, и других докумената, а на чему су инсистирали многи концептуални уметници, управо због страха да њихов концепт неће бити разумљив или релевантан у будућем времену. Свакако да уметност која, условно схваћено, нема свој уметнички предмет, има проблем са значајем, посебно када на најоштрији начин прави отклон од сличних представљачких, „живих“ уметности, пре свих позоришта. Ако томе додамо и питање релативизације уметничког процеса или материјала употребљеног за стварање уметничког дела ситуација ће бити још очигледнија. Наиме, у *Историји модерне уметности*³⁶ наведени су примери уметника

³⁴ Исто, стр. 594.

³⁵ Марковић, Н., *Марина Аврамовић / Хероина нарцистичке културе*, стр. 94.

³⁶ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*.

који су се користили „нематеријалним и нетрајним материјалом, као што је пара“³⁷, затим другим врстама горења и испаравања, или ваздухом, какав је, већ чувени, пример реди мејд уметника Аткинсона и Болдвина и њиховог рада “Air Show” из 1967. „’Air Show’ (се) састоји... из серије изјава о теоријској употреби стуба компримованог ваздуха чија је основица једна квадратна миља. Ниједна конкретна квадратна миља на површини земље није специфична, а није одређена ни висина. ’Air Show’ не може бити перцептуална, већ само фиктивна ситуација саопштена посредством текста“³⁸. Такође, питање самог стваралачког процеса, креације уметничког дела, релативизује се кроз процесе у којим се уметничко дело развија само од себе, па је Јозеф Бојс тврдио да његове скулптуре нису завршене и фиксиране, јер он оставља да разни хемијски процеси, „хемијске реакције, ферментација, промена боје, труљење, сушење“³⁹ наставе процес, Линда Бенглис на под је сипала течну супстанцу, али „уместо да је обликује калупом, она је пуштала да сам материјал нађе форму“⁴⁰, а на сличан начин је користила и пчелињи восак. Представници процесуалне уметности (*process art*), такође су ентропију („преобраћујући ефекат времена“⁴¹) сматрали саставним, одређујућим, делом уметничког рада. Нови степен релативизације стваралачког процеса и самог уметничког предмета исаказује се кроз ставове „концептуалиста“ о стварању спавањем и контемплацијом, те Роберт Бери, на пример, уметничку вредност даје и „свим стварима које зна, али на које не мисли овог тренутка“⁴², или Хана Вилке која изјављује: „и када спава, човек позира“⁴³, итд.

³⁷ Исто, стр. 606.

³⁸ Шуваковић, М., *Концептуална уметност*, стр. 33–34.

³⁹ Амасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, стр. 593.

⁴⁰ Исто, стр. 608.

⁴¹ Исто, стр. 605.

⁴² Исто, стр. 591.

⁴³ Исто, 603.

Уколико се сада вратимо на питање вредности уметничког дела, и то не само естетске вредности⁴⁴, већ пре меркантилне, и покушамо предмету – делу, на пример боди арт перформанса, да дамо новчани еквивалент, као слици или скулптури (а што је формално могуће и практично потврђено), онда би и овде постојило уметничко дело „изнето на тржиште“, а што и буквално доводи до ситуације „тело је на продају“, тј. уметник је на продају. У својој крајњој инстанци, значило би да би уметник („који је једнако своје уметничко дело“), могао своје уметничко дело финансијски рабити (продавати) до његовог материјалног нестанка, тј. у зависности од концепта (нпр. комадање тела) онолико пута колико му то предмет (његово тело) дозвољава. У тој ситуацији и смрт би се могла финансијски рабити, односно концепт никако не би морао бити завршен физичком егзистенцијом, јер концепт може деловати и након живота, пре и после укопа, без укопа и слично. Ако бисмо ово повезали са ентропијом и поменутиим процестима труљења и сушења, „могућности“ су широке, па би се „режирање“ сопствене смрти, на пример, могло сматрати и прилично „конвенционалним“ поступком⁴⁵. Посебно би се поставило и питање „рентирање“, а које је, такође као могућност блиска по природи реди мејду (посебно уколико се прихвати већ помињано мишљење о „две природе“, уметничке и неуметничке, истог предмета), а по духу времена и боди арту, тј. изнајмљени „уметник“ као „људски ресурс“. Чак и уколико бисмо прихватили тврдње да се ради о огољавању меха-

⁴⁴ Овде мислимо на естетску вредност, како то наводи Сретен Петровић (*Кич као судбина*, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 60), која и „не постоји по себи већ само у комуникацијском аспекту. Она је утолико извеснија уколико се сама комуникација продужава у димензији трајања и уколико се у њој дело учесталије и просторније потврђује“.

⁴⁵ Од 1995. године Гинтер Фон Хаген покренуо је пројекат “Body Worlds – The Original Exhibition of Real Human Bodies”, са мумифицираним телима људи који су за живота донирали своје тело овом аутору, а за потребе поменуте изложбе, коју је од 1995. године видело преко 25 милиона посетилаца. Више о овоме у Гавриловић, Љ., *Музеји и границе моћи*, Библиотека XX век, Књижара Круг, Београд, 2011, стр. 69–89.

низама експлоатације и неолибералног капитализма, и занемарили чињеницу да концептуални уметници (посебно данас) егзистирају углавном захваљујући коришћењу управо тих „експлоататорских механизма“, користећи разне „уметничке фондове“, у најбољем би случају могли говорити о активизму, али не и, обавезно, о уметности. Са друге стране, поставља се и питање „продаје“ самог „концепта“ одвојеног од уметника, на пример путем школовања младих уметника кроз разне врсти радионица и школа (без обзира да ли су предавачи сами творци одређеног концепта или њихови следбеници) и, у том смислу, неизбежног проблема да ли би полазници, нпр. школе неког од представника експресионистичког боди арта, морали проћи „обуку“ самосакаћења или самоповређивања јер би сам принцип *ex cathedra* вероватно био неодовољан, а тада бисмо могли претпоставити да би и овај колективни чин самосакаћења полазника школе „концепту“ донео нови квалитет, посебно уколико је он у нечему оригиналан, необичан, домишљат, па би и довео до новог концепта⁴⁶, овог пута од стране самих полазника школе, сада већ, могли би рећи, и самосталних концептуалних уметника⁴⁷. Границе не би постојале, односно оне би такође могле бити ваздух или пара.

⁴⁶ Марина Абрамовић је, причајући о сопственој школи, навела да никада не би дозволила да се било ко од полазника њене школе повреди. Више о томе у Марковић, Н., *Марина Абрамовић / Хероина нарцистичке културе*, стр. 195.

⁴⁷ Говорећи о оригиналности као одлици уметничког дела, Сретен Петровић (*Естетика*, Народна књига, Филолошки факултет, Београд, 2000, стр. 79–80) истиче да није „све што је оригинално и необично самим тим... нужно и уметнички оригинално“, подсећајући на Кантов став о постојању и „оригиналних бесмислица“, те износи мишљење по коме „да би једна творевина уопште задобила статус уметности она мора (сем оригиналности – прим. аут) да садржи и многе друге важне одлике, у првом реду и најважнију, да у доживљају пробуди неки, за све људе, или бар за већину, заједнички и општи, духовни смисао“, закључујући да се „очајничко трагање и залагање по сваку цену да се изнедри каква нова грађа и нови облици, запажа искључиво код *малог талента* који, осим тога, најчешће рачуна с тим да код публике распали жудњу за сензацијом и екстраваганцијом“.

У ери све заступљенијег и свеобухватног генетичког инжење-ринга, и сама је уметност „генетски модификована“, мењањем „природе“, понегде чак и потпуним уклањањем „генома“ који су јој били иманентни у ери „традиционалне“ уметности: уметник, уметничко дело, уметнички простор, рецепијент, естетски доживљај...⁴⁸ Оваква „генетски модификована – генетски релативизирана уметност“ са друге стране иманентна је и „генетски модификованој естетици“ постмодернистичког и деконструктивистичког доба, што питање кризе уметности преноси на другу, истовремено споредну раван. У главној „струји“ уметности криза не постоји, тј. криза настала „генетском модификацијом традиционалне уметности“ изродила је „генетски модификовану уметност“ која није у кризи, јер ни не подлеже вредностима „традиционалне“ естетике, а довољно је агресивна и прилагодљива да задржи своје садашње позиције, наравно, уз помоће експлоататорских тржишних механизма, посебно мас-медија, које је тако добро „оголила“ и „демаскирала“.

Литература:

- Арнасон, Х. Х., *Историја модерне уметности – сликарство, скулптура, архитектура, фотографија*, Орион арт, Београд, 2008.
- Гавриловић, Љ., *Музеји и границе моћи*, Књижара Круг, Београд, 2011.
- Лерик, И., *Естетика*, Друштво књижевних стваралаца, Зрењанин, 1972.
- Марковић, Н., *Марина Абрамовић / Хероина нарцистичке културе*, Плави јахач, Београд, 2013.

⁴⁸ Објашњавајући феномен кича, као сурогата уметности, Сретен Петровић, примећује сличан процес у самом стваралачком чину у коме је „у генетском коду, првобитно изостала естетска стваралачка мотивација, једном речи, она шири културолошка вредносна смисаоност“ (Петровић, С., *Кич као судбина*, стр. 64), процес који смо ми, али у контексту нових уметничких форми, видели смо, истакли и у односу на остале „генетске кодове“ уметности.

- Петровић, А., „Мизансцен вредновања и егзистенција уметности“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.
- Петровић, С., *Естетика*, Народна књига, Филолошки факултет, Београд, 2000.
- Петровић, С., *Кич као судбина*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
- Шуваковић, М., *Концептуална уметност*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2007.
- Шуваковић, М., *Појмовник теорије уметности*, Орион арт, Београд, 2011.
- Вујовић, Б., *Историја уметности*, приватно издање, Београд, 2005.
- Жунић, Д., „Може ли теорија бити – уметност?“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.

Predrag Jakšić

RELATIVISATION OF THE ART CONCEPTS OR THE CONCEPTUAL ART

(Summary)

The aim of the art concepts and the conceptual art itself, begun by *ready-made*, via *body-art*, all the way to performance to the installation, was to destroy the limits of the “traditional” art. Through various contexts, it was proven that art can exist without the work of art, that the work of art can be everything, that the whole artistic process, and art itself can be any work, provided „the artistic context“. The artist need not do anything, because, whatever is created using contemplation only is, or rather, can “in a context” be seen as “the work of art”. When the term *ambient art* is taken into consideration, “conceptualists” tend to bring art down to physical being of *the artist* “with concept”, and *the artist* can be anyone of us.

Key words: conceptual art, concept, context, artist, work of art

Горан Рујевић

МАТЕМАТИЧКИ ЛЕПО КАО МОДЕЛ ТУМАЧЕЊА НОВИХ УМЕТНИЧКИХ ПРАКСИ

Апстракт: Ради бољег разумевања савремене кризе уметности, неопходно је разумети статус нових уметничких пракси у оквирима традиционалне естетике, за шта је, опет, неопходно установити основне параметре по којима ће се компарирати старе и нове уметничке праксе. Неке од тих параметара можемо дедуковати на основу Раселове анализе идеала лепоте у науци математике. Ако се наука математике може обухватити естетичким категоријама слобода, хуманизма и транс-хуманизма, онда се истим категоријама могу захватити и нове уметничке праксе. Показавши то, аутор текста сматра да се утолико налазимо корак ближе разрешењу статуса нових уметничких пракси у савременом поретку уметности.

Кључне речи: математика, нове уметничке праксе, слобода, хуманизам, транс-хуманизам.

Епохалност проблема

Свако разматрање неког питања „о кризи“ има могућност да буде епохално, и то у правом смислу те речи. Ако под кризом разумемо одсудни моменат у процесу постојања неког поретка, онај који је резултат унутрашњих противречности или спољашњих неусаглашености, онда је извесно да тај моменат може једино да буде тренутачан, односно да се мора разрешити било кроз крај или кроз

превадавање кризе. Према изворном значењу кризе, сматрало се да кулминација болести води или у оздрављење или у смрт, те тако и општи појам кризе најављује крај нечега; питање које једино остаје отворено јесте да ли након кризе долази крај опречности унутар поретка или, пак, долази до краја самог тог поретка; како било, криза се мора завршити, а са њом и њен извор. Епохалност кризе се онда састоји у томе што свака криза представља прекретницу у процесу постојања неког поретка, речју, најављује и уводи једну потпуно нову епоху, која, опет у зависности од начина разрешења кризе, може бити или епоха нешто измењеног поретка (јер немогуће је истовремено одржати исти поредак ствари, а уклонити изворну опречност која је довела до кризе), или епоха у којој је такав поредак одсутан.

Криза се не може актуелно идентификовати по чињеници пропадања онога што је у кризи, јер то је *тек једна од могућих последица кризе*, а не сама криза. Идентификовати кризу према њеној последици значи, у најбољем случају, идентификовати је *post festum*, када је сама криза већ прошла, или, у најгорем случају, извршити замену теза и последицу кризе протумачити као њен узрок. Тешкоћа се састоји у томе што и сама криза, као и њене последице, представљају извесну промену унутар поретка. Право питање јесте како разликовати трансформацију *у кризу* од трансформације *после кризе*. Директан одговор на питање можемо закључити из тврдње да узрочник кризе опстоји у поретку све док се криза не разреши. Као што је и патоген присутан у организму током акутног периода болести, па све до њеног разрешења, тако и опречност опстоји у поретку све док се криза на овај или онај начин не оконча. Криза се, наиме, може разумети као та опречност која је развијена до својих крајњих консеквенци. Превладати кризу значи превладати и укинути ту опречност, било променом или пропашћу поретка. Дакле, да би се утврдило да ли је тренутна промена поретка промена кризе или промена после кризе, али и да би се евентуална актуелна криза уопште могла идентификовати и разлучити од других, сит-

нијих и периодичних промена у процесу сваког поретка, нужно је увидети изворно противречје и препознати неодрживост опстојања истог. Уколико претендујемо на то да понудимо анализу (или можда пре дијагнозу) тренутног стања, онда се подразумева да морамо актуелно сагледавати оно што се одвија у процесима у којима и сами учесујемо, уместо да до сазнања долазимо тек када резултати постану вулгарно очигледни. Дабоме, пун смисао кризе може се поимати тек након што она умине, када очигледне и несумњиве постану све њене последице, дакле, са извесне повесне дистанце. У том смислу Минервина сова доиста полеће тек у сутон.

Постављање питања о кризи уметности подразумева постављање питања о томе да ли тај поредак предмета, делатности и појмова који ми називамо „уметношћу“ стоји у стању у коме су опречности развијене до неодрживости, те да се може ишчекивати неизбежна трансформација. Иницијална проблематика од које крећемо у овом тексту јесте проблем тренутног стања уметности као стања њене кризе. Пошто се, наравно, не можемо надати да ћемо у оквиру ове кратке анализе уопште моћи пружити дефинитивно и обухватно сагледавање овог епохалног проблема, онда ћемо пажњу усмерити на један његов елемент, при том узимајући као почетну хипотезу тврњу да се уметност данас доиста актуелно налази у кризи. Нешто специфичније питање у правцу чијег одговора овом приликом желимо да идемо јесте: како треба разумети однос нових (савремених) уметничких пракси и идеје о кризи уметности? Наиме, извесно је да се у савременој уметности практикују приступи какви раније нису били доминантно присутни, стога је сасвим оправдано упитати се о њиховој улози у тренутном стању. Формулисано с обзиром на претходно разматрање проблема узрока и последице криза, ово питање онда постаје: да ли су нове уметничке праксе узрок, последица или симптом кризе уметности, или, пак, са њом немају никакве везе? Да би се, међутим, то уопште могло утврдити, мора се поседовати бар неколико различитих критеријума на основу којих се може вршити компа-

рација старих и нових уметничких пракси. Наиме, већ смо рекли да свака криза има потенцијал да буде увертира нове епохе. Епохе, опет, представљају тачке дисконтинуитета. Пред нама је сада задатак да пронађемо оне параметре који ће уопште моћи да послуже као критеријум за утврђивање континуитета или дисконтинуитета, самерљивости и противречности у процесу уметности данас. У зависности од тога да ли су оне међусобно самерљиве или нису, континуиране или дисконтинуиране, моћићемо прецизније утврдити која је тачна улога нових уметничких пракси у претпостављеној кризи уметности. Неопходно је, дакле, на почетку спровести неколико методолошких предрадни утврђивања могућих критеријума, а које су нужне да би се уопште критички могао сагледати иницијални проблем, односно, упитати да ли је тренутно уопште реч о кризи уметности. Један од могућих параметара разматрамо у овом тексту.

Криза уметности

Пре свега, неопходно је да понудимо основне разлоге због којих смо се одлучили да од тезе да се савремена уметност налази у кризи пођемо као од датости. Уосталом, толико се често данас може чути како је наступила криза овога или онога, да се сваки најмањи уздицај проглашава за крај нечега, те је у мору оваквих лажних узбуна врло тешко разлучити да ли је катастрофички повик доиста материјално и утемељен, или је само узвик нечијег страха (или наде). У том погледу је сасвим релевантан један Кантов став, који је он, истина, изрекао о нешто другачијој тематици, али је и даље пригодан с обзиром на питање о крају или кризи уметности: „Када слушамо жалопојке старих људи, чујемо да природа стари и да се могу опазити кораци који воде ка њеном крају... Нестале су старе врлине, а њихово место су заузели нови пороци. Уместо старе честитости владају дволичност и превара. Ова заблуда, која није вредна супротстављања, није толико последица једне забуне колико самољубља. Уважени стари, који су били толико горди да

себе наведу да мисле да се Небо у тој мери бринуло о њима да их створи у временима процвата, никако нису могли себе да убеди да ће и након њихове смрти живот на Земљи да се настави на исти начин као и пре њиховог рођења.¹ *Mutatis mutandis*, оваква примедба сасвим је релевантна за питање о кризи и крају уметности, али на регулативни начин. Наиме, њоме указујемо на то да о крају уметности не смемо судити на основу личног укуса или носталгије. У том погледу наш пројекат испитивања критеријума за компарацију добија додатну сврху – јер, парцијални а неутемељени ставови се најефикасније уклањају кроз објективну анализу. Изазов пред нама је да не допустимо да усвојимо било који од тих ставова пре него што је сам критеријум испитан.

Међутим, то што су нека упозорења о кризи уметности могући узвици носталгије, не значи да су и сви такви. У том погледу, као пригодан одговор Канту, можемо упутити на Гадамера, који је у тексту насловљеном „Крај уметности“, казао: „Тема 'крај уметности' за нас не значи једноставно оно што је тако често значила у животу и развоју уметности Запада, не значи наиме, реакцију једне генерације на промену ствари, пре свега на промену ствари укуса које малађа генерација представља као исправне. Понајчешће старији људи, одмахујући главом, не прихватају нову уметност, као да је она крај сваког доброг укуса и праве уметности. Данас је очигледно реч о дубљем раскиду, о радикалнијој запитаности која нас све нагони да размишљајући превазиђемо насталу ситуацију.“² Гадамер није усамљен у оваквом схватању савремене ситуације времена, те стога вреди размотрити разлоге људи који су о кризи и крају уметности говорили поткрепљујући своје тезе аргументима.

Већ смо установили да су основни чиниоци којима се може идентификовати криза двојаки: опречност која је узрок кризе и манифестовање те опречности која је кризна трансформација порет-

¹ Кант, И., „Питање, да ли Земља стари, физикално разматрано“ у: *THEORIA*, бр. 1, год. LV, Српско филозофско друштво, Београд, 2012., стр. 6.

² Гадамер, Х. Г., *Европско наслеђе*, Плато, Београд, 1999., стр. 41.

ка. Будући да је и овде онтолошки ред обрнут од реда спознаје, прво ћемо се позабавити манифестацијом опречности, односно првом трансформацијом поретка, односно феноменом на који се мисли када се каже „криза уметности“, а кроз њега ће нам се ukazати и непосредан његов узрок. Овај елемент је непосредно значајан зато што се уопште на основу њега и може говорити о неким „новим уметничким праксама“ које стоје насупрот „старих уметничких пракси“, али он сам није довољан да пружи основу за њихово међусобно суштинско упоређивање. Дивна Вуксановић је дала један веома концизан преглед карактера „савремених уметничких пракси“, што је извесно вредносно неутралнији термин од „нових уметничких пракси“, и то нам представља изврсно полазиште за нашу анализу. Поред општих културно-политичких околности кроз које је уметност уоквирена као културна баштина, Вуксановићева препознаје још један фактор промене: „...сам појам уметности, као и његова свеукупна пракса, трпе извесне измене у судару са дејствима тзв. ’медијске културе’, која преузима примат не само у продукцији разноликих естетских форми и садржаја, него и саме стварности.“³ При том, на уму треба имати да је за њу ова „медијатизација“ само маска за један дубљи процес, за суштинско уклопљавање уметности са технолошким тековинама савременог доба. Даље разлажући овај феномен, Дивна Вуксановић наводи како тржишни модел постаје све проминентнији начин уређивања односа између уметности и публике, како се фаворизује демократизација ради комерцијализације уметности, чак бива уздрмана и дистинкција између појмова уметности и појмова кича и шунда.⁴ Услед тога и не чуди што су неки од актуелних идеала (при чему реч „идеал“ употребљавамо у најширем смислу) савремене уметности управо они који потенцирају пробојност на „тржиш-

³ Вуксановић, Д., „Естетика, гетих стратегије у култури и савремена уметничка пракса“ у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010., стр. 247.

⁴ *Исто*, стр. 248–249.

ту⁴: новитетство, скандалозност, оригиналност, упечатљивост. У овој потрази, на цени су управо они медији којима су ефемерност и брзина главне карактеристике, те отуда перформанс као једна од најчешћих форми. За медије који иза себе остављају „опипљивије“ трагове, дело постаје попут робе, где се циља или на апсолутну ексклузивност и непоновљивост (пошто ниска понуда чини цену вишом) или на што већу репродуктибилност и доступност (пошто шире тржиште обећава већи профит). Преносећи речи Лева Мановича, Вуксановићева каже: „Револуционарна промена која је данас наступила у области медија (који то више нису у традиционалном смислу појма, него су засновани на компјутерским технологијама), тврди Манович, више се не односи на конкретни материјал као медијум у коме се уметничко дело артикулише или изводи, већ управо на технологију у којој се дело ствара и путем које се репрезентује, односно дистрибуира до корисника.“⁵

Већ у овом приказу Дивне Вуксановић може се уочити да је трансформација поља уметности последица изложености тог поља савременом поретку технике. Мартин Хајдегер је екстензивно обрадио питање смисла савремене технике и њеног утицаја на човека, разумевајући при том технику као по-став, као један од начина откривања. Технички поредак, стога, јесте вид опасности према свим осталим начинима откривања бивства; он је, другим речима, нешто што се етаблира у човековом свету и постепено се намеће и превладава све људске делатности тако што им битно утискује своју матрицу, ту укључујући и саму уметност. Управо овај момент односа технике и уметности код Хајдегера нагласио је Небојша Грубор у тексту „Улога уметности у епохи модерне технике“. За нас су поготово значајни Груборови увиди у оно што је Хајдегер исказао у свом предавању „Став разлога“. Концизно речено: „Хајдегеров теза заправо гласи: апстрактна, беспредметна или конструктивистичка уметност представља уметност која је у потпуности примерена и усаглашена са мишљењем научно-техничке

⁵ Исто, стр. 254–255.

конструкције света.⁶⁶ Ова беспредметност погађа у срж онога што се данас назива новим уметничким праксама; тиме се, наиме, поставља питање статуса уметничког дела и упитује о томе да ли је пракса као таква дошла на место самог дела, односно, да ли се фокус у уметности премешта са стварствености на делатност. Грубор на то и циља када каже: „...беспредметна уметност није само уметност без предмета у смислу да она нема тему, сиже, односно да не представља нешто на овај или онај начин, него је то уметност која се више не реализује као предмет, која не производи уметничка дела и нема предмет било које врсте за свој резултат. Та уметност због тога производи нешто за шта немамо име или нешто што не можемо напросто да назовемо уметничким делима и предметима као што су готови предмети (ready-mades), инсталације или перформанси.“⁶⁷

Напослетку, размотрићемо још и дијагнозу коју је о стању савремене уметности поставио Карл Јасперс у спису „Духовна ситуација времена“. И за њега је примарно извориште савремене ситуације техника, али техника схваћена као узрочник и одржавалац такозваног „поретка масе“ у коме се индивидуе нормирају и нивелишу и, што је најопасније, лишавају своје историјске посебности. Овај масовни апарат (при чему је апарат одлична слика, с обзиром на то да је управо грађен по узору на техничке норме ефикасности) прожидре индивидуе, анонимизује их, претвара их у функције, док се делање рационализује и механизује. Јасперс страхује да оваквом апарату не може да умакне ни духовно стварање, у оквиру њега и уметност. „Али уместо да у непрорачунљивом облику превлада техничку чистоту претворивши је у стварање пуно садржаја, типичан преображај нашег доба из стварствености одвија се у низу

⁶⁶ Грубор, Н., „Улога уметности у епохи модерне технике“ у: *Архе*, бр. 20/2013, год. X, Одсек за филозофију, Филозофски факултет, Нови Сад, 2013., стр. 13.

⁶⁷ *Исто*, стр. 13.

промена и произвољно.⁸ Уметности, суочене са неумитним захтевима техничког поретка, принуђене су на трансформацију; од свих, најбоље се одржава неимарство, чије су норме већ лако помирљиве са техничким нормама, али и оно бива лишено индивидуалности утолико што сада не поседује стил који би упућивао на трансцендентно, већ само његов технички аналогон. Јасперс сам сматра да је суштина уметности управо да се кроз њу нехотице може осетити трансценденција, али зато: „Уколико у техничком портрету маса уметност постаје функција овог постојања, она се као *предмет уживања* приближава чак спорту. Као уживање, она се, истина, издиже из принуде постојања рада, али не сме да захтева самобивство појединца.“⁹ Савремена уметност се, дакле, претворила у своју супротност. Иако се може учинити да је Јасперс овим тематизовао само „потрошачки“ аспект уметности, односно смисао уметности за посматрача, ништа другачија није улога (па ни савремена промена те улоге) уметности у односу са оним који је ствара, са уметником.

Показали смо у којим се основним феноменима манифестује оно што називамо „кризом уметности“. При том смо истакли неке од основних опречности које су у савременој уметности постале очигледне, и то из неколико различитих перспектива: проблем предметности и беспредметности уметности, уметност као могућност приближавања трансценденцији или као могућност изолације од трансценденције, истовремени захтеви за доступношћу и за ексклузивношћу уметности, супротстављени идеали репродуктивности и крајње оригиналности. Све ово су до краја развијене опречности које, међутим, све поседују заједнички извор. Многи различити аутори су тај извор једногласно препознали у *савременој техници*. Дакле, постојећи поредак уметности је, услед изложености надмоћном и свепрожимајућем поретку технике, доведен у по-

⁸ Јасперс, К., *Духовна ситуација времена*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987., стр. 101.

⁹ *Исто*, стр. 102–103.

зицију противречности која није могла другачије да се развија него да ескалира у једну кризу. Оправдано је, дакле, говорити о кризи уметности, али та криза није последица унутрашње противречности, већ је то криза услед опречности која је наметнута од споља, од поретка технике који све дубље задире у поре човековог света. Стога је то пре криза околности него криза саме ствари. Међутим, и даље остаје отворено питање која је тачна позиција нових уметничких пракси које су се почеле појављивати са кризом уметности: да ли су оне интринзична последица тежње самог поретка уметности да се носи са наметнутим јој опречностима, или су оне, пак, емергенција новог поретка који у најави треба да дође на место уметности након разрешења кризе? Да би се на ово питање могло одговорити, неопходно је пронаћи неколико параметара по којима можемо упоредити старе и нове уметничке праксе. Ми сматрамо да се неки од тих параметара могу наћи у идеји лепог у науци математике.

Математички лепо

За потребе анализе пригодно ћемо искористити појам математички лепог. Почетна хипотеза за ову анализу јесте да идеја лепог у математици (или, боље, разматрање могућности једне доследне естетике математике) може да послужи као *модел* за тумачење и естетичко процењивање нових уметничких пракси. При том, под моделом разумемо систем који апроксимира или је аналоган неком другом систему, а који, због тих сличност, може да послужи за проучавање тог другог система. Другим речима, желимо да испитамо да ли је могуће повући паралелу између односа естетике и математике и односа естетике и нових уметничких пракси и, ако јесте, кроз које опште појмове. При том ипак морамо да истакнемо да ова хипотеза ни на који начин не претендује да подари коначан одговор на раније постављена питања о кризи уметности и евентуалној епохалности нових уметничких пракси, подједнако као што и не претендује на то да подари коначан одговор на питање утемељености појма „ма-

тематички лепог“. Радије, наше испитивање тежиће да испита доследност једног могућег оруђа или средства за упоређивање старих и нових уметничких пракси, које постулира да, ако се математички лепо може оправдати као естетска категорија, онда се слична појмовна апаратура може спровести и над категоријом нових уметничких пракси. Другим речима, ако се и покаже да појам математички лепо може да служи као модел за тумачење лепог унутар нових уметничких пракси, тиме и даље није прејудицирано ништа о томе да ли је то позитиван или негативан модел. Са друге стране, међутим, негативан одговор на почетну хипотезу неће нам пружити никаквог смисленог материјала који би могао послужити у даљим испитивањима. Суштина наше почетне хипотезе јесте у томе да сматрамо да је одговор на питање „Да ли појмовни апарат традиционалне естетике може да обухвати науку математике?“ у суштини исти као и одговор на питање „Да ли појмовни апарат традиционалне естетике може да обухвати и нове уметничке праксе?“, без претпостављања тога какав би то тачно одговор у оба случаја био.

Први проблем који се мора решити при оваквој анализи јесте утврђивање оправданости овакве хипотезе. Због чега уопште посезати за математиком као моделом? Формализована математичка наука се само у извесним случајевима може повезати са естетиком. Математика је извесно једна од најапстрактнијих људских делатностим и многи би у томе видели знак да је она без икаквог естетског садржаја. Али, управо се у томе крије један од два разлога употребљавања математике у ову сврху – наиме, ако утврдимо могућност да се математички лепо може усагласити са категоријама естетике, онда то *a fortiori* мора да важи и за нове уметничке праксе. Други разлог је још снажнији – сама идеја да математика нема никакве везе са естетиком само је претпостављање одговора на питање које је постављено; заправо, читава ова анализа почиње тиме што се тек треба утврдити да ли уопште математика може бити захваћена естетиком, а претпоставити да оне немају ништа заједничко значи унапред претпоставити одговор на питање.

Али, ако, макар и за ову прилику, претпоставимо да се поље естетике може препознати и у оквиру науке математике, неопходно је положити рачуне о томе на који начин се ове две науке усаглашавају. У том погледу, ми сматрамо да постоје бар три начина говора о математички лепом.

Први начин говора је да је математички лепо оно што је у математици чулно лепо, пријатно, пријемчиво, допадљиво. Различита геометријска тела, поготово ако су симетрична изгледају допадљиво, графици неких функција могу да изазову асоцијације на неке друге предмете, те да стога буду допадљиви. Проблем са оваквим говором о лепом у математици јесте у томе што овде заправо није реч о математички лепом по себи, већ је реч о лепоти математичког израза, лепоти приказивања геометријских елемената у дводимензионалном или тродимензионалном простору, лепоти исцртаних графика функција. Али, без обзира на то, ово је ипак нека врста могуће естетске категорије у математици. У том погледу можемо рећи да смо наишли на сами минимум заједничког математике и естетике, и то лепо је *лепо у изразу*. За нове уметничке праксе ово је и те како значајан налаз, с обзиром на то да и оне морају нужно поседовати неку врсту израза (премда се нужно не исцрпљују тим изразом), а све што поседује било какав израз, поседује и могућност да тај израз буде леп, фин, допадљив.

Други начин на који је могуће говорити о лепоме у математици јесте говорити о употреби математичких принципа и правилности у уметности. Ова веза одавно је позната: рецимо, још од Питагорејаца и њихових хармонијских пропорција и идеја музике сфера, потом преко разних појмова везаних за уређеност и композицију слике (перспектива, пресеци, симетричност...), напokon, извесно најматематизованија уметност је архитектура са читавим прикљученим инжењерским апаратом. Па чак се и унутар литерарних дела може говорити о утицају математичких правилности преко концепција као што су ритмичност неке песме. Тако је Матила Гика упутио да су „у грчкој антици Ритам и Број били повезани појмови, као и да је етимолошки корен 'rhein' за *rhythmos* и *arithmos*

исти¹⁰.¹⁰ Ни ово, међутим, није целовит начин говора о математички лепом, јер се не ради о лепоти оног математичког по себи, већ о лепоти која произилази из примене математике, о лепоти математичке форме, али и даље се може рећи да су науке математике и естетике ту нашле везу у заједничком медијуму. Аналогна је ситуација и са новим уметничким праксама, поготово у томе што неке од њих могу да поседују сасвим препознатљиве форме и медијуме (можда само на неконвенционалан начин употребљене), те макар на тај начин да буду самерљиве помоћу појмовног апарата класичне естетике.

Напослетку, трећи вид говора о математичко лепом јесте говор о математички лепом по себи. Врло често се може чути да се за извесну формулу може казати да је лепа, елегантна, симетрична. Заправо, многи атрибути које иначе користимо да опишемо нешто што је лепо имају своје корене и корелате у самој математици: на пример, пропорционалност, хармоничност, симетричност, једноставност и слично. У овом виду говора о математички лепом се имплицитно тврди да у науци математике може да постоји естетички садржај. Ово је до сада најпроблематичнија тврдња и заправо је тврдња која представља упориште начина примене овог модела који тренутно испитујемо. Па ипак, оно већ и сада поседује још један вид аналогije са новим уметничким праксама, јер мање-више неизбежно је питање које се поставља: да ли и у самим новим уметничким праксама постоји естетички садржај?

Након што смо образложили због чега употребљавамо науку математике и на које начине разумемо ентитете које намеравамо користити као модел, са питања о оправданости започињања морамо прећи на питање оправданости вршења анализе, а то је управо једно од ових последњих питања које смо навели: да ли има смисла говорити о математички лепом по себи? У ту сврху, наводимо став Бертранда Расела, који каже: „Математика, исправно посматрана,

¹⁰ Гика, М., *Филозофија и мистика броја*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987., стр. 191.

поседује не само ону истину, већ и врхунску лепоту – хладну и строгу, као код скулптуре, која не апелује на нашу нижу природу, без предивне опреме као код слике или музике, а опет узвишено чиста и способна за строгу савршеност коју само врхунска уметност може приказати. Прави дух ужитка, узвишеност, осећај бивања нечим више него човеком, пробни камен за највишу извршеност, може се пронаћи у математици засигурно као и у поезији.¹¹ Наравно, аргументација Раселове тезе о постојању математички лепог не завршава се овом помало емотивном декларацијом, већ је комплетније исказана у тексту „Проучавање математике“ (“The Study of Mathematics”) из збирке есеја „Мистицизам и логика и други есеји“ (“Mysticism and Logic and Other Essays”). У том тексту, Расел постулира да се уз сваку људску делатност може поставити питање на који начин она доприноси лепоти људског постојања, те, у духу тога, аргументује да је лепо један од идеала математике, али да је тај идеал временом *заборављен*.

Данашња употреба математике, сматра Расел, сведена је на две делатности, које се обе могу сматрати пољима примене математике: прво, она се посматра по својој техничкој корисности, којом доприноси одржању и општем развоју савременог техничког поретка; друго, нешто апстрактније, математика се процењује у развојно-педагошком смислу као специфична школска ментална вежба, што ће рећи да је утврђено да бављење математиком развија разне менталне способности (апстрактно мишљење, памћење и слично) које су сваком појединцу корисне у животу. И у једном и у другом погледу, наука математике је инструментализована – у првом се схвата само као примењена математика, у другом, пак, као средство зарад достизања неке друге сврхе. Наравно, примењена математика јесте један од значајних аспеката математике, управо у оној мери у којој се друге науке и технологије ослањају на математику; Расел, међутим, жели да раскринка утилитаристички поглед

¹¹ Russell, B., *Mysticism and Logic and Other Essays*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1917., стр. 60.

на улогу математике у процесу образовања, јер сматра да се таквим резонем основно математичко образовање уопште не оправдава, већ, напротив, *обесмишљава*. Математика свакако помаже развоју менталних способности, али она се у тој делатности не исцрпљује, и раније у прошлости није била посматрана кроз такву визуру. Извесно је да је у прошлости постојао извештан, специфичан елемент поимања математике, а који је данас изгубљен. Расел је сматрао да је то идеал лепог.

Доиста, када се окренемо ка ранијим епохама, већ на самом зачетку западне цивилизације можемо да уочимо да је математика уско била повезана са појмом лепог. Питагорејци су са својим хармонијским пропорцијама успоставили непосредну везу између лепоте у уметности музике и математичких правилности. Каже се да је Питагора слушао хармонију сфера, и тиме се индикује да питагорејци везу музике и математике нису поимали само као примену математичких правилности у једној вештини, већ као суштинску кореспонденцију ове две делатности; наиме, извесно је да Питагора није имао никакве звучне халуцинације док је посматрао небеса, већ да је астрономске правилности и појединачности доживљавао као што је доживљавао и складну музику. Додатна сведочења долазе и од Диогена Лаертија, који је о Питагори, између осталог, пренео следећи став: „Међу чврстим телима најлепша је кугла (сфера), а међу фигурама – круг.“¹² У прилог томе, Алман је о питагорејском схватању лепог говорио да то није лична допадљивост, већ лепо на основу правилности и униформности ових облика.¹³ Црпећи из овог питагорејског извора, и Платон је у неколико наврата истицао аспекте лепог у науци математике. Тако је кроз уста математичара Тимаја говорио какао је „једнако миријада пута лепше од неједна-

¹² Лаертије, Д., *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, Дерета, Београд, 2003., стр. 284.

¹³ Allman, G. J., “Greek Geometry from Thales to Euclid” у: *Hermathena*, Vol. III., No. V., University of Dublin, 1877., стр. 202.

ког“,¹⁴ као и да је творац саставио најпростија тела „као најлепша и најбоља“.¹⁵ Чак је и Аристотел, премда мање одушевљен математиком од Платона, у „Метафизици“ навео да су „у заблуди они који тврде да математичке науке ништа не говоре о Лепом или о Добром. Оне о томе говоре и више од свега то показују. Није тачно да оне о томе не говоре ако га не именују; оне показују његова дела и одредбе. Највише врсте Лепог су поредак, самерност и одређеност, а то је оно што математичке науке понајвише доказују. А пошто је то узрок много чега, очито је да би оне на неки начин говориле и о таквој врсти узрока, у смислу у коме је Лепо узрок.“¹⁶

Неколико је могућих приговора овој аргументацији која се позива на старе Грке да покаже могућност постојања идеала лепог у математици. За питагорејце се може рећи да су били мистичари и да их је више интересовала мистика него наука броја, док се за Платоново виђење може рећи да је просто последица синтетичке природе његове читаве филозофије. А као обухватни аргумент за све ове филозофе, може се рећи да они напросто артикулишу оно што је специфично грчко повесно искуство. Међутим, зар управо то није оно на шта је и сам Расел указивао? Ако су Грци могли да говоре о математички лепом на основу свог повесног искуства, а ми, на основу нашег повесног искуства то не можемо, зар то није суштина тврдње да смо ми временом изгубили могућност да говоримо у том регистру – да смо заборавили идеал математички лепог.

Категорије континуитета

Док је Расел даље наставио своју анализу у правцу испитивања начина на које се овај заборављени идеал математички лепог може поново интегрисати у математичко образовање, његови увиди нам постају значајни из једног другог разлога. Оно што је од

¹⁴ Платон. *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995., стр. 78.

¹⁵ *Исто*, стр. 109.

¹⁶ Аристотел, *Метафизика*, Паидеиа, Београд, 2007., стр. 460–461.

самог почетка тражено, оно чиме математика доприноси лепоти људске егзистенције, Расел је препознао у томе што математика даје човеку неоповргљив разлог да верује у сопствени разум. Овако приказан концепт лепоте у математици нам сам по себи тешко може послужити као модел за тумачење нових уметничких пракси. Међутим, не може се искључиво рећи да се оно математички лепо код Расела своди само на ту одлику; радије, у питању је читава констелација фактора, чији је тек коначан резултат уздизање дигните-та човека. Управо ће се показати како је анализа тих чинилаца оно што ће нам омогућити да дођемо до ваљаних модела за тумачење нових уметничких пракси.

Први од тих чинилаца које налазимо у Раселовом прегледу можемо назвати „слободом“. Расел је, наиме, сматрао да је математика „свет чистог разума који не познаје компромис између идеалног и могућег, не познаје практичне границе, не познаје баријере креативног“,¹⁷ те да је она „уређен свет у коме чиста мисао може да обитава у свом природном станишту“.¹⁸ Овај фактор назвали смо „слободом“ зато што указује на то да бављење математиком не само што ослобађа човека од граница практичног света који га окружује, већ уједно ослобађа и човекову мисао од спутаности и омогућава јој да достигне свој максимални потенцијал.

Уско повезано са овим фактором остваривања потенцијала јесте други чинилац који можемо именовати „хуманизмом“. Под тиме не мислимо ништа друго до оно што смо већ рекли да је за Расела можда најзначајнији допринос науке математике – (поновно) буђење поверења у човекове способности, превасходно разумске. Управо кроз истицање специфичне човекове способности, као и кроз непосредно демонстрирање њене (како конкретне, тако и апстрактне) учинковности, човек се додатно етаблира као посебно биће у свету који га окружује.

¹⁷ Russell, B., *Mysticism and Logic and Other Essays*, стр. 60–61.

¹⁸ Исто, стр. 61.

Најзад, трећи фактор који можемо пронаћи у Раселовом тексту овом приликом назваћемо „транс-хуманизам“; при чему је нужно нагласити да овде не мислимо ни на какав трансхуманизам у биоетичком смислу употребе те речи, већ упућујемо на њено значење превазилажења ограничености човека, готово у подручје трансценденције. Расел је то прегнантно објаснио: „Разматрање оног не-људског, откриће да су наши умови способни да се носе с материјалом који нису сами створили и, изнад свега, схватање да лепота припада како спољашњем тако и унутрашњем свету, су главни начини превазилажења осећаја немоћи, слабости, прогнаности међу непријатељске силе.“¹⁹

Ваља приметити да су ово све категорије које се мање-више могу пронаћи у класичним естетичким учењима. Штавише, и сам Расел је у једном тренутку за математику рекао да је једна од уметности,²⁰ утолико што је постала проста, апстрактна, независна од света, али и што је свет постао независан од ње. У овом тренутку се као логично намеће питање – ако је могуће да наука математике, посматрана кроз ове категорије, почиње да личи на уметност, да ли се исто може учинити и са новим уметничким праксама?

Одговор на ово питање се готово намеће сам од себе. Наиме, како год да разумемо нове уметничке праксе, шта год оне имале (или немале) као свој садржај, оне ипак морају, уопштено гледано, да покрију бар ове категорије слободе, хуманизма и транс-хуманизма. У погледу слободе, јасно је да је она скоро универзална претпоставка сваког уметничког делања, па тако и нових уметничких пракси. Штавише, често се у њима слобода развија до самог екстрема, па се некад добија уметност која је слободна од конкретног садржаја или од стабилног медија у коме би била изражена. У погледу категорије хуманизма, за нове уметничке праксе се може рећи да представљају истраживања могућности онога што је специфично за људе – слободно делање. Такође, многе нове уметнич-

¹⁹ Исто, стр. 68–69.

²⁰ Исто, стр. 69.

ке праксе заузимају критички став према самом човеку, те стога представљају неку врсту огледала у коме се огледају како лице, тако и наличије човека. Тиме се нове уметничке праксе стављају и у близину категорије транс-хуманизма. Иако се не може нужно свако савремено уметничко дело описати овом категоријом, она која је поседују, пак, не баве се само истраживањем питања шта је то човек, већ обухватају и питање шта све човек може да буде, односно, истражују да ли се границе човека могу померити, што је опет присно везано са првом наведеном категоријом, категоријом слободе.

Овим сматрамо да смо доказали хипотезу да је одговор на питање „Да ли појмовни апарат традиционалне естетике може да обухвати науку математике?“ у суштини исти као и одговор на питање „Да ли појмовни апарат традиционалне естетике може да обухвати и нове уметничке праксе?“ Другим речима, свако ко признаје могућност математички лепог, мора нужно при том да призна нове уметничке праксе као природан део уметности. Тиме није, међутим, показано да је то заиста и случај, јер онај који не признаје појам математички лепог, није у обавези ни да призна појмовну утемељеност нових уметничких пракси. Ипак, аргументи Бертранда Расела значајно иду у прилог утемељености идеје математички лепог, а главни допринос ове анализе је у томе што је показала да могу да постоје естетичке категорије (слобода, хуманизам и транс-хуманизам) по којима су старе и нове уметничке праксе сасвим самерљиве. Тиме је пружен један, премда не и дефинитиван, разлог за тврдњу да нове уметничке праксе ипак нису у радикалном дисконтинуитету са ранијом традицијом уметности и естетике. Другим речима, свако ко сматра да је са новим уметничким праксама почела радикално нова епоха која је настала у светлу кризе и пропасти традиционалне уметности мора пре тога објаснити на који начин треба да се тумачи ова могућност традиционалне естетике да појмовно захвати ту нову епоху. Линије континуитета су, дакле, могуће, те је врло мало вероватно да нове уметничке

праксе по себи представљају последицу кризе уметности, а раније смо видели због чега је извесно да оне нису ни узрок исте. Отуда, као највероватнији закључак, намеће се идеја да су нове уметничке праксе само један од симптома кризе уметности, резултат наметнуте опречности коју је у уметност донео савремени поредак технике. Дефинитивније утемељење ове тезе, као и покушај предикције исхода ове кризе, међутим, захтевају још обимнију анализу која би морала у себе да укључи још више различитих параметара од оних које смо овде навели.

Литература:

- Allman, G. J., „Greek Geometry from Thales to Euclid“, у: *Hermathena*, Vol. III., No. V., University of Dublin, 1877.
- Аристотел, *Метафизика*, Паидеиа, Београд, 2007.
- Вуксановић, Д., „Естетика, гeтix стратегије у култури и савремена уметничка пракса“, у: *Утицај естетике на уметност*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2010.
- Гадамер, Х. Г., *Европско наслеђе*, Плато, Београд, 1999.
- Гика, М., *Филозофија и мистика броја*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.
- Грубор, Н., „Улога уметности у епохи модерне технике“, у: *Архе*, бр. 20/2013, год. X, Одсек за филозофију, Филозофски факултет, Нови Сад, 2013.
- Јасперс, К., *Духовна ситуација времена*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.
- Кант, И., „Питање, да ли Земља стари, физикално разматрано“, у: *THEORIA*, бр. 1, год. LV, Српско филозофско друштво, Београд, 2012.
- Лаергије, Д., *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, Дерета, Београд, 2003.
- Платон, *Тимај*, Ейдос, Врњачка Бања, 1995.
- Russell, B., *Mysticism and Logic and Other Essays*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1917.

Goran Rujević

**MATHEMATICALLY BEAUTIFUL AS A MODEL
FOR INTERPRETING THE NEW ARTISTIC PRACTICES**

(Summary)

In order to understand the contemporary crisis of art, an understanding of the status of new artistic practices within the traditional aesthetics is needed. To that end, basic parameters according to which the old and the new practices can be compared must be acquired. Some of these parameters can be deduced from Russell's analysis of the mathematical ideal of beauty. If mathematics can be grasped using the aesthetical categories of freedom, humanism and trans-humanism, then the same categories can grasp the new artistic practices. We are, thereby, that much closer to determining the status of these new artistic practices within the contemporary art.

Key words: freedom, humanism, mathematics, new artistic practices, trans-humanism.

Весна Миленковић

УМЕТНОСТ/МЕДИЈИ/ПОЛИТИКА – ЗАЈЕДНО ИЛИ ОДВОЈЕНО/УЗЛЕТ ИЛИ КРИЗА

Апстракт: Онда када се укине културна димензија уметничког дела престаје њена аутономност, а уметност добија друге функције од којих је једна естетизација политике. Наметањем провокације и спектакла, као основног културног обрасца и производа савременог друштва, створен је модел доминантне форме друштвеног живота, па уметност постаје својеврсна перформанса којом уметник привлачи публику шокирајући је без обзира на поље деловања (политичко, морално, обичајно, естетско). Стварајући нове електронске иконографије захваљујући неслућеним могућностима дигиталне монтаже и компјутерске комбинаторике, настају уметничке целине у оквиру нове естетике телевизије. Рад се посебно бави утицајем медија у сфери уметничког изражавања и прерастања нових медија у уметничка поља деловања.

Кључне речи: уметност, медији, политика, естетизација, криза

Увод

Сагледавајући уметничко дело у веку његове техничке репродукције, Валтер Бењамин (Walter Benjamin) је предвидео не само промену технике уметности, већ и саме њене природе која настаје услед развоја модерне технологије. Репродуктивност у уметности после проналаска фотографије и филма доводи до новог „читања“ уметничких дела. Развојем нових технологија, непри-

косновеност аутора насупрот многобројним уживаоцима њихове уметности замењена је могућношћу учествовања публике у ауторском раду. Нови медији само су олакшали брисање граница између аутора и публике. Дигитална револуција променила је начине комуникације, продукције, чувања и дистрибуције информација и уметничких дела ради повезивања електронских и дигиталних медијских садржаја, што им даје употребну вредност на глобалном нивоу. Пошто уметност саопштава и комуницира, а зависи од протока информација путем мрежа и нових технологија, публика и уметничко посредовање постали су одлучујући фактори схватања уметности. Зато је у одређивање и вредновање потребно укључити и разматрање њене комуникационе димензије. Естетика у масовним медијима посматрана је двојачко: као предмет естетичке обраде у фази продукције и дифузије, што показује неопходност заснивања естетике медија и успостављања чулних и појмовних односа са публиком, али и као могућност прилагођавања уметничких дела условима сопственог пријема сваког медија понаособ. Прилагођени, уметнички предмети посредством медијских алата прерађени су, поново написани и не преносе своју првобитну природу. Онда када се укине културна димензија уметничког дела престаје њена аутономност, па уметност добија друге функције од којих је једна естетизација политике. Пропагандисти из редова политичких структура друштвене медије користе за остваривање жељених резултата, промену ставова и понашања, формирање масе којом се лакше управља. Наметањем провокације и спектакла, као основног културног обрасца и производа савременог друштва, створен је модел доминантне форме друштвеног живота, па тако уметност постаје својеврсна перформанса којом уметник привлачи публику шокирајући је без обзира на поље деловања (политичко, морално, обичајно, естетско). Рад се посебно бави утицајем медија у сфери уметничког изражавања и прерастањем нових медија у уметничка поља деловања. Стварајући нове електронске иконографије захваљујући могућностима дигиталне монтаже и компјутерске комбинаторике, настају нове уметничке целине у оквиру естетике

телевизије. Док уметност комуницира величањем квалитета непоновљивог доживљаја, масовна култура стандардизује и умножава садржаје, медијска продукција постаје критеријум за циљ комуникације. Од јавних окупљања везаних за верске догађаје у раним друштвима, различитих уметничких фестивала и музеја у старој Грчкој и Риму, средњовековних литургијских драма под покровитељством цркве, опере, позоришта и ренесансног плеса, представљајућих трупа, сликарских, вајарских и градитељских остварења, до данашњих уметничких галерија, музеја и других центара визуелне и извођачке уметности, померале су се границе развоја технологије, па самим тим и поимање и разумевање уметности. Графити као анонимне поруке, симболи исписани/уцртани на јавним местима који су повезани са друштвеним животом од спорта до политике и топоними као називи географских појмова који су остали до данас у употреби, алтернативне су визуелне информације у комуницирању људи.

Уметност – у служби ритуала или политике?

Уметност је увек тежила својој аутономности. Иако се грађанска свест формирала у тежњи ка њеном осамостаљивању, и сама је била део друштвене структуре. По Адорновој (Theodor Adorno) естетичкој теорији, приписати јој друштвени карактер значило би негирати њен опречни положај у односу на друштво и одузети јој самосталност. „Својим одбијањем друштва, које је једнако сублимирању посредством закона форме, аутономна уметност се свакако нуди и као средство за идеологију“.¹ Снага њеног отпора и унутрашњег естетског развоја спасава уметност да не постане роба, па тако друштво у уметничким делима нестаје као такво, а уметност добија тенденцију подруштвљавања. Када се појаве, уметничка дела представљају обично критику постојећег стања. Временом, критичка оштрица се неутралише иако томе није узрок

¹ Адорно, В. Т., *Естетичка теорија*, Полит, Београд, 1979, стр. 370.

адекватна друштвена промена, што би иначе било очекивано. Ова неутрализација критике представља друштвену цену за естетску аутономију.² Сва превирања у друштву одражавају се у уметности и њеном виђењу истине. Уметничка дела повезана са идеологијом критички одсликавају идеолошки привид и тако изобличену истину. Удружена, политичка и естетичка уверења сламају уметничку снагу, јер подразумевају опредељење за конкретну политичку акцију, став, тезу без икаквог критичког осврта.

Истражујући конкретне форме културе, Валтер Бењамин уметничко дело види као производ конкретне историјске ситуације и сматра да га никада не треба посматрати одвојено од његове ритуалне функције. У свом есеју³ Бењамин указује на производњу уметничких дела која настају захваљујући новим могућностима филмске и фотографске технике; истиче да се „јединствена вредност правог уметничког дела заснива на ритуалу, у коме је имало своју почетну и прву употребну вредност“.⁴ Колико год облик био посредован служби лепоте, увек се препознаје као секуларизован ритуал. С појавом фотографије, својеврсног репродукционог средства и претече филма, почиње еманципација постојања уметничких дела у ритуалу што доводи до репродукованог уметничког дела. Тако су медији омогућавајући репродукцију стварности, одузели уметничком делу његову ауру и довели до трансформације оригиналности у феномен масовног друштва. Уметничка дела изгубила су значај, а критичност публике се умањила. Утичући на пасивност јавног мњења, медији су успоставили несметану репродукцију постојећих друштвених односа. Нови начини продукције резултирају променама у културној сфери једног народа, јер дотадашње теме које су повезивале уметност и религију губе свој значај, па уметност сада има политичке основе. У тренутку када се одустане од репродуковања аутентичности, долази до утемељења

² Исто, стр. 375.

³ *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* (из књиге *Есеји* В. Бењамина).

⁴ Бењамин, В., *Есеји*, Нолит, Београд, 1974, стр. 122.

у политици, а не у ритуалу. Тржишна вредност уметности, сагледана кроз њену способност да постане средство масовног конзумирања, постаје њена основна вредност и сврха постојања. Ако је уметничко дело некада било у служби магије, сада због могућности презентација пред публиком постаје нова творевина која, као роба, брише „прошлост“ уметничког дела. Развој телевизије додао је одреднице актуелности, спектакла и привида. Могућност употребе хипертекста у друштвеним медијима одузео му је аутентичност и придодео креативну могућност сваког Интернет корисника. Изгубивши своју уникатност, историјску и традиционалну потпору, „ново“ уметничко дело сагледава се као средство за приказивање историјских догађаја са политичком конотацијом. Техничка репродуковност створила је сасвим нови однос маса према уметности, јер је квантитет превагнуо над квалитетом. Захваљујући покретним сликама, долази симултано до „колективне перцепције слика“,⁵ до обогаћивања опажајног света гледалаца. Према исказу Андре Бретона (André Breton) „уметничко дело вредно је само утолико уколико га прожимају рефлекси будућности“.⁶ Друштвене промене, унапређени ефекти и техничка средства база су за развитак сваке нове уметничке форме. Тако гледалац критички посматра оно што је на екрану приказано оком камере, а поклапа се са оком публике. Са природном дистанцом у односу на реалност осмишљавајући представу, уметник се налази насупрот сниматељу који из мноштва делова ствара нову слику. Масовна репродукција уметничких дела повлачи за собом репродукцију маса, док уметност прераста у важан фактор који политичке снаге користе за естетизацију политике ради мобилисања маса и добијања потребне сагласности. Снимање великих свечаних партијских конвенција, зборовна на трговима, спортских масовних приредби омогућавају масама да и сама учествује у спектаклу. Кадрови масе људи боље се уочавају када их камера забележи (јер је видљив сваки детаљ),

⁵ Исто, стр. 139.

⁶ Уп. исто, стр. 142.

него када се гледају људским оком без посредника; али људи посредством камере виде селектовану слику догађаја који посматрају. Маса су сведоци стварања култа вође, док се техничка средства стављају у службу успостављања културних вредности. Пропагандни значај ових активности скоро је несагледив (филмске новости, телевизијски програми, рекламни спотови, веб сајтови политичких партија). Естетизација политике успоставља се тако што се масовним покретима поставља јединствен циљ, а чувају наслеђени својински односи. „Тако политика формулише стање ствари“⁷, из чега се стварају нове теме за настајање уметничких дела ради стварања естетског задовољства.

Аутентичност уметности или креативна могућност Интернет корисника

Медијски обрађена, уметничка дела масовно се преносе, али се тако не показује њихова права природа, о чему пише Хана Арент (Hannah Arendt) у делу *Криза културе* и каже да су уметничка дела сведена „на бофл робу због репродукције или преобличавања слике“⁸. Посматрана анализа ефеката медија који се могу уочити у променама понашања публике (као и у повећању комерцијалних ефеката), указује на читав систем различитих односа између медија, естетског искуства и многобројних друштвених утицаја. Са развојем информационих техника и интеракције коју омогућавају друштвени медији настају нове форме естетског искуства које се преносе, али и стварају путем нових технологија што је све покренуло питање схватања простора и времена. „У простору естетичког односа између предмета и примаоца изграђује се простор-време садашњости које повезује сећање на прошлост са очекивањима будућности“⁹. У новом неомеђеном простору отвореном помоћу мре-

⁷ Исто, стр. 147.

⁸ Уп. Кон, Ж., *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001, стр. 87.

⁹ Исто, стр. 113.

жа, Интернет пречицама, могућношћу навигације, *on line* стањем, хипертекстом, отварају се нови светови, омогућавају контакти и успостављају жељене размене. Сагледавање времена у том простору различито је од досадашњег проживљеног искуства појединца, јер је опажање времена због активног деловања примаоца на естетски предмет подложна знатним променама. Ипак, промена и развој техника не значи истовремено мењање времена и културе, две одреднице које су уско повезане.

Примењујући семиолошку теорију знака, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) критикује актуелно друштвено стање у доба нових технологија, електронских медија, потрошачког друштва у коме се стварају модели контроле мишљења појединца, ствара се свет илузије и фантазије у коме доминирају потрошачке вредности, а појединце заводе нове технологије са *cyber* просторима као продукцима компјутера. Пошто је уметност постала саставни део живота, нестала је са сцене као својеврстан феномен што Бодријар назива „трансестетиком“ када се све посматра кроз политику, економију, па уметност пропада постајући једнолична, униформна, безлична. Без критеријума вредности, уметничког сагледавања, судова укуса, уметничког задовољства „уметност није успела по естетској утопији модерних времена да надиђе себе као идеална форма живота“.¹⁰ Иако уметност прожима све делове друштва, више се не може говорити о уметности као илузији, авантури, негацији стварности, нити њеној моћи. Због одсуства „базичних правила“ која су уметничко дело раздвајала од других форми, уметност нестаје, а модеран човек постаје равнодушан према естетским предметима што се манифестује као неукус.¹¹ Нове форме, боје, дизајн део су опште естетизације у потрошачком друштву. „Судбина свега се претвара у судбину потрошног добра. Тај велики подухват је естетизација целог света, његова космополитска спектакуларизација,

¹⁰ Бодријар, Ж., *Прозирност зла*, Светови, Нови Сад, 1994, стр. 14.

¹¹ Уп. исто, стр. 72.

трансформација у слике, његова семиолошка организација¹². У друштву медијског спектакла све постаје „трансестетски“ објекат са измешаним уметничким формама и стиловима који се свакодневно копирају ради производње што више слика што доводи до задовољења потражње у потрошачком друштву. Уметност у некадашњем смислу речи нестаје, а замењује је хиперпродукција слика, артефакта, објеката, симулација, роба. Као конкретизована инверзија живота, спектакл се идентификује са самим друштвом, постаје средство које жели да се прикаже као обједињавајуће. „Као део друштва, то је фокусна тачка наше визије и свести... Спектакл не може бити схваћен као пука визуелна обмана коју стварају масовни медији“¹³, јер се он појављује у облику материјализованог погледа на свет. Тежња спектакла за модернизацијом и унификацијом постала је примарна на путу до поједностављивања друштва.

Под дејством масовних медија, Интернета и других комуникационих технологија, „поимање стварности, конституисано под дејством различитих ’постистичких’ теорија интерпретације, доживело је трансформацију тиме што је мишљено као *per definitionem* медијски испосредовано, односно технички репродуковано...“¹⁴. Комбиновање света реалности и фантазије ствара нарочит вид конструисања реалности у којој се стварност преплиће са медијском и виртуелном културом. Ново поимање комуникационог простора без ограничења простор-времена изванредна је могућност за јавно реципрочно комуницирање које политичким партијама пружа шансу да испланирају акцију којом ће променити ставове и мишљења грађана. Тако, друштвени медији постају њихов важан ослонац и нови инструмент политичке пропаганде. Све је већи јаз између стварности и виртуелног света. Узану стазу

¹² Исто, стр. 16.

¹³ Дебор, Г., *Друштво спектакла*, 2003, стр. 8. Нађено на http://www.crsn.com/debord///Drustvo_spektakla_Gi_Debord.pdf, 12.5.2009.

¹⁴ Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 1.

виртуелног реализма описује Мајкл Хајм (Michael Heim) у књижици *Виртуелни реализам (Virtual Realism)* „која се налази на пола пута између 'идеалистичких' интерпретација корисника мреже што партиципирају у свету глобалних информација и виртуелних комуникацијских заједница...“.¹⁵ Нова стварност се може репродуковати бесконачно и тако долази до стварања надстварног. Развој слике креће се од одраза дубоке реалности до симулакрума, слике која није у вези са реалним. Та нереална слика градирана је кроз одређене фазе све док симулакрум не укине везу између реалности и репрезентације и постане властити симулакрум, хиперреално.¹⁶ Са нестанком стварног, настаје покушај производње стварности.

Према схватању Мановича (Lev Manovich), за разлику од старих медија и њихових форми репрезентовања реалности (рефлектовање света на нов начин), технике друштвених медија (хипермедији, претраживачи, симулација, базе података), баве се новим начинима употребе претходно акумулираних медија (*copy/paste* поступак, сликање по филмској траци уграђено у сликарске функције софтвера за обраду слике, комбиновање више слика унутар кадра захваљујући дигиталној структури слике).¹⁷ Манович о новим медијима говори као о постмедијима, односно метамедијима који се базирају на традиционалним медијима. Заједно, уједињени, стари и нови медији имају „порозније границе између уметничких и вануметничких дела, чвршће преплитање уметничких и вануметничких поступака, те развој нових форми које још увек нису избориле статус уметности...“.¹⁸ Естетика прати настајање сваког новог медија и комуникационе технологије, па су тако и друштвени медији са собом донели нову естетику.

¹⁵ Исто, стр. 4.

¹⁶ Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 10.

¹⁷ Манович, Л., *Метамедији – избор текстова*, ЦСУ, Београд, 2001, стр. 74.

¹⁸ Паловић, Д., „У потрази за естетиком медија“, у: *Култура*, бр. 133, Београд, 2011, стр. 49.

Прерастање медија у уметничка поља деловања

Естетика чији је задатак да разуме и утемељи уметност као елемент људске културе увек је иза уметности, јер „дефиниција оног шта уметност јесте, увек је унапред означена оним што је она једном била, али се легитимира оним што је постала, отворена према оном што ће постати и што, можда, неће постати“.¹⁹ На најчешћа питања која су себи постављали теоретичари: да ли и данас постоје уметничка дела, мора ли уметност још да буде лепа, мора ли уметност још да буде уметност, Адорно у својој *Естетичкој теорији* одговара да ако је свако уметничко дело тренутак, оно је тренутак творевине, тренутак слободе.²⁰ Естетика није продужетак уметности. Она настоји да открије њену тајну, анализира акт уживајућег посматрања; тежи да уметнички предмет постане предмет размишљања и истраживања у естетичком посматрању и одговори на питање да ли је лепота универзална вредност свих естетских предмета онако као што је добро универзална вредност свега оног што је морално. Хартман (Nicolai Hartmann) сматра да су „у естетском предмету исти такви слојеви који чине структуру реалног света. Кратко и поједностављено, то су ова четири слоја: ствар (чулна) – живот – душа – духовни свет; само је овде сваки од њих даље разложен и то врло различито разложен у различитим уметностима“.²¹ Хартманова феноменолошка естетика као један од главних праваца савремене филозофске естетике јесте онтолошка естетика која повезује слојеве збиље и естетског предмета са слојевитом структуром естетског феномена. Естетика задржава своју објективност и строгост само док је филозофска дисциплина. У

¹⁹ Уп. Узелац, М., *Естетика*, Стилос, Нови Сад, 2003, стр. 41. Нађено на <http://www.scribd.com/doc/30975828/Milan-Uzelac-Eстетика>, 15.3.2012.

²⁰ Адорно, В. Т., *Естетичка теорија*, стр. 119–120.

²¹ Хартман, Н., *Естетика*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1979, стр. 539. <http://www.scribd.com/doc/39826251/25/ELEMENTI-WEB-DIZAJNA>, нађено 6.3.2012.

стварању уметничких дела, савремени уметници теже да се приближе одговорима на питање које поставља естетика, иако се јавља актуелна дилема о томе колико је естетика још могућа.

Када се осамдесетих година XX века појавио израз „естетика комуникације“, односио се на фотографије, дигиталне слике, телекомуникационе мреже, уметничке појаве које су за продукцију и дифузију користиле нове технологије. Жан Кон о томе говори као о појави која тек треба да се гради и то са становишта друштвених односа и чулно опажајних веза. Поље естетике Кон посматра кроз две димензије. Уз искуство у додиру са предметима, уметничким делима, естетика подразумева и искуства језика изражавања који не теже продукцији дела (музика, плес, позориште, видео). Друга димензија јесте део уметничког света која свој легитимитет стичу без позивања на њихово чулно-опажајно дејство, као што је случај са делима концептуалне уметности. Естетски феномен није везан само за уметност, већ је део разних области људског искуства, а утицај чулног опажања и покретања осећања могућ је и ван уметничких форми опажања. „Такав је случај и са политичким испољавањем које се запажа у структурисању његовог простора изражавања – новина, састанака или конгреса. Изражавање харизме јавне личности – оно које се може видети у телевизијској режији или приликом прославе успеха на изборима – пример је освајања публике како би се изазвала њена наклоност“.²² Наметањем провокације и спектакла, као основног културног обрасца и производа савременог друштва, створен је модел доминантне форме друштвеног живота, па уметност постаје својеврсна перформанса којом уметник привлачи публику шокирајући је без обзира на поље деловања (политичко, морално, обичајно, естетско). Глобално повезивање кроз медије и информационе мреже настало је захваљујући комуникационој и технолошкој повезаности друштва. „Дијалектика процеса глобализације, користећи предност употребе нових комуникацијских медија и технологија, битно је утицала на транс-

²² Кон, Ж., *Естетика комуникације*, стр. 7.

формисање концепције политичких промена...“;²³ што је несумњиво унапредило комуникациони процес. Комуникација постиндустријског друштва углавном се остварује путем визуелних медија, због превласти информационих технологија, културе слике над текстом, доминације научног приступа уметности и животу, јачања концепта животног стила. Постављајући питање повезаности уметности и комуникације, Кон говори о ефектима лепог повезујући их са уметношћу, као и са њиховом посебном димензијом, са функцијом комуникације. Уметнички предмет не означава садржај који је постојао пре његовог настанка. „Значење није присутно, оно тек треба да се створи помоћу другог сензибилитета, другог психичког живота...“.²⁴ У комуникационом ланцу, медијске слике постају порука тек кад их види публика. Говор уметности, добијене информације исказује путем поруке, игре значења, алузije која свој знак добија кроз текст или уметнички предмет, а значење у контексту рецепције.

Естетика и нови медији у нераскидивој су вези, јер поруке посредоване друштвеним медијима морају „претходно бити обликоване свим експресивним могућностима класичних медија, дакле у визуелним, аудитивним, аудиовизуелним... симболичким спектрима“.²⁵ Сваки коментар, лајковање, шеровање, таговање на друштвеној мрежи упућује на естетску, политичку, етичку активност као вредносни вид изражавања и комуникације. Нови простор/време изискује одговарајуће облике понашања, деловања и комуникације, а од друштвених медија ствара ново поприште „дијалектичких односа слободе и моћи“. Док су се некада „битке водиле на терену реалних историјских збивања, сада се то чини у виртуелном простору и времену бесконачне садашњости, који дефинишу нове

²³ Вуксановић, Д., „Како је могућа револуција у ери медијске глобализације“, у: *Култура полиса*, бр. 17, година IX, Нови Сад, 2012, стр. 75.

²⁴ Кон, Ж., *Естетика комуникације*, стр. 112.

²⁵ Милетић, М., „Комуникабилност сајтова у хипертексту као услов комуницирања посредством Интернета“, у: *Култура полиса*, VI (11–12), Нови Сад, 2009, стр. 403.

облике понашања у заједници, односно нове видове социјалности и политичког деловања²⁶. У таквом окружењу, естетика телевизије и нових медија у времену оглашавања, билборда, телешопова и кајрона отвара могућност за нова читања садржаја. Медијска трансформација телевизије отпочела пред крај прошлог века када се од аналогне прешло на дигиталну технологију, као и муњевити развој технолошких и концептуалних решења дигиталних медија XXI века, довело је до преображаја традиционалних и нових медија и стварања нове масмедијске, као и естетике веб апликација. Појавила су се неизбежна питања о естетском у програмима старих и нових медија, о телевизији као посебној сфери уметничког изражавања, о естетском у телевизијским програмима и прерастању нових медија у уметничка поља деловања. Многобројна дела медијске продукције указују на настанак нове естетике (медијске) која је суочена са променама масовног укуса (*mainstream* у свету уметности), што чини непрекидну осцилацију појма уметничке вредности. У оквирима постмодерне, уметнички израз у медијима често оспорава класичну естетику.

Окарактерисан као средство, медиј, према мишљењу америчког режисера Роберта Олдрича (Robert Aldrich), служи да уметник постигне комплетан естетски ефекат. Уметник, имитирајући неки облик из света реалности изналази тему која више није преликана стварност, већ се трансформише у садржај уметничког дела. Тема и садржај налазе се у различитим равнима стварности. Медиј у уметности само је веза између теме и садржаја, а у комуникацији представља средство које репродукује уметничко дело, при чему се тема не разликује од садржаја/поруке. Филм и телевизија као медији масовне комуникације представљају истовремено медије уметности и комуникације. Они бележе одређене садржаје који одсликавају стварност, али се могу посматрати и као феномени ес-

²⁶ Вуксановић, Д., „Фејсбук и друштвене мреже у функцији политичких промена“, у: *Веродостојност медија: домети медијске транзиције*, Раде Вељановски (ур.), Факултет политичких наука/Чигоја штампа, Београд, 2011, стр. 112.

тетске природе када уметнички трансформишу тему у јединствени садржај. Док уметност комуницира величањем квалитета неповљивог доживљаја, масовна култура стандардизује и умножава садржаје, медијска продукција постаје критеријум за циљ комуникације. „Пошто телевизија може да прикаже филм, пошто спикер може да изговара исти текст као и на радију, чини се да телевизија уопште нема свој језик...“.²⁷ Као медиј уметности, телевизија, својеврсна порука, стално трага за својим аутентичним језиком изражавања и постаје простор за нову уметност. „Управо нови медији имају највећу експлозивну функцију у нашем времену... Медији пропуштају кроз своје филтере и поезију, и балет, и глумчево тело, и литературу, и филозофију, и естетику...“.²⁸ Стварајући нове електронске иконографије захваљујући неслућеним могућностима дигиталне монтаже и компјутерске комбинаторике, настају различите уметничке целине у оквиру нове естетике медија.

Ступање у виртуелни комуникациони простор, повезано је са појмом позадине као тла по коме се Интернет посетиоци крећу поседујући своју „телесну аутономију“. То се поистовећује са кретањем одређеном стазом уз основне боје у окружењу (нпр. боје политичке странке) у коме је распоред фигура у простору вишезначан: дијагонално постављене фигуре од горњег левог ка доњем десном углу и обратно, што потврђује кретање, односно развој; фигуре постављене у редовима јесу природан редослед покрета или ствари; гомилање фигура на једном месту симболизује одсуство реда и присуство празног простора на другој страни; фигурама смештеним у централном делу веб странице наговештава се важност појаве и мишљења, што доводи до очекивања изласка и директног обраћања ради саопштавања неке важне информације. Простор као визуелни и визибилни остатак иза конкретног окружења служи за визибилизацију значења појмова: *ко, шта, где, када* и *зашто* и њихових међусобних односа. Догађаји у том просто-

²⁷ Лазић, Р., *Естетика ТВ режије: редитељи говоре*, РТС, Београд, 2007, стр. 14.

²⁸ Исто, стр. 21.

ру постају знакови и симболи одређених исказа настављених на претходне одреднице слике простор-времена. Међусобни односи унутар композиције који су естетска начела једне веб странице, почивају на детаљима, оптичком моменту и психологији поруке. Хармонија, мирноћа, ненаглашен ритам, постиже се употребом облика, величине, боје, поравнањем горњих и доњих, бочних и централних делова, графичких и текстуалних елемената на страници. Усклађујући међусобне односе унутар композиције, поштујући естетска начела, веб дизајнери осим на хармонији инсистирају на контрасту, белинама, понављању, обиму, дубини и правилу трећине. Поштовањем контраста (размак облика, тамно-светло, разлика у јачини боје, однос хоризонталних и вертикалних линија) постиже се наглашавање садржаја портала, а правило трећине, по коме је екран подељен на девет делова са по две хоризонталне и вертикалне линије, преузето је из композицијских техника фотографије. Добијена четири пресека служе за постављање главног објекта на веб страници, што слици даје више енергије и напетости него да је објекат смештен у сам центар.²⁹ Уз помоћ феномена визуелне културе могу се читати „нова“ значења визуелних идентитета веб сајтова политичких партија. Комбинацијом елемената просторности, фигуралне представе и њима одговарајуће визуелно означавање, стварају се потребне координате њиховог међуодноса у облику мреже елемената у простору у коме се зна место сваког од њих.

За крај

Ако је феномен комуникације са својим емоционалним, симболичким говором и филозофским поимањем део естетског искуства, онда је и уметничко искуство саставни елемент естетског искуства уз сагледавање понашања субјекта у односу са другим бићима у реалном свету и у односу на уметнички предмет из умет-

²⁹ Према <http://www.scribd.com/doc/39826251/25/ELEMENTI-WEB-DIZAJNA>, нађено 6.3.2012.

ничког света. Један од аутора који је разматрао естетско искуство кроз мрежу друштвених околности јесте Валтер Бењамин, чије је промишљање прожето политичким, филозофским и естетским односима прве половине XX века. Његова естетика посматрана кроз техничко посредовање које ствара и преноси уметничко дело, естетско искуство и прошлост објашњава процесом рецепције, а изражава метафором „ауре“. Њена дефиниција која указује на стално слађење ауре, пролази кроз три фазе, од „круга или прстена светлости“ који се распростире око фотографисаног модела, преко „необичне основе простора и времена“, до везаности „за процепе проузроковане модерношћу“. ³⁰ Оваква дефиниција ауре указује на Бењаминово сагледавање природе и функције уметности из чега произилазе три димензије: уметничка, етичка и политичка, и антрополошка. Први мотив указује на оригинално уметничко дело, други на технике репродукције, што представља његову критику масовних медија, и трећи на нове функције посредовања. Свако слађење ауре води „процесу везаном за поступак продукције или за поступак рецепције предмета уметности или културе. Управо напредак техника репродукције слање ауре чине неизбежним“. ³¹ Ипак Бењамин не говори о комерцијализацији и медијатизацији уметности, већ постојање ауре везује за простор, тј. однос између погледа и самог предмета из његове моћи, пажње усмерене ка њој и могућности интенције човековог сензибилитета.

Развој електронских медија променио је генерални приступ култури, претварајући је у гигантску индустрију забаве, а културни концепт заснован на мишљењу, понашању, језику, обичајима, идентитету једног друштва под утицајем медија прерастао је у нови комуникацијски, виртуелни модел. Култура се све више приближава Интернету и његовој хипертекстуалној структури у којој се од једне информације долази до друге и тако скоро у недоглед. Уметност је изнад стварности, мења је и ствара. Какав ће бити живот чове-

³⁰ Бењамин, В., *Есеји*, стр. 94.

³¹ Уп. Кон, Ж., *Естетика комуникације*, стр. 30.

ка, зависи од ње. Хоће ли уметност преживети еру потрошачког друштва, док се уметник бори са публицитетом и маркетингом и зависи од жеље публике за поновним враћањем „на старо“. Тада је уметник стварао оригинално, искрено и аутентично, није се руководио оним што је популарно, на цени, или што је *cool*. Док се, захваљујући брзом развоју масовних медија средином прошлог века, релативизују разлике између уметности и медија, дотле дигитална револуција мења начине комуникације, продукције, чувања и дистрибуције информација и уметничких дела ради повезивања електронских и дигиталних медијских садржаја, што им даје употребну вредност на глобалном нивоу. Тако се изгубило традиционално поимање уметничког и естетског, а ствараоци су се преселили на поље „постнет културе“.³² Новонастала хибридлизована стварност (култура, медији, идеологија) лепоту схвата као производ постао по узору на пожељне моделе медијски посредоване, ограничене могућностима савремене технологије. Данашњи појам лепоте који се везује за брзи развој технике, осиромашен за садржину, остаје само празна форма која подлеже тренутним стандардима које диктирају медији; оно што су некада чинили митови и бајке, данас чини телевизија фабрикујући „јавне снове“.³³ Фаворизује се телесна привлачност науштрб духовне, а медији кроз око камере стандардизују лепоту и претварају је у робну марку.

³² Вуксановић, Д., „Естетика, култура и савремена уметничка пракса“, у: *Зборник ФДУ*, Београд, 2011, стр. 306. Нађено на http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornik_fdu/17/21/download_ser_lat, 20.4.2012.

³³ Уп. Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, Београд, 2007.

Литература:

- Адорно, В. Т., *Естетичка теорија*, Нолит, Београд, 1979.
- Арент, Х., *Истина и лаж у политици*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Бењамин, В., *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.
- Бодријар, Ж., *Прозирност зла*, Светови, Нови Сад, 1994.
- Бодријар, Ж., *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.
- Вуксановић, Д., *Филозофија медија: онтологија, естетика, критика*, Чигоја штампа, Београд, 2007.
- Вуксановић, Д., „Естетика, култура и савремена уметничка пракса“, у: *Зборник ФДУ*, Београд, 2011. Нађено на http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornik_fdu/17/21/download_ser_lat, 20.4.2012.
- Вуксановић, Д., „Фејсбук и друштвене мреже у функцији политичких промена“, у: *Веродостојност медија: донети медијске транзиције*, Раде Вељановски (ур.), Факултет политичких наука/Чигоја штампа, Београд, 2011.
- Вуксановић, Д., „Како је могућа револуција у ери медијске глобализације“, у: *Култура полиса*, бр. 17, година IX, Нови Сад, 2012.
- Дебор, Г., *Друштво спектакла*, 2003. Нађено на http://www.crsn.com/debord///Drustvo_spektakla_Gi_Debord.pdf, 12.5.2009.
- Кон, Ж., *Естетика комуникације*, Клио, Београд, 2001.
- Лазих, Р., *Естетика ТВ режије: редитељи говоре*, РТС, Београд, 2007.
- Манович, Л., *Метамедији – избор текстова*, ЦСУ, Београд, 2001.
- Милетић, М., „Комуникабилност сајтова у хипертексту као услов комуницирања посредством Интернета“, у: *Култура полиса*, VI (11–12), Нови Сад, 2009.
- Паловић, Д., „У потрази за естетиком медија“, у: *Култура*, бр. 133, Београд, 2011.
- Узелац, М., *Естетика*, Стилос, Нови Сад, 2003. Нађено на <http://www.scribd.com/doc/30975828/Milan-Uzelac-Estetika>, 15.3.2012.
- Хартман, Н., *Естетика*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1979.
- <http://www.scribd.com/doc/39826251/25/ELEMENTI-WEB-DIZAJNA>, нађено 6.3.2012.

Vesna Milenković

**ART/MEDIA/POLITICS – JOINTLY OR APART/BOOM
OR CRISIS**

(Summary)

Once the cultural dimension of the artwork is abolished its autonomy shall cease as well, which results in its taking over other functions, one of which is the aestheticization of politics. Propagandists from political structures use social media for achieving the desired results, for changing attitudes and behavior, for the formation of the masses, which are easier to manage. By imposing spectacle and provocation, as a basic cultural forms and products of modern society, a model of the dominant forms of social life has been created, so that art has become a kind of a performance, by which the artist attracts and shocks the audience regardless of the field of activity (political, moral, traditional, aesthetic). Creation of new electronic iconography due to inconceivable potentials of digital editing and computer combinatorics, resulted in the creation of artistic elements within the new aesthetics of television. This paper is particularly concerned with the influence of the media in the sphere of artistic expression and turning new media into artistic fields of activity.

Key words: art, media, politics, aestheticization, crisis

**КРИЗА УМЕТНОСТИ
И НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ:
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Марица Рајковић

УМЕТНОСТ И ДУХ ВРЕМЕНА

Апстракт: Аутор разматра Хегелов појам апсолутног духа као средиште појма уметности у Хегеловој филозофији, с једне стране, и као полазиште за тематизацију данашње уметности, односно њене *кризе*, са друге стране. Питање о судбини уметности разматра се у контексту Хегелових речи да јој је у *погледу највише форме духа* дошао крај, што значи да се последице тезе о *крају уметности* не разматрају у контексту естетике и њене судбине, него управо у контексту савремених уметничких пракси. На овај начин утврђује се у којој је мери Хегел у праву када тврди да ће се уметност *све више развијати и усавршава-ти*, али не више као највиша потреба духа.

Кључне речи: дух времена, епоха, савремена уметност, уметност, Хегел.

Хегелова теза о крају уметности тематизована је у бројним интерпретацијама и често је изазивала приговоре који су своју аргументацију углавном заснивали на чињеници да *уметност није престала да постоји*. Већ у сâмом настанку те тезе, на предавањима из естетике, забележене су прве критике те врсте, будући да постоји анегдота према којој су Хегелови студенти махали улазницама за позоришне представе, показујући да уметност постоји и да је још увек жива. Питање које се овде тематизује је следеће: на који начин треба схватити однос уметности и духа времена у Хегеловој

филозофији и може ли тај начин бити адекватан и за тематизацију савремене епохе?

Први појам који се јавља приликом отварања ове тематизације је појам *духа*, који – као смисао и средиште Хегелове филозофије – носи са собом и даља одређења сопственог опредељења. Дух своје прво самосазнање започиње на ступњу субјективног, тј. у сфери човекове свести; да би се кроз сферу објективног себи појавио као *оно друго*, и то у форми практичног делања; на крају, апсолутни дух представља пуну синтезу претходних момената, где оно апсолутно треба да значи *ослобођење* и *одрешење* од недостатака нижих знања. Такав процес могуће је разумети једино кроз Хегелов појам *развитка* као хода ка унутрашњости – наиме, дух не прелази у нешто друго и себи страни, већ се заправо „одмотава“ да би се себи сâмом определио и показао. Циљ таквог процеса не може да буде кретање ка апстракцији, него напротив – конкретизовање и одређење, што представља и кључну карактеристику *појма* у Хегеловој филозофији. Принцип који захвата мишљење као идентитет идентитета и разлике је спекулативни принцип. Дух је свест, слободан је и у њему *почетак* и *крај* падају уједно. Клица у природи, пошто се претворила у нешто друго, враћа се у јединство јединства и разлике; у духу оно *по себи* постаје *за себе*. Развитак представља саморазлагање, што опет значи долажење себи, као спознати идентитет *идентитета и разлика*.

Кретање ка појму могуће је тек преко утврђивања да се развитак *индивидуалне свести* одвија кроз њене властите ступњеве, који се повратно рефлексивно могу посматрати као прелазак ступњева који је начинила историја кроз људску свест о том преласку. Пут духа ка сопственом сазнању је његов апсолутни циљ – читаво повесно догађање, али и читаво природно напредовање, има за циљ једино то да се дух определи. Једини пак начин да се то определије догоди је отуђење од себе и поновно враћање себи – што је заправо принцип *слободе*. Слобода и значи аутономност и независност од нечега спољашњег, а дух овде има посла само са собом,

што значи да слобода и постоји само у духу, а ако је дух кретање према властитом појму, она онда постоји само у *мишљењу*.

Дух је јединство *јединства и разлике*, и то као *свест* и као *повест*. Управо повест духа остварује његов развоја – кроз ступањ субјективног, објективног и апсолутног. Апсолутни дух је једини бесконачан, јер се тек у тој инстанци дух ослобађа и разрешује сопствених коначности. Оно *апсолутно*, међутим, никако не значи нешто апстрактно у смислу разрешености *од свега*, као што ни појам пантеизма, нпр., не значи збир свих појединачности – „реч *све* у ономе што се зове пантеизам не односи се на ову или ону појединачност, већ се реч *све* узима у смислу *свемира*, то јест у смислу једне супстанције која је заиста иманентна појединачним стварима“¹. Опредмећење духа је временити процес, чији нужен и основни услов јесте, дакле, идеја *слободе*: „кретање повијести, као временовање човјека, јесте *ослобођење духовне супстанције*, које је *апсолутна крајња сврха свијета*. Историја је чин у којему дух по себи самога себе доводи до свијести и самосвијести, до властитог озбиљења као свјетског духа (...) Питање о историји је *par excellence* филозофско питање (...) Као објективна наука, филозофија историје итекако је „пристрасна“ јер прониче у саму бит историје (...) Хегелова филозофија историје почива на јединству *res gestas* (реално историјско догађање) и *historia rerum gestarum* (приповијест о историјском догађању)² – рад духа је „у току две хиљаде година морао прибавити вишу свест о његовом мишљењу и његовој чистој суштствености у самом себи“³, која се огледа у томе да је човек резултат сопствене делатности кроз историју .

Хегел у напредовању свести о слободи види повест сâму и њену суштину – повесни процес, који се по Хегеловом мишљењу одвија кроз три фазе: *оријенталну, хеленско-римску и германско-*

¹ Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II, БИГЗ, Београд, 1986., стр. 72.

² Перовић, М. А., *Историја филозофије*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 1997., стр. 275.

³ Хегел, Г. В. Ф., *Наука логице*, I, БИГЗ, Београд, 1976., стр. 54.

хришћанску, одговара и његовом схватању развоја идеала преко три форме уметнички лепог: *симболичку*, *класичну* и *романтичку*⁴. У оријенталном раздобљу је слободан само *један човек*, деспот – што је у нужној вези и са оријенталном (*симболичком*) уметношћу, у којој доминира (неслободна) грађа, над (слободном) идејом. У хеленско-римском раздобљу су слободни само *неки*, па хеленска (*класична*) уметност доводи у равнотежу однос (неслободне) грађе и (слободне) идеје, мада грађа и даље остаје присутна, јер се није дошло до потпуне слободе. Германско-хришћанско раздобље доводи до слободе сваког појединца⁵, а у уметности хришћанско (романтичко) раздобље потпуно ослобађа идеју од везаности за грађу, па је на делу потпуна доминација оног духовног.

Хегелова теза о *крају уметности* је у уској вези са његовом филозофијом повести, што упућује на разумевање још једне значајне тезе – тезе о „крају историје“, која представља место различитих мисаоних увида, али и спотицања, јер је – као и теза о крају уметности – и теза о крају историје погрешно интерпретирана у многим тумачењима, где се често превиђало да *крај историје* не значи да ће историја бити окончана, него да – сходно Хегеловом одређењу, *даље* развијање историје као *свести о слободи* више није могуће. Ово свакако отвара ново проблемско поље, јер је уздрмана оправданост захтева да се историја уопште схвати као напредак или развој⁶. Сâм термин *историја* не може појмовно да понесе тежину коју повесност, као фундаментални проблем Хегелове филозофије, носи сопственим одређењем – „дијалектичка анализа у крајној линији тежи да постане повијесном анализом, у којој се сама

⁴ Хегелово схватање повесних и уметничких фаза је знатно комплексније, па треба имати у виду да није реч о потпуном поклапању, већ о тези да је у једној повесној епохи увек на делу исти дух – кроз све своје манифестације.

⁵ Битно је напоменути да је Хегел јасно увидео разлику између *принципа* и његове *примене*, што значи да никако није мислио да је наступањем германско-хришћанске епохе наступило раздобље *остварене и фактичке слободе* сваког човека.

⁶ Таква идеја одржавала залагањем историчара, коме је недостајало стабилно и критички засновано утемељење.

природа јавља као дио и ступањ у властитој повијести и повијести човјека.⁷ Дух себе отпушта у реалитет властитих упосебљења, а превладавање тих упосебљења појмом заправо је враћање духа у себе, кроз реалитет властитог тоталитета. То значи да Хегел схвата повест као унутрашње дијалектичко-логичко саморазвијање умске слободе. Повест не може бити статистичко набрајање догађаја у њиховом временском следу.

Управо се кроз филозофију повести у правом смислу може утврдити колико је разумевање *живог појма* нужно за мисаоно захватање било ког одређеног дела Хегелове филозофије: „Хегелов појам повести јесте последица претходног развоја појма, али не у смислу иновативног заокруживања, још мање праволинијског преузимања са понеком допуном, већ експлицитног опонирања том развоју у готово свим његовим аспектима“⁸. Разлика у форми је основа за могућност историје као свести о слободи: садржај појма је увек исти, према томе – слобода је увек иста, у основи сваког човека. Ни повест, али ни историја, не могу се обликовати остајањем на уско ограниченом, научно одређеном мисаоном простору – напротив, не само филозоф повести, него и историчар треба да буде у директном односу са „економским, уметничким и филозофским развитком“, па се – имајући у виду значај испитиваног предмета – „историчар не би требао бавити било чим што је мање од историје човека у својој конкретној стварности“⁹. Дух и знање духа су усмерени на то да се оно унутрашње, што је *по себи*, опредмети, *за себе*. Без моћи да се креће према сопственом опредмећењу, дух би био статичан, пасиван и остао би укочен у себи као битковна и апстрактна празнина. Живост настаје из противречности, која покрене кретање само, па је управо противречност оно што омогућава

⁷ Маркузе, Х., *Ум и револуција*, Веселин Маслеша – Свјетлост, Сарајево, 1987., Предговор, стр. 10.

⁸ Проле, Д., *Ум и повест. Хајдегер и Хегел*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2007., стр. 236.

⁹ Колингвуд, Ц. Р., *Идеја историје*, Свјетлост – Сарајево, Глобус – Загреб, 1986., стр. 148.

живот. Да би се разумео процес саморефлексије духа кроз повест, треба нагласити и то да свест, као непосредни живот духа, има моменат *знања* и моменат *предмености* – која је негативна за знање. Дијалектичко кретање није праволинијско и равномерно кретање ка бесконачном, него круг, као целина временског низа развитка, које се враћа у себе.

Први ступањ кретања духа ка апсолутном знању мора почети од онога што не садржи самосвест, од *непосредног сазнања*¹⁰. Оно непосредно јесте оно што је без духа, па је због тога оно чулна свест. Да би се та врста почетног знања уздигла до правог знања, или до чистог појма, оно мора да се пробије кроз дуг пут вођења *општег индивидуума* (самосвесног духа) до свог изображавања и вођења индивидуума од необразованости до знања. Управо кроз делатност¹¹ дух излази из стања нерелектованости, када он нема повратну свест о себи, чиме му је било онемогућено да достигне истину, коју је једино могуће достићи кроз долазак до апсолутног знања о себи – стога представља „непознавање ума, ако се из онога што је истинито искључи рефлексија и не схвати као позитиван моменат апсолутнога“¹². Филозофија није традиционална метафизика, јер се не бави апстрактним битком, али такође не може бити ни *наука о стварности*, као збир догматских закључака. Хегелова филозофија у извесном смислу реконституише целокупни мисаони и историјски садржај и конституише систем који логичком нужношћу обједињује елементе саморазвијања духа кроз људску историју, али и кроз историју искуства свести. Развитак је пут којим дух долази до себе – непосредна свест *још није* свест за себе, она само има предиспозицију за то, још увек је „по себи“ (*an sich*). Сâм дух је циљ, и тек такав циљ је истински битак духа, до којег он тек

¹⁰ Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986., Предговор, стр. 11.

¹¹ Овде се делатност схвата у ширем смислу, који упућује и на практично делање, које иначе има шири смисао од пуне делатности, али и понетичко произвођење, јер је идеја да се обухвати сваки облик процеса који дух управља на сопствени садржај.

¹² *Loc. cit.*

треба да дође. Процес *себе производећег духа* је пут који садржи моменте јединства и разлике, али сâм пут још увек није циљ. Дух још није потпун, његово знање о себи није истинско, па он још увек није самосвестан. Као субјективност, дух је тек *по себи* истина природе, јер се као појам још увек није образовао.

Мишљење се уздиже над коначним одређењима и налази властиту општост, јединство и задовољење у бескрајном и истинитом. Дух схвата властиту *коначност као своју негацију* – и управо тиме достиже своју бесконачност! То значи да апсолутни дух у својој највишој области чини себе предметом властитог знања. Предмет духа једино и може бити *оно апсолутно*. Дух почиње своје кретање преко ступња непосредне свести, да би се даље разликовао у себи као сазнајући – и на крају као апсолутни предмет знања. Апсолутни дух, да би *за себе* био знање самог себе, у спекулативном посматрању се сам у себи разликује и тиме одређује коначност духа. Овим посматрањем он постаје апсолутни предмет знања самог себе. Циљ духа је да властиту појаву доведе у идентитет са својим бити – то заправо води достизању истине. Апсолутно знање није ништа друго него истина – „истинито јесте целина. Целина пак јесте само она суштина која се завршава путем свога развоја. О *апсолутноме треба рећи да оно суштински представља резултат*¹³, да оно тек на крају јесте оно што уистину јесте“¹⁴ – као што је већ поменуто, Хегелов систем не би могао да буде систем апсолутног идеализма да оно што стоји на почетку није истовремено и оно што је његово изходиште, али кроз разлику и превладавање сопствених коначности једино је и могуће кретање духа у смислу дијалектичке саморефлексије, а тиме и филозофско конституисање целокупног система који је омогућен управо тим кретањем. Резултат развита је производ кретања, резултат једног ступња увек је истовремено и полазиште за наредни ступањ. Апсолутни дух је принцип тог сис-

¹³ Уп. са тезом да „на почетку бијаше будућност“ – Кангра, М., „Хегел – метафизика или револуција“, у: *Човјек и свијет*, Либер, Загреб, 1975., стр. 105.

¹⁴ Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986., стр. 11.

тема: „повијест није у стању да твори живо тијело тоталитета система, она бива дио, момент целог система који постиже свој врхунац у ’апсолутном духу’, у уметности, религији и филозофији“¹⁵.

Као што је већ речено, апсолутно знање до којег дух долази нема посла са апстрактним, јер је и сама филозофија, као највиша инстанца апсолутног духа, управо највећи непријатељ апстрактнога, будући да се она бави мислима, а „слободна и истинска мисао јест у себи конкретна, па је она тако идеја“¹⁶. *Опште* и *апстрактно* су потпуно различити појмови – *апстрактно* представља почетну непосредност, која је најоскуднија. *Конкретно* поседује пуноћу садржаја, оно је и по себи и за себе. Конкретност значи пуну садржину како властитог почетка, тако и свог резултата. Дакле, као пут ка општем, а не *апстрактном*, *апсолутни* дух напредује ка свести о себи кроз три момента: *уметност*, *религију* и *филозофију*. Целокупна разлика ова три момента је у форми, пошто је садржина духа увек иста – у апсолутном духу се ради о достизању оног *истинитог*, што значи да су његови различити моменти разлике форме, а не садржаја.

Повест, као дијалектичко-логички развитак свести о слободи, није исто што и набрајање догађаја у њиховом временском следу, па, како је већ наведено, не може бити изједначена са историјом. Филозофија духа као *повесног процеса* представља здраворазумску противречност, јер заправо испитује начин на који дух *тек треба да постане* оно што суштински *јесте*. Дух непосредно јесте оно што јесте, али док не постигне повратну свест о властитом кретању, он још увек није ступио у егзистенцију. Апсолутни дух има исти садржај у свим својим моментима – истину, али форме доласка до ње су оно што прави разлику између уметности, религије и филозофије. У уметности се до истине долази *чулним сазнањем*, у религији путем *представе*, а у филозофији путем *појма*. За Хе-

¹⁵ Лукач, Ђ., *Повијест и класна свијест*, Напријед, Загреб, 1977., стр. 230.

¹⁶ Хегел, Г. В. Ф., *Енциклопедија филозофијских знаности*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1987. § 14.

гела је уметност једина сфера естетичког испитивања, будући да природно лепо није производ духа и као нешто што није људско дело, оно увек мора бити инфериорније у односу на било какво исказивање духовног и мисаоног. У том смислу Хегел тврди да је и лоша досетка узвишенија од природно лепог – јер представља духовни продукт човека. Хегелова естетика прва систематски приказује развој уметности повесно-дијалектичком методом, чиме се оно *духовно* и оно *појавно* по први пут приказују у конкретном реалитету и стварном односу.

У овом контексту важно је нагласити и специфичности сâмог појма времена у различитим епохама: антички човек себе перципира у контексту мита, док модеран човек себе посматра у времену као току или следу догађаја. Због тога је антички човек константно прожет и везан за митску слику, чији круг и оквир не може да прекорачи, за разлику од модерног човека, који може да направи дистанцу у односу на сопствени повесни тренутак. За античког човека мит није *прича о прошлости*, како га ми разумемо, него ванвременски (или свевременски) приказ оног општег, који је у сваком тренутку присутан. На тај начин је, за Хегела, у античкој епохи уметност била највиша форма духа: јер се није посматрала *као уметност*, као партикуларан израз појединца, него је била *све* – и религија, и наука, и етика и педагогија... Тек у хришћанској концепцији се време почиње схватати као линеарно, а не циклично, па се први пут истиче *непоновљивост догађаја* као нешто што је замисливо и одрживо. Време се више не посматра као кружно, неумитно кретање, него се у центар његовог разумевања поставља човеково делање.

Важно достигнуће Хегелове филозофије лежи у открићу да једна епоха не садржи распарчане и међусобно независне процесе када је у питању култура, економија, политика, образовање, итд. Хегелова кључна мисао је да је у једној епохи увек на делу *исти дух*! И у античкој и у савременој епохи исти дух прожима све сегменте стварности, због чега и филозоф повести и историчар морају увек имати у виду *целину* епохе о којој желе да донесу суд, па се на

тај начин нужно морају срести и са политиком, културом, уметношћу и осталим манифестацијама једног доба¹⁷. Свака епоха нужно носи један дух, па се из њених конкретних манифестација може реконструисати целокупна слика тог доба – као што се и повратно, слика доба може дедуковати на могуће форме и манифестације које би јој одговарале.

Објашњавајући тезу по којој је уметност какву познаје човек његовог доба *прошлост*, наглашавајући „такво је време ово наше“, Хегел тврди да уметничка производња његове епохе не задовољава више највише духовне потребе човека, што се може запазити и у односу човека према уметности: тај однос више није божанско страхопоштовање, него приступ: уметник-дело-реципијент. Са друге стране, уметност има могућност да се развија све више – не, дакле, као највиша форма духа – али свакако као израз своје епохе. Судбина уметности која више није највиша форма духа овим је, међутим, доведена у питање. Хегел је, наиме, свестан да уметност може да буде и забава, и луксуз, и васпитно средство и изазивање осећања – „све то уметност, заправо, може бити, али њезина *бит* није у томе“¹⁸. Поставља се питање – ако се уметност наше епохе своди на своје споредне карактеристике, губећи своју бит – значи ли то да она заиста престаје да постоји оног тренутка када престаје да буде највишом формом духа? Такав закључак значао би да након превазилажења чулне појавности представом и представе појмом – ни уметност ни религија не могу више да постоје у својој кључној одређености. Уметност која није највиша форма духа губи своје најважније одређење, остављајући питање: могу ли њена друга одређења да је сачувају у епохи у којој за њену бит више нема места? Одговор на то питање није једноставан, али важно је да се узме у обзир следеће: управо због тога што више не мора да

¹⁷ Појава *reality* програма у савременим медијима није, дакле, никакво „срзавање“ времена и система вредности – напротив, она је управо њихов аутентични израз!

¹⁸ Перовић, М. А., *Историја филозофије*, стр. 276.

полаже рачуне оном принципу који ју је притискао да буде јединим медијумом духа, уметност ће моћи да се ослободи тог захтева и да буде далеко разноврснија. Уметност се тиме *није одрекла* потраге за истином, као што се ни религија не одриче исте потраге у добу у којем представно мишљење уступа место појмовном. Једино чега се сви „превладани“ моменти апсолутног духа морају одрећи јесте претензија на *тоталитет* и *искључиво право* на досезање истине.

Хегел разликује процес уметничког сазнања од контекста самодовољности природе, смештајући уметност на тло историјског развоја духа, као свести о себи. Важна теза да природно лепо треба искључити из естетичког разматрања *лепог* још увек, међутим, не значи да је уметничко лепо на *сигурном тлу*, јер му тек треба обезбедити легитимни основ, да би могло бити конституисано као предмет естетике. Први приговор би био уобичајени став да је уметност превише слободна и разноврсна да би могла бити предметом испитивања са научном озбиљношћу. Уметност, додуше, може да се посматра *и* као нешто сувишно, али *раскош духа* коју она садржи, по Хегеловом ставу ипак доноси „више користи него штете“¹⁹. Други приговор односи се на нивелацију уметности и *привида*, односно на тезу да је уметност заправо *варка*. Хегел сматра да такав став *може* довести до закључка да уметност није вредна научног посматрања. Извор уметности је слободна делатност фантазије²⁰, па *може изгледати* да мишљење мора да одустане од тога да их у потпуности изложи. Ипак, темељни интерес естетике јесте управо уметност у пуној слободи – како својих циљева, тако и својих средстава. Лепа уметност је у тој својој слободи права уметност тек онда када, уз религију и филозофију, представља пут довођења у свест најдубљег интереса духа – његовог знања о себи, односно – истини.

¹⁹ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, I, Култура, Београд, 1952, стр. 43.

²⁰ Уметност, међутим, није само то, нити се може сматрати нечим што је пука фантазија, слобода од свих правила или разноврсност случајности.

Дух из себе сâмог ствара дела лепе уметности, која је „прва алка која посредује између чисто спољашњег, чулног и пролазног с једне стране и чисте мисли с друге, између природе и ограничене стварности с једне стране и бескрајне слободе појмовног мишљења с друге“²¹. Према томе, теза да је уметност нешто што не заслужује научну пажњу и филозофски интерес, била би оправдана када би *привид*, који уметност уводи, био нешто што не би смело да постоји. Међутим, по Хегелу је истински сварно само биће *по себи и за себе*, дакле, супстанција природе и духа. Уметност одстрањује управо *прави* привид – привид и варку непотпуног, пролазног света од истинске садржине, дајући им вишу – духом прожету стварност. Дакле, не само да уметности не припада привид у смислу варке и обмане, него је њен привид управо виша стварност и *истинскије* постојање: „не могу се уметничка представљања звати варљивим привидом баш тако исто као ни истинска приказивања историје. Јер историја не носи собом непосредно постојање, већ његов духовни привид узима као елеменат својих описа, а њен садржај остаје оптерећен свом случајношћу обичне стварности и њеним датостима, заплетима и индивидуалностима, док нам уметничко дело приказује у историји владајуће вечите силе без икаква додатка непосредно чулне датости и њеног безсадржајног привида“²². Уметнички лепо је реализација идеје у чулном материјалу, односно, рад духа у *уметничкој грађи*. Сваки облик уметности је јединство *идеје и грађе*²³, а чињеница да је је грађа, као оно чулно, конститутивни елемент уметности, објашњава најнижу лествицу, коју уметност чини у процесу самореализације апсолутног духа. Основна карактеристика уметничког дела је да оно није плод природе, него производ делатности човека. Уметничко дело постоји *чулно*, али постоји због нечег *не-чулног*. То доводи до закључка да је привид, заправо, начин истине духа у уметности, па је тиме

²¹ Исто, стр. 46.

²² Исто, стр. 47.

²³ Перовић, М. А., *Историја филозофије*, стр. 276.

супериоран свему природном – јер представља *духовност*. Дакле, ту није реч о привиду у уобичајеном смислу (варка или илузија), него о врло одређеном начину привида, у којем уметност подводи стварност под оно што је у себи самом истинито. То значи да се у привиђању успоставља специфична збиљност, која се конституише у *лепом* и *према лепом*: „уметности се често приговара да је она из домена појава и да јој нужно припада привид и обмана. Хегел сматра да би такав приговор био оправдан ако би се под привидом подразумевало нешто што не треба да постоји, што није случај са уметношћу и њеним творевинама.“²⁴ Ако се логички доследно одреди истинитост – као оно апсолутно – онда је уметност истинија него реални свет.

Свако научно испитивање уметности мора да се суочи са непрегледном облашћу појединачних дела различитих уметничких епоха, при чему се мора увек водити рачуна о добу, средини, народу и контексту њиховог настанка. Наука о уметности мора да буде истовремено опремљена историјским, али и уско специјализованим знањима, јер се индивидуална природа уметничког дела односи на *појединачно* – па његово разумевање захтева знање *појединачног*. Филозофски појам лепог мора у себи посредовано да садржи јединство метафизичке општости и одређености реалне посебности – „у уметничком делу нема ничег осим оног што је у суштинској вези са садржајем и што њега изражава“²⁵. Чулно уобличавање је неопходно за уметничко стварање, али оно се одвија у *духу*. Уметничко дело је тако синтеза двеју делатности – *још није* чиста мисао, али упркос чулности – *није више* ни материјално биће. Чулни елеменат је и сам нешто идеално, али различито од идеалног у мишљењу, јер и даље постоји као уобличена *ствар*²⁶: „онај који види не усваја оно што види: он погледом само приближава,

²⁴ Зуровац, М., *Три лица лепоте*, ЈП Службени гласник, Београд, 2005., стр. 358.

²⁵ Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, I, Култура, стр. 120.

²⁶ Уп. са Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979., стр. 19–36.

он се отвара према свету²⁷. Стога, уметност не узима чулну форму као *дату*, нити у недостатку друге форме, него због тога што јој у *конкретном садржају* лежи моменат чулне појаве. За разлику од природних објеката, који *постоје и без човековог посматрања*, уметничко дело не постоји природно за себе, него је у властитој суштини *питање које се упућује духу*.

Циљ уметности не може да буде формално подражавање постојећег, јер то подражавање ствара *техничка*, а не *уметничка* дела. Битни моменат за основу уметничког дела јесте природни *облик*, али природност у било ком смислу није, нити може бити, суштинска и права основа уметности. Такође, циљ уметности није ни очишћење од страсти или морално и едукативно усавршавање. Уопште, питање о *циљу* уметности треба строго одвојити од питања о *користи* уметности. Циљ уметности је да открије истину, и то кроз чулно приказивање оног духовног. Према захтеву карактеристичности – у уметничко дело треба да уђе само оно што припада датости и суштинском изразу *једино* тог садржаја – то значи да у уметности не може да постоји ништа излишно или сувишно: „склоност да се умјетност тумачи искључиво као некакав чин посебног, генијалног надахнућа, неке дубље слутње и чежње, неког дубљег сликовитог посматрања и проницања, уопште неке недокучиве мистериозности, дакле, склоност да се умјетност посматра као нешто што је *с ону страну* мишљења не може бити ваљано оправдана. Хегел вели: све што је људско, људско је утолико уколико у њему учествује мисао!“²⁸. Мисаоност уметничког се увек суочава са сопственим границама, које чини везаност уметности за чулно појављивање. Уметничко дело је осуђено на форму која идеал приказује кроз грађу, па би укидање било којег од ова два конститутивна творца уметности довело до укидања уметности саме. Оно што не би требало занемарити је *логичка нужност* која прожима свако уметничко дело, колико год да оно делује произвољно и слободно од било

²⁷ Мерло-Понти, М., *Око и дух*, Вук Караџић, Београд, 1968., стр. 9.

²⁸ Перовић, М. А., *Историја филозофије*, стр. 48.

каквих правила. Сваки елеменат уметничког дела је чврсто уткан у целину дела, па би извлачење било које нити, или елемента, заправо *распарало* читаво дело – јер у њему не постоји ништа сувишно, нити му нешто недостаје.

Пре него што досегне истински појам себе као апсолутног духа, дух пролази низ ступњева заснованих у самом његовом појму, а таквом развоју садржаја одговара од тога зависан развој облика уметности – јер у тим облицима дух као *уметнички* постаје свестан самог себе. Развој духа у посебне форме уметнички лепог има две стране: „прво је, наиме, тај развој и сам *духовни* и *општи*, док се редослед ступњева одређених *погледа на свет* као одређених али обухватних сазнања онога што је природно, људско и божанско обликује уметнички; друго, тај унутрашњи развој уметности има да пружи себи непосредно постојање и чулно биће, и одређени начини чулног постојања уметности само су целина нужних уметничких разлика – то јест *посебне уметности*“²⁹. Отуда је „свеједно хоћемо ли ток тога развоја посматрати као унутрашњи развој идеје по себи или пак као развој облика у коме се она остварује“³⁰. Три главне форме уметности су тако истовремено и раздобља уметности, која се се могу разврстати на симболичку, класичну и романтичку форму. На ступњу почетка уметности, у симболичкој форми, покретна снага се састојала у издизању из оног природног на оно духовно. Оно, ипак, остаје само вид трагања духа који себи прибавља важност само путем спољашње форме. У класичној форми уметности је духовност основа и принцип садржине, али у битно природној и спољашњој форми, па њихова равнотежа доводи до усавршавања уметности управо у тој форми. У романтичкој форми дух долази до свести о себи укидањем потребе за непосредним чулним обликом, па његов предмет постаје оно духовно, бесконачно, субјективно и слободно.

²⁹ Хегел, Г. В. Ф. *Естетика*, I, Култура, стр. 99.

³⁰ Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, II, БИГЗ, стр. 10.

Хегелово разматрање о прелажењу једног облика уметности у други су свакако је у уској вези са његовом тезом о пролазном карактеру уметности, будући да је и уметност *ступањ* апсолутног духа, који ће бити превладан следећим ступњем. Хегелова естетика је, као што је наглашено, у најужем смислу везана за филозофију повести, чак има и изразито повесну форму излагања. Управо кроз форму која је заправо форма филозофије повести могуће је разликовати наведена три раздобља развоја идеала у форме уметнички лепог. Посебне форме уметности су тоталитет који је претпостављао неки напредак – у смислу развоја од симболичког ка класичном и романтичком. То доводи до стварања напретка и у појединачним уметностима, уколико уметничке форме до сопственог бића долазе управо преко појединачних уметности. Подела појединачних уметности „може се извести само на основу природе уметничког дела која у тоталитету родова експлицира тоталитет оних страна и момената који се налазе у њеном властитом појму“³¹. Свака појединачна уметност има сопствено доба цветања уметничког врхунца – и то је доба савршенства коме претходи одређено доба припремања, и након кога следи доба њеног опадања.

Према *стварној историји*, сматра Хегел, уметност се у својим почелима појављује као извештаченост и незграпност, па према томе, најстарија уметничка дела представљају „*најапстрактнију* садржину: једноставне приче у поезији, превируће теогоније, изграђене од апстрактних, непотпуно обрађених мисли, појединачне свеце у камену и дрвету итд;и приказивање је невешто, једнолично или замршено, круто, сувопарно“³². Разлике на које се разлаже целокупна садржина уметности се подударају са разликама између различитих форми уметности, како у погледу схватања, тако и у погледу приказивања. *Симболичка форма* уметности није досегла идентичност садржине и форме, него је доспела једино до њихове *сродности*, и до простог наговештавања *унутрашњег значења* у

³¹ Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, III, Култура, Београд, 1961., стр. 14.

³² Исто, стр. 9.

његовој *спољашњој појави*, која је спољашња не само том значењу, него и садржини коју оно треба да изрази.

Лукач на овом трагу разматра „проблем дела у ужем смислу: прво, колико је постојање дела као временски – историјске творевине саглашљиво са његовим вечним карактером, и у ком погледу је идеално време у оквиру уметничког дела у неком односу како према његовом временом постојању, тако и према безвременом важењу вредности која је остварена у њему; друго, у каквом је односу структурално анализовани естетички смисао дела према његовој историјској егзистенцији и историјско-филозофској типичности и периодици те егзистенције“³³. Реч је, дакле о односу које дело има, или прецизније – мора имати, са сопственим карактером, који ипак претендује на *вечно трајање*, затим са вредностима – које заправо представљају оно *безвременно* у делу, што заједно значи да се испитује однос уметничког дела према сопственом трајању. Основа за Хегелову тезу је историјски ток који показује како идеја доминира над грађом – уметност доспева до „удубљивања у интиму, одбацивања сваке објективности и потпуног тријумфа субјективности“³⁴. Оваква доминација је нужна, јер у свему што чини дух постоје јединство, разлике и јединство као свест о коначностима тих разлика, па тако и уметност мора у себи да превире, због живости духа који је испуњава.

Закључак

Романтичка форма уметности је припремала апсолутни дух на скок у религиозну, представну сферу: то је „скок у двоструком смислу: на њ се доспијева кроз природни материјал и у духовно биће. Али умјетност свагда остаје у осјетилном зору, а тај је коначан и не може се докопати нечег бесконачног“³⁵. Дакле, ре-

³³ Лукач, Ђ., *Хајделбершка естетика*, I, Младост, Београд, 1977., стр. 117.

³⁴ Перовић, М. А., *Историја филозофије*, стр. 276.

³⁵ Блох, Е., *Субјект-објект*, Напријед, Загреб, 1959., стр. 238.

лигија иступа из коначности на коју је уметност осудила његова чулна грађа и доспева до присутности апсолутне идеје, у облику представе. Управо је конструктивна снага оно што омогућава превладавање ступњева симболичке и класичне у романтичку форму уметности, али и уметности и религије у филозофију у подручју апсолутног духа. „Хегел каже: „У филозофији као таквој, у њеној садашњој, последњој фази, садржи се све оно што се створило током миленијумâ; она је резултат свега претходног“ (Хофмајстер, т. II, стр. 118). У систему спекулативног идеализма филозофија се завршава, то јест, постиже свој врхунац, и ту се затвара. Људи негодују због Хегелове тврдње о довршењу филозофије. Сматрају да он претерује, да та тврдња представља заблуду коју је историја већ одавно оповргла. Јер, после Хегеловог времена филозофија је и даље постојала, и она још постоји. Али тврдња о довршењу филозофије не значи да је филозофија дошла до краја у смислу престанка и прекида. Пре довршење даје тек могућност разноврсних трансформација све до најједноставнијих облика: брутално преокретање и жестоко супротстављање. (...)

Довршење филозофије нити је њен крај, нити се оно састоји у издвојеном систему спекулативног идеализма. Довршење *јесте* само као читав ток историје филозофије, у којем почетак остаје исто тако битан као и довршење: Хегел и Грци³⁶ – овим речима Хајдегер потврђује да је Хегелов појам краја и довршења увек везан за бескрајне могућности које то довршење отвара. Ток кретања духа према сопственом појму је такав да превладавање неке форме не значи да она више неће постојати (напокон, и природа се превладава духом, што не значи да је сутра неће више бити), него значи да неће више бити коначна и непозната, него ће бити превладана *појмом*. Према томе, теза о пролазном карактеру уметности није видовњачка антиципација њеног стварног краја, него филозофско промишљање које закључује да уметност више није у стању да испуњава човекове највише духовне потребе. Хегел сматра да

³⁶ Хајдегер, М., *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003., стр. 379–380.

повезаност са једним специфичним садржајем, који одговара само тој врсти материјала за данашњег уметника представља *прошлост*, чиме уметност постаје слободан инструмент који може да се бави било којим садржајем. Даље, то значи не само да се ограниченост раније истицаним садржајима више неће понављати, него и да није могуће понављање прошлих форми уметничког обликовања.

Уметнички правци који нису могли настати у другим епохама сада су не само могући него и нужни, јер најдиректније изражавају дух времена:

- експресионизам
- дадаизам
- Брехтов театар
- концептуална уметност
- Ворхолова „Фабрика“
- перформанс Марине Абрамовић
- Бенксијеви графити, итд.

Наведени примери *нису* начини на који савремени човек долази до првих сазнања о свету око себе, нити то могу, нити то треба да буду. Међутим, они итекако одражавају свет и доба у којима настају – можда и најдиректније изражавајући дух епохе у којој се налазимо. Естетички спор који се јавља у вези са сваким од наведених примера савремене уметности јесте управо њена суштинска одредба, јер се увек покреће питање „да ли то јесте“ и „како то може“ да буде уметност³⁷? Свако појединачно дело покреће читав корпус питања о критеријуму којим се мери шта је уметност, а шта није, па тај корпус питања заправо и јесте најважнија карактеристика бројних савремених уметничких дела.

Смисао савремене уметности се можда најбоље показује кроз анегдоту која је настала на изложби једног савременог слика-

³⁷ Пример за то је слика Барнет Њумена, *Onement VI*, која је продата за 43,8 милиона долара – а у питању је плава боја на платну, која је по средини раздвојена белом линијом.

Марица Рајковић

ра – човек се шетао по галерији и стао испред слике која је представљала свега неколико потеза четкицом. Полугласно је добацио: „Шта је ово? Па ово сам и ја могао да насликам!“, што је чуо аутор изложбе, приближио се „критичару“ и уз осмех одговорио: „Да... Али ниси.“.

Литература:

- Блох, Е., *Субјект-објект*, Напријед, Загреб, 1959.
- Зуровац, М., *Три лица лепоте*, ЈП Службени гласник, Београд, 2005.
- Кангрга, М., *Човјек и свијет*, Либер, Загреб, 1975.
- Колингвуд, Џ. Р., *Идеја историје*, Свјетлост – Сарајево, Глобус – Загреб, 1986.
- Лукач, Ђ., *Повијест и класна свијест*, Напријед, Загреб, 1977.
- Лукач, Ђ., *Хајделберика естетика*, Младост, Београд, 1977.
- Маркузе, Х., *Ум и револуција*, Веселин Маслеша – Свјетлост, Сарајево, 1987.
- Мерло-Понти, М., *Око и дух*, Вук Караџић, Београд, 1968.
- Перовић, М. А., *Историја филозофије*, Одсек за филозофију Филозофског факултета, Нови Сад, 1997.
- Проле, Д., *Ум и повест. Хајдегер и Хегел*, Филозофски факултет, Нови Сад, 2007.
- Хајдегер, М., *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хартман, Н., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1979.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, БИГЗ, Београд, 1986.
- Хегел, Г. В. Ф., *Естетика*, Култура, Београд, 1952.
- Хегел, Г. В. Ф., *Наука логике*, БИГЗ, Београд, 1976.
- Хегел, Г. В. Ф., *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд, 1986.

Marica Rajković

THE ART AND THE ZEITGEIST

(Summary)

The author discusses Hegel's idea of absolute spirit as the center of the concept of art in Hegel's philosophy, on the one hand; and as the starting point for today's thematization of art and its crisis, on the other hand. The question of *the fate of the art* is discussed in the context of Hegel's words that the art, as the highest form of spirit, came to an end, which further means that the consequences of the thesis of *the end of art* is not considered in the context of aesthetics and its fate, but in the context of contemporary art practice. In this sense, it is yet to be determined to what extent Hegel has the point when he claims that the specific arts will increasingly develop and improve, but no longer as the highest *requisite* of the spirit.

Key words: art, contemporary art, epoch, Hegel, Zeitgeist.

Уна Поповић

ПРЕВЛАДАВАЊЕ ЕСТЕТИКЕ И ПОЧЕТАК МИШЉЕЊА: ХАЈДЕГЕРОВО СХВАТАЊЕ УМЕТНОСТИ У САВРЕМЕНО ДОБА

Апстракт: Овај рад посвећен је разматрању Хајдегеровог схватања савремене уметности. Овај проблем визира се из перспективе Хајдегеровог прихватања Хегелове тезе о крају уметности са једне, односно његовог става о спасоносном карактеру уметности за савремено доба са друге стране. Хајдегерови ставови биће осветљени полазећи од његовог пројекта превладавања естетике, које ће бити прецизније представљено на примеру критике појма доживљаја.

Кључне речи: Мартин Хајдегер, савремена уметност, крај уметности, превладавање естетике, доживљај.

Уметност представља једну од најважнијих преокупација Хајдегеровог мишљења, посебно у његовој позној фази. Хајдегер о уметности говори много и често, и приписује јој веома битну улогу како у погледу њеног ширег културног и цивилизацијског значаја, тако и у погледу филозофског интереса за њу.

Међутим, Хајдегерово разумевање уметности често се површно тумачи било у контексту његовог разумевања односа уметности и технике, било у погледу његове критике традиционалне естетике и филозофије. Тако се често наглашава Хајдегерово поверење у уметност, оличено у утицају који по њему она тек треба да оствари, као оно *спасоносно*, које Хајдегер, позивајући се на Хелдерлина, помиње када говори о опасности у коју нас доводи модерна

техника. Са друге стране, једнако се често наглашава Хајдегерово пристајање уз Хегелову тезу о крају уметности, оличеном, рецимо, у немогућности да један грчки храм буде захваћен у целисти, јер свет коме је припадао више не постоји. У том смислу уметности би биле схваћене као ствар прошлости, односно као нешто што не може имати никакав позитиван утицај на савременост.

Ова привидна противречност Хајдегерових ставова о месту уметности у савремености, односно о савременој уметности, биће у центру нашег рада. Наиме, ми ћемо у раду покушати да се осврнемо на неколико детаља који одређују Хајдегерово схватање уметности у савремености, и то у двојакном смислу те савремености: најпре, у савремености као одређеном повесном и цивилизацијском моменту коме припада овај немачки филозоф, а у ширем смислу и ми сами, а потом у савремености у смислу фокусирања на хоризонт који се у Хајдегеровој филозофији отвара за деловање уметности и уметничког у датом повесном тренутку. Циљ нашег рада тако се испоставља у приказу Хајдегеровог разумевања савремене уметности, у погледу њеног карактера и њене функције, а с обзиром на смисао и карактер таквог њеног разумевања.

Крај велике уметности

У поговору за *Извор уметничког дела*, несумњиво једног од назначајнијих Хајдегерових списа посвећених уметности, Хајдегер тврди да данас живимо у „време када се велика уметност заједно са својом суштином удаљила од човека“.¹ Како треба схватити ово Хајдегерово тврђење?

На први поглед, чини се да Хајдегер овим негативно квалификује савремену уметност: ако је велика уметност данас далеко од човека, онда она, изгледа, није актуелна у савремено доба. Тако се чини да ако о великој, а самим тим и правој уметности уопште

¹ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 58.

и може бити речи, према Хајдегеру, она припада прошлости, а не савремености.

Због чега би Хајдегер о савременој уметности донео овако негативан суд? Уколико смо прихватили тезу да је велика уметност постојала некада, а да не припада савременом добу, чини се да разлог оваквој Хајдегеровој квалификацији мора да лежи у ономе што савремену уметност битно разликује од оне традиционалне. Другим речима, испоставља се да савремена уметност за Хајдегера није „велика“ управо због онога што је разликује од традиционалне – због својих нових (уметничких) пракси.

Уколико, дакле, Хајдегера држимо за реч, његову тезу бисмо могли разумети као тврђење да нове уметничке праксе, које битно обележавају уметност двадесетог века, принципијелно не задовољавају и не само да не производе, већ ни не могу да произведу велику уметност. Чини се да је овакво тумачење оправдано и уколико се сагледа из перспективе Хајдегеровог одређивања суштине уметности из истог дела, те да је утолико и кохерентно. Наиме, будући да је Хајдегер суштину уметности у *Извору уметничког дела* одредио као „истину бивствујућег која себе поставља у дело“,² нове уметничке праксе савремености показују се као проблематичне утолико што заобилазе традиционалну идеју о томе да уметност треба да подражава (природу или идеал). Не-представљачке уметности, на први поглед се чини, не би могле да задовоље овај критеријум уделовљења истине бивствујућег, будући да немамо никакво бивствујуће, попут сељачких ципела – да употребимо Хајдегеров пример у случају Ван Гогове слике, које би уметничким делом било осветљено у својој истини.

Тако схваћен, Хајдегер би био заговорник конзервативних струја у уметничкој критици и уопште у схватању уметничког дела; шта више, он би, рецимо, непосредно био против перформанса, уколико перформанс схватимо као покушај извођења уметности без уметничког дела.

² Уп. исто, стр. 23.

Међутим, овакво тумачење Хајдегеровог става површно је. Уколико чињеницу да је према Хајдегеру за отварање чистине и повесно дешавање истине бивствовања неопходно конкретно бивствујуће, дело, заменимо за тврђење да неко уметничко дело мора бити представљачког карактера, у потпуности ћемо омашити Хајдегерове намере. Иако пример са Ван Гоговом сликом, поводом ког Хајдегер и утврђује суштину уметничког дела, представља управо класичан случај представљачке уметности (иако не и традиционалне!), други Хајдегерови примери – попут античког грчког храма или Рилкеовог описа зида³ – не могу једноставно да се уклопе у такав опис.⁴

Додатно, Хајдегер, заправо, нигде не расправља о конкретним уметничким праксама, у смислу техничке израде неког уметничког дела: њега уметност интересује из сасвим другачије перспективе. Уколико и говори о произвођењу у уметности, он овај појам користи у сасвим особеном значењу, као превод старогрчког појма *poiesis*.⁵ Оно што Хајдегера интересује када је у питању уметност заправо је могућност мисаоног искуства, односа према уметности, различитог од традиционално филозофског; за ово мисаоно искуство уметност, пре свега поезија, унапред је отворена.⁶ Као што је добро познато, Хајдегера дијалог мишљења са поезијом интересује пре свега због самог мишљења, које покушава да препороди у складу са његовим изворним и иманентним карактеристикама.

Уколико је, међутим, тако, онда и Хајдегерово тврђење да велика уметност није одлика савременог доба треба изнова преиспитати. Наиме, уколико разлоге за такву квалификацију не можемо

³ Уп. Heidegger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb, 2006, стр. 190–192.

⁴ Уп. Kockelmans, J. J., *On the truth of Being: Reflections on Heidegger's later philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, стр. 106.

⁵ Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 13–15.

⁶ Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers Beiträgen zur Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994, стр. 126–127.

тражити у самој уметности, односно уметничким делима, онда их морамо тражити у чињеници да ова дела припадају савременом добу, односно онда морамо закључити да је овде проблем управо савременост, а не уметност.

У том случају Хајдегерово тврђење можемо схватити двојако: или Хајдегер тврди да савремено доба из неког разлога не пружа могућност за постојање велике уметности, или он тврди да је однос који заузимамо према уметности у савремено доба погрешан, такав да се оно што је велика уметност просто не одржава – чак ни када је реч о делима традиције.

Назнаке да је у питању друга од две могућности Хајдегер даје на неколико места у оквиру *Извора уметничког дела*. Наиме, у контексту покушаја да се одреди делско биће дела, Хајдегер, између осталог, помиње разумевање и третирање уметничког дела као ствари: дело, на пример, стоји у подруму једнако као и кромпир.⁷ Постављање истог тог уметничког дела ван подрума, у музејски или галеријски простор, овде не мења на ствари: у оба случаја ради се о томе да дело као дело више не долази до изражаја, да оно више не важи као дело, већ као ствар.⁸ Напокон, уметничко дело као предмет конзумеризма и вредна роба у савременом потрошачком друштву у потпуности се уклапа у ову идеју нивелације дела на ствар.

У сличном духу Хајдегер помиње и *чуваре* дела, те тврди да дело без својих чувара постаје *бивше* дело, односно да престаје да важи *као дело*.⁹ Уколико је претходно утврдио да се делско биће дела састоји у *постављању света и састављању земље*, односно у њиховом *прасукобу*,¹⁰ Хајдегер је принуђен да тврди да без света, који дело поставља, не може бити ни делског бића дела. Међутим, свет о коме је овде реч увек је свет *за некога* – за неки повесни тре-

⁷ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 9.

⁸ Уп. исто.

⁹ Уп. исто, стр. 48–49.

¹⁰ Уп. исто, стр. 34.

нутак и народ – те стога Хајдегер овде говори о *чуварима*: у мери у којој дело више ни за кога не важи, не поставља свет, оно престаје да буде дело и постаје ствар.¹¹

Како видимо, чини се да је одлика савременог доба погрешно разумевање и однос према уметности уопште. У таквом оквиру уметничка дела као дела и не могу да важе, не само на конкретним примерима традиционалних дела, већ такође и начелно: такво време не оставља могућност да се уметност као таква појави, те стога изостају и велика уметничка дела. Дијагнозу савременог доба, како је добро познато, Хајдегер спроводи позивањем на владавину модерне науке и технике, која се према његовом мишљењу испоставља као највећа опасност.¹² Модерна техника, као у савремено доба доминантни начин (не)скривености бивствовања, и уметност такође третира као предмет експлоатације и испостављања, односно не обезбеђује уметности да као уметност важи.

Међутим, управо је оваква дијагноза савремености и начина односа према уметности, који је за њу карактеристичан, место на ком настаје наша претходно поменута недоумица: како помирити противречност да се уметност у савремено доба као уметност више не појављује, и Хајдегеров став да управо она, и то као поезија, може бити излаз из оваквог проблема?

Теза о крају уметности и превладавање естетике

Хајдегерове ставове о савременој уметности претходно смо приказали с обзиром на темељни проблем који им лежи у основи, наиме – да ли у савремености уметност може да и даље постоји као уметност, па самим тим и као велика уметност, или је ова могућност, због владавине модерне технике, у потпуности запречена. Како бисмо боље разумели овај проблем и сагледали могућност

¹¹ Уп. исто, стр. 30, 54.

¹² Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници“, стр. 25.

његовог решења, осврнућемо се на још један карактеристичан Хајдегеров став овим поводом.

Наиме, настављајући се на тврђење да у савремено доба више нема велике уметности, Хајдегер се позива на Хегела и на његову тезу о крају уметности. Хајдегер пита „да ли је уметност још суштински и нужан начин на који се дешава истина пресудна за наше историјско тубивствовање, или уметност то више није“.¹³

Истим поводом Хајдегер Хегела помиње и у предавању о Ниचेу, *Воља за моћ као уметност*, где Хегела хвали због тога што прокламује крај уметности.¹⁴ У *Извору уметничког дела*, међутим, Хајдегер отворено каже да „одлука о Хегеловом ставу још није донесена“.¹⁵ Како треба разумети ово позивање на Хегела?

Хегелов став Хајдегер разуме као став који почива на тељима западног метафизичког мишљења, те који битно носи његова обележја.¹⁶ У зависности, дакле, од тога на који начин ћемо разумети овај *крај* уметности, зависи и одлука у погледу Хегеловог става.¹⁷ Како, онда, Хајдегер разуме идеју краја уметности, особито уколико имамо у виду да он такође уметност, поезију, означава као нешто спасоносно за савремену западну техничку цивилизацију?

На први поглед чини се да Хајдегер овде запада у противречност – са једне стране он подржава тезу о крају уметности, а са друге говори о њеном даљем фундаменталном значају за развој европске културе. С обзиром на ову противречност, питање о Хајдегеровом односу према савременој уметности – великим уметничким делима и новим уметничким праксама – можемо сагледати на нов начин: наиме, сам Хајдегер се у својим анализама много пута позива на различите, управо савремене уметнике, рецимо на Сезана и Бена, поред већ поменутих Рилкеа и Ван Гога, те такве

¹³ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 58.

¹⁴ Уп. Хајдегер, М., „Воља за моћ као уметност“, у: *Нице I*, Федон, Београд, 2009, стр. 13.

¹⁵ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 58.

¹⁶ Уп. исто.

¹⁷ Уп. Kockelmans, J. J., *On the truth of Being*, стр. 171–172.

примере очигледно у позитивном смислу вреднује. С обзиром на то, чини се да се став о крају уметности овде не може схватити као њено потпуно и апсолутно одбацивање, у смислу да више не можемо очекивати нова уметничка дела. Шта више, чак ни Хегел није тврдио да се уметничка дела више неће стварати, о чему изнова говори сам Хајдегер.¹⁸

У светлу ових разматрања, питање о Хајдегеровом схватању краја уметности можемо преформулисати на следећи начин: да ли је управо савремена уметност као уметност мртва и неделатна, или тек она може да подари нов живот западној цивилизацији?

Хајдегеров одговор на ово питање сасвим је типичан за њега – он ће потврдити обе стране дилеме. Другим речима, Хајдегер ће тврдити да одговор на ово питање зависи од тога на који начин овде заиста разумевамо шта уметност јесте. При томе се мора нагласити да се овде не ради о некој произвољној дефиницији уметности или заузимању другачијег става према њој, већ је реч о фундаменталној промени начина мишљења о уметности – таквој промени која ће обезбедити промену у начину поимања *суштине* уметности. Када је у питању филозофија, ова промена највише ће погодити управо традиционалну естетику.

Наиме, на многим местима своје позне филозофије Хајдегер ће захтевати један „крај“ естетике, пре него крај уметности. Естетика, као традиционална филозофска дисциплина у чију надлежност спада филозофско промишљање уметности, за Хајдегера је веома проблематична, те сасвим непримерена начину на који треба остварити везу између уметности и мишљења. Традиционална естетика, наиме, не захвата феномен уметности на прави начин; Хајдегер каже: „ми сведочимо о тешкој ситуацији [...] да услед пуке естетике не чувамо више оно што је у уметности суштаствено“.¹⁹

¹⁸ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 58.

¹⁹ Хајдегер, М., „Питање о техници“, стр. 32.

Утолико ће Хајдегеров циљ бити управо у томе да се обезбеди нов начин мисаоног приступа уметности, адекватан њеној суштини.²⁰

На основу овога сада можемо потврдити нашу интерпретативну нит: савремено доба сиромашно је великим уметничким делима због тога што је наше мишљење о уметности такво да самој тој уметности не допушта да се појави. Наш однос према уметности, дакле, погрешан је.

Мотив пробоја ка новом мисаоном односу према уметности се код Хајдегера среће у формулацији *превладавања естетике*. Превладавање естетике, међутим, припада ширем Хајдегеровом захвату, означеном као *превладавање метафизике*. Хајдегер каже: „То је питање [питање о извору уметничког дела – У. П.] најуже повезано са задаћом превладавања естетике [...] Превладавање естетике произилази пак као нужно из повијесног суочавања с метафизиком као таквом“.²¹

У том смислу морали бисмо закључити да естетика као филозофска дисциплина битно носи метафизичке одлике, не само у смислу тога да метафизика представља фундаменталнију и надређену дисциплину у некој претпостављеној хијерархији и систематичности дисциплина, већ такође и најпре и у погледу начина мишљења, у конкретном – начина промишљања уметности – који је у естетици делатан и присутан, а који се испоставља као метафизички.²²

Другим речима, естетика, као домен филозофије који се битно бави уметношћу, у начину свог приступа уметности зависи од ширег оквира, под којим подразумевамо начелно разумевање тога шта филозофија јесте и како она треба да изгледа. Када је у питању традиција филозофије, Хајдегер је изричит и одлучан: филозофија се у овим оквирима може битно означити као метафизика, због тога што свом фундаменталном питању – питању о бивствовању

²⁰ Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 224.

²¹ Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, Naklada Breza, Zagreb, 2008, стр. 408–409.

²² Уп. Kockelmans, J. J., *On the truth of Being*, стр. 171.

– приступа на један особен начин, за који Хајдегер тврди да није адекватан самој ствари. Утолико он, посебно у својој позној филозофији, покушава да изнова и радикално промисли смисао и карактер филозофије, те чак бира и сасвим нов назив за њу – *мишљење* [*Denken*]. Овако схваћено мишљење требало би да, између осталог, обезбеди и начелно нов филозофски увид у уметност, што би у ширем смислу представљало циљ превладавања естетике, као једног аспекта превладавања метафизике.

На пример, у контексту традиције можемо говорити о способностима, диспозицијама које омогућавају човеку да „произведе“ како уметност, тако и филозофију: у том смислу традиционална естетика поучава о вишим и нижим деловима душе, или различитим моћима душе, при чему се оне везане за филозофију по правилу увек раздвајају од оних које одређују уметност.²³ Овакво разумевање како филозофије, тако и уметности, по Хајдегеру је погрешно и мора се превладати.

Интересантно је приметити да у позној филозофији Хајдегер не претпоставља да унапред зна шта такав нов појам филозофије треба да значи. Исто, међутим, важи и за појам уметности, или, у конкретним случајевима, за поезију. Проблем уметности, како смо већ поменули, посебно с обзиром на поезију има своје особено место код позног Хајдегера: њихов однос, који Хајдегер сматра веома важним, требало би да обезбеди како препород филозофије, тако и препород саме уметности. Другим речима, будући да је уметност као таква, у свом важењу, за савремено доба постала упитна, онда је и њој, а не само филозофији, потребна радикална реформација.

Како треба схватити овај препород уметности? Најпре, мора се нагласити да се овде не ради о неком увођењу додатних, нових уметничких пракси, које би онда неку будућу уметност радикално разликовале од традиционалне или савремене, односно које би поставиле хоризонт за ново промишљање о томе шта уметност јесте;

²³ Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1999, стр. 10, 14.

о томе је било речи у претходном поглављу. Другим речима, уметност овде не може сама од себе да изврши свој препород: у том смислу се ни Хегелов ни Хајдегеров став о крају уметности не сме разумети као тврђење да се уметничка дела више неће стварати.

Напротив, како је претходно већ поменуто, овде је реч о једном односу према уметности који обележава савременост, односно може да обележава будућност, а такав однос може бити само мисаони. Другим речима, када Хајдегер сугерише потребу за препородом уметности, он заправо говори о потреби за променом нашег мисаоног односа према њој; тек утолико ће, по претпоставци, уметност изнова моћи да има своје пуно значење. Уколико се према уметности наставимо односити на исти начин, било да је посматрамо као предмет експлоатације или да тражимо њену суштину на начин на који то ради традиционална метафизика, ми ћемо, према Хајдегеру, у потпуности онемогућити да се уметност као уметност заиста и покаже, односно да она у пуном смислу живи. Превладавање естетике смера управо на овај циљ: оно треба да поништи већ усвојене и прихваћене начине одношења према уметности и тиме отвори могућност за њено истинско појављивање и важење.

Превладавање естетике: проблем доживљаја

Како у конкретном изгледа овако схваћено превладавање естетике? Како смо претходно рекли, превладавање естетике представља део шире Хајдегерове стратегије превладавања метафизике, које у конкретном циља на осветљавање начина на који се филозофија, како с обзиром на оно што она промишља, тако и с обзиром на оно како она томе приступа, већ унапред прихвата и разумева. Другим речима, превладавање метафизике треба да резултира отварањем могућности да се филозофски аутентично мисли, ван утицаја традиције филозофије.

У конкретном, мотив превладавања представља у позној Хајдегеровој филозофији разраду мотива деструкције из раних радова. У раним радовима деструкција је за Хајдегера представљала

начин визирања и тумачења традиције филозофије, у битној вези са херменеутичким методом. Наиме, Хајдегер традицију филозофије не схвата као нешто мртво и прошло, већ управо као делатно и у њеној савремености, и то најпре с обзиром на начине и поступке мишљења којима се захватају – али и бирају – проблеми релевантни за филозофију. Таква традиција делатна је већ на нивоу предразумевања, односно пре сваког теоријског или формираног исказа или става о некој ствари. Утолико је задатак деструкције традиције да осветли ове њене начине деловања, те да их тиме, у извесном смислу, стави у заграде, односно да над њима изврши један особен феноменолошки *epoche*: циљ деструкције наглашено није неко рушење или поништавање традиције, јер, према Хајдегеру, то у пуном смислу и није могуће.

Када у раним радовима говори о деструкцији, Хајдегер најпре циља на то да за конкретне случајеве филозофија традиције пронађе и уочи начин разумевања бивствовања који им лежи у основама, а који руководи целокупном даљом изградњом ових позиција.²⁴ Међутим, када у позној филозофији говори о превладавању, за које смо рекли да је разрада деструкције, Хајдегер циља на нешто још радикалније. Наиме, процес превладавања требало би да изнутра зађе у овако схваћене начине мишљења (о бивствовању), да их у потпуности преузме као сопствени став, те да их до краја развије; по претпоставци, ово ће довести до иманентног преображаја самог мишљења, будући да ће оно, када се суочи са ограничењима неког мисаоног држања, заузети другачије и ново држање.²⁵ На тај начин, сматра Хајдегер, деловање традиције у целини се поништава, а не само ставља у заграде: да би ово било могуће, како видимо, није могуће одбацити традицију, већ је, заправо, потребно изнова се кретати њеним путевима.²⁶

²⁴ Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 367.

²⁵ Уп. исто, стр. 157.

²⁶ Уп. Biemel, W., “Poetry and language in Heidegger”, у: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, 1992, стр. 223.

Овакво схватање превладавања почива на ширим основама Хајдегерове позне филозофије, пре свега на новом, повесном разумевању бивствовања: бивствовање се сада разумева као оно које се тубивствовању повесно добацује у својој нескривености, што практично значи да за различите епохе имамо различите начине разумевања бивствовања, који не зависе од нас самих, већ од начина на који се само бивствовање за разумевање отворило. Према схеми шестоструког склапања склопова, коју нам као унутрашњу систематику свог позног мишљења Хајдегер представља у свом другом главном делу, *Прилози филозофији*, превладавање би спадало у други склоп – *проигравање* првог и другог почетка филозофије.²⁷

Уколико ово сада применимо на случај естетике, односно промишљања уметности, онда би требало да пронађемо неке карактеристичне традиционалне начине мишљења о њој, те да их деструишемо, односно превладамо. Хајдегер у ту сврху посебно издваја један мотив, наиме појам *доживљаја*.

У *Извору уметничког дела* он каже: „Естетика узима уметничко дело као предмет, и то као предмет *αἰσθησις*-а, чулног разабарања у широком смислу. Данас се то разабарање назива доживљајем“.²⁸ Хајдегер наставља: „Доживљај је елемент који је мерило не само за уживање у уметности, већ и за уметничко стварање. Све је доживљај“.²⁹ С обзиром на овај навод, можемо закључити: будући да доживљај има примат и у погледу рецепције уметности и у погледу уметничке продукције, онда је управо доживљај оно на основу чега ће се даље одредити шта уметност као уметност јесте. Стога Хајдегер тврди да естетика узима уметничко дело као предмет, и то управо као предмет доживљаја.

Овакво схватање доживљаја, према Хајдегеру, битно припада хоризонту модерне, нововековне филозофије, у оквирима које естетика, са Баумгартеном, и настаје у XVIII веку. Такво мишљење

²⁷ Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 150, 154.

²⁸ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 57.

²⁹ Исто.

усваја разлику између субјекта и објекта сазнања, те се суочава са непремостивим јазом између њих; оно се такође може назвати и представним мишљењем, будући да је у центру односа између субјекта и објекта сазнања овде управо субјективна представа, ментална слика објекта, предмета, која треба да обезбеди њихову везу.³⁰ У контексту уметности, овакво мишљење најјасније је оличено у ставу да се продукција уметности своди на неку врсту уобличавања, објективације и преношења унутрашњих (менталних) садржаја (мисли, осећања, доживљаја) аутора, а њена рецепција на накнадно уживљавање или проживљавање таквих садржаја од стране онога ко уметничко дело посматра. У предавању *Доба слике света* Хајдегер о томе каже: „уметничко дело постаје предмет доживљаја, па се уметност сматра изразом човековог живота“.³¹

Хајдегер, дакле, жели да превлада и заобиђе овакво разумевање уметности, орјентисано на доживљај. У том смислу он ће уместо доживљаја увести нов појам – *угођај* [*Stimmung*]. Појам угођаја требало би да, у складу са поступком превладавања, реши све проблеме које је произвео појам доживљаја, али такође и да задржи, иако на измењен начин, оно што се њим у позитивном смислу захватило. Другим речима, угођај треба да у продубљенијем смислу означи оно на шта се циљало са појмом доживљаја.

У позном Хајдегеровом мишљењу појам угођаја има особено и важно место. Овај појам требало би да означи једно синтетичко и још неартикулисано захватање стварности, које нам преноси и

30 Уп. Heidegger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, стр. 66–67; Gethmann-Siefert, A., „Heidegger and Holderlin: the over-usage of ‘Poets in an impoverished time’“, у: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, 1992, стр. 260.

³¹ Хајдегер, М., „Доба слике света“, у: *Шумски путеви*, стр. 60. У сличном духу Хајдегер тврди да *машинација*, која обележава савремену технику, и *доживљај* припадају истом односу према бивствујућем. Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 114–115; Sallis, J., „Heidegger’s poetics: the question of mimesis“, у: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments, Volume IV: Reverberations*, Routledge, 1992, стр. 267–268.

одређено њено разумевање. Овде се, дакле, не ради ни о каквом сазнајном поимању у смислу разума, уобразиље и слично; напротив, појам угођаја управо покушава да заобиђе овај мисаони хоризонт, који битно припада нововековљу и коме, са друге стране, непосредно одговара појам доживљаја. Ипак, угођај преноси некакав увид, и то такав да он може постати основа за даље обликовање мисли, сазнања или исказа, односно да може даље бити и теоријски обрађен.

У спису *Шта је метафизика* Хајдегер појам угођаја прецизира следећим речима: „Таква врста расположења, у којем нама *’јесте’ тако и тако* и које нас потпуно прожима, допушта нам да се нађемо усред бивствујућег у целини. Наше душевно стање не само да на разне начине раскрива бивствујуће у целини, већ то раскривање – далеко од тога да буде само случајно – јесте и основно догађање нашег ту-бивствовања“³² [курзивом истакла У. П.]. Такав угођај, дакле, није више ствар субјекта, у смислу да представља неки резултат његових унутрашњих процеса. Насупрот томе, он нас спопада, дат нам је независно од наше воље, те својевољно не можемо ни да га изазовемо, ни да га поништимо. Додатно, угођај, иако има карактер расположења, није неко конкретно осећање, ништа психолошко нити антрополошко; пре се овде ради о одређеном начину мишљења.³³

На који начин сада Хајдегер може да употреби овако схваћен појам угођаја да би објаснио неко уметничко дело? У предавањима *Хелдерлинове химне „Германија“* и *„Рајна“*, Хајдегер тврди: „Поред избора, положаја и слиједа ријечи, потом је прије свега читав титрајни склоп пјесничког приказивања оно што *’изражава’* та-

³² Хајдегер, М., „Шта је метафизика?“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 102.

³³ Будући да је традиција погрешно разумевала угођај на овакве начине, Хајдегер констатује да је човек већ одавно „без угођаја“ [*stimmungslos*]. Уп. Heidegger, М., *Besinnung*, GA 66, F.-W. von Herrmann (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1997, стр. 100, 238–239, 249; Figal, G., *Heidegger zur Einführung*, Zweite Auflage, Junius Verlag, Hamburg, 1996, стр. 143.

козвани смисао. [...] Титрајни склоп казивања ипак је отпочетка одређен темељним угођајем пјесништва које себи свој лик прибавља у нутарњем нацрту цјелине³⁴. У конкретном случају, дакле, реч је о стварању песме, односно о продукцији уметничког дела. Како се чини, овакво дело нешто изражава, као што то и традиција тврди. Међутим, не смемо занемарити знакове навода код речи *изражава*: они нас упућују управо на то да се традиционални смисао овде мења и помера.³⁵

Наиме, песма, по Хајдегеру, заиста изражава нешто, али то нису ментални садржаји и ставови песника, већ управо наш угођај. Такав угођај, како читамо, унапред одређује како избор, тако и положај и међусобни поредак речи песме, односно њену унутрашњу структуру, али и њено конкретно звучање. Хајдегер каже: „Тај титрајни склоп пјесничког приказивања није међутим тек резултат положаја ријечи и раздиобе стихова, него обрнуто: титрајни склоп казивања је оно прво [...] извор који стално већ титрајући претходи језичном изразу“.³⁶

Другим речима, традиционално схватање уметничког дела као споја материје и форме, према аристотеловском метафизичком моделу, овде више не важи.³⁷ У случају песме, такву материју представљале би речи, језик, а њихова форма, односно облик песме, зависио би од оног унутрашњег, мисаоног садржаја, који се избором и положајем речи изражава. Наведени пример тако спаја две погрешне естетичке представе о уметничком делу: ону фундаментално метафизичку – материја/форма – о којој Хајдегер критички говори и у *Извору уметничког дела*, те ону модерну, нововековну, везану за доживљај. Како видимо, постављањем угођаја као цент-

³⁴ Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, Demetra, Zagreb, 2002, стр. 15–16.

³⁵ Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 44.

³⁶ Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 15.

³⁷ Уп. Kockelmans, J. J., *On the truth of Being*, стр. 176.

ралног појма за интерпретацију настанка песме, обе су стављене ван важења, али на начин превладавања.

Наиме, будући да угођај представља одређену расположеност, он делимично одговара на појам доживљаја, иако заобилази менталистичку парадигму којој он припада. У прецизније образлагање овога не можемо улазити, али за потребе нашег рада довољно је констатовати да угођај у том смислу погађа исто што и доживљај, али на такав начин да се таква настројеност, нахођење човека више не разумева као нешто ограничено на домен његове унутрашњости. Утолико ће појам угођаја обезбедити и превазилажење проблема око рецепције уметничког дела, односно „трансфера доживљаја“, о чему такође не можемо детаљније овде говорити.

Са друге стране, када је у питању друга страна проблема, однос материје и форме, Хајдегер овде очигледно има у виду и једно и друго, будући да се оно садржајно, што форма треба да пренесе, оличава изражавањем угођаја, док се оно материјално – у овом случају речи, па чак и њихов звук, мелодија и такт песме – изнова враћа на угођај, који је овде темељан. Другим речима, разлика материје и форме овде се нивелише у корист јединственог захвата угођаја, који се онда песмом изражава.

Појам угођаја овде смо издвојили само као пример начина на који Хајдегер деструише естетичко разумевање уметности и уметничког дела; овим није речено ни све о самом угођају, нити је речено да је само овај пример место Хајдегеровог превладавања естетике. Утолико смо претходним анализама смерали само на то да понудимо скицу начина на који Хајдегер у конкретном проводи овако схваћено превладавање; његов смисао, који се састоји у отварању могућности за адекватно и ново мисаоно одношење према уметности, разматрали смо у претходном поглављу.

Закључна разматрања

Хајдегерово разумевање уметности у савремено доба, као и његово разумевање хегелијанске тезе о крају уметности, у претход-

ним редовима покушали смо да прикажемо из перспективе ширег захвата Хајдегерове, првенствено позне филозофије. Другим речима, проблем уметности овде смо покушали да разумемо полазећи од начина на који се она уклапа у начелне поставке и циљеве његовог пројекта филозофије, а не као засебан и излован проблем.

С обзиром на такву перспективу сагледавања, можемо тврдити да је привидна противречност у Хајдегеровом ставу према савременој уметности – његов став да савременост не обилује „великим“ делима, док се истовремено сам позива на многе савремене уметнике очигледно их позитивно вреднујући, те чак и проглашава уметност, поезију за оно *спасоносно* управо савременог доба – решива тек с обзиром на овакав контекст њене интерпретације. Наиме, Хајдегер овде не говори примарно о уметности, већ о нашем односу према уметности, односно о начину на који је разумевамо, на који о њој мислимо. С обзиром на то, уметност сама нам се појављује на одређене, међусобно хетерогене начине.

Хајдегерова идеја *превладавања естетике*, као дела превладавања метафизике, одговор је на обе поменуте стране дилеме: превладавање овде, како смо показали, истовремено треба да очува мисаоне потезе традиције, али и да их превазиђе у смеру једног потпунијег и савременом добу адекватнијег мисаоног захвата уметности. При томе треба нагласити да се, упркос томе што се Хајдегер позива и на поезију и на визуелне уметности, те чак узима поезију као суштину (свих) уметности,³⁸ овде мора бити обазрив у погледу изједначавања поезије и уметности уопште. Овај проблем, иако превазилази оквире нашег рада, посебно је видљив у начину на који Хајдегер обрађује поезију у својим касним позним делима.

Напокон, наша разматрања завршавамо још једним значајним увидом: уколико уопште, а и у конкретним случајевима треба ре-

³⁸ Уп. Taylor, C., „The work of art as hermeneutic process: an artist ‘takes on’ Heidegger“, у: *Visual Arts Research*, Vol. 15, No. 2 (30), 1989, стр. 55–56; Sallis, J., „Heidegger’s poetics: the question of mimesis“, стр. 277.

шити проблем Хајдегеровог односа према уметности, па онда и према савременој уметности, то се мора чинити увек с обзиром на однос мишљења (филозофије) и уметности – никада тако као да је уметност од мишљења независан предмет његовог проучавања. Овакав закључак у складу је са нашим анализама у раду, али и са начелном улогом уметности у оквиру шире захваћеног пројекта Хајдегерове филозофије уопште.

Литература:

- Biemel, W., "Poetry and language in Heidegger", у: С. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, 1992.
- Gethmann-Siefert, A., "Heidegger and Holderlin: the over-usage of 'Poets in an impoverished time'", у: С. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, 1992.
- Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Доба слике света“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Шта је метафизика?“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „Воља за моћ као уметност“, у: *Ниче I*, Федон, Београд, 2009.
- Heidegger, M., *Besinnung*, GA 66, F.-W. von Herrmann (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1997.
- Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, Demetra, Zagreb, 2002.
- Heidegger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb, 2006.
- Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, Naklada Breza, Zagreb, 2008.
- von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers Beiträgen zur Philosophie*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994.
- von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1999.
- Kockelmans, J. J., *On the truth of Being: Reflections on Heidegger's later philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

Уна Поповић

Sallis, J., "Heidegger's poetics: the question of mimesis", у: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger: Critical Assesments, Volume IV: Reverberations*, Routledge, 1992.

Taylor, C., "The work of art as hermeneutic process: an artist 'takes on' Heidegger", у: *Visual Arts Research*, Vol. 15, No. 2 (30), 1989.

Figal, G., *Heidegger zur Einführung*, Zweite Auflage, Junius Verlag, Hamburg, 1996.

Una Popović

**OVERCOMING OF AESTHETICS AND BEGINNING
OF THINKING: HEIDEGGER'S UNDERSTANDING
OF CONTEMPORARY ART**

(Summary)

This essay is dedicated to analysis of Heidegger's understanding of contemporary art. This problem is viewed out of perspective of Heidegger's support to Hegel's claim of end of art on the one, and his claim that art has saving character for contemporary age on the other side. Heidegger's views will be analyzed on the background of his project of overcoming of aesthetics, which will be more precisely presented on the example of his critique of the concept of experience.

Key words: Martin Heidegger, contemporary art, the end of art, overcoming of aesthetics, experience.

Саша Радовановић

ХАЈДЕГЕРОВА РАЗМИШЉАЊА О УКИДАЊУ УМЕТНИЧКИХ РОДОВА И ПОЈАВИ ФИЛМА У ЕПОХИ ТЕХНИКЕ

Апстракт: У раду се интерпретирају Хајдегерови ставови о односу уметности и технике из рукописа његове заоставштине под насловом *Уметност у епохи довршења новог века*. У првом делу рада се говори о техничком карактеру уметности који има за последицу укидање уметничких родова. У другом делу рада се говори о појави филма у епохи технике. Потом се говори да филм има симболичко-приказивачки карактер, да је примерен техничкој закономерности, захтевима кича и да се не може поредити са уметношћу у битноповесном смислу.

Кључне речи: уметност, техника, истина, кич, Мартин Хајдегер

У склопу Хајдегерових рукописа из заоставштине (1938/1939), објављених у тому 66. под насловом *Промисљање*, једно поглавље је посебно значајно за његово тумачење уметности. Поменуто поглавље носи назив *Уметност у епохи довршења новог века*.¹ У њему је дата једна комплексна анализа односа уметности и технике и може се рећи да наведени текст представља једну допуну *Извора уметничког дела* у коме тај однос није изложен. Тумачећи однос уметности и технике Хајдегер износи одређена размишљања

¹ Heidegger, M., „Die Kunst im Zeitalter der Vollendung der Neuzeit“, у: *Besinnung*, (надаље GA 66), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1997, стр. 30–40.

о укидању уметничких родова као и о појави филма у епохи довршења новог века.

У овом делу рада треба најпре изнети неколико ставова да би се препознале претпоставке на којима Хајдегер износи своја размишљања о укидању уметничких родова и појави филма. Хајдегер закључује да у епохи новог века уметност довршава своју метафизичку суштину. Ознака овог довршења је у томе да нестају уметничка дела, али не и уметност.² Уметност више није дешавање истине (не-скривености) као себе-у-дело стављање истине бивствујућег (бивствовања), као што је то било речено у *Извору...* Она је у епохи довршења новог века „...један начин довршења справљености (*Machenschaft*) у изградњи бивствујућег као безусловном осигурању расположивости смештајућег.“³ Створено је сада издејствована форма (*Erwirkungsform*) справљености.⁴ Дела постају постројења (*Anlage*) као што су аутопутеви, хале, хангари, хидроцентрале и слично. Таква Хајдегерова размишљања сугеришу да у овој епохи нема више разлике између уметничког дела и оног што је индустријски произведено. У нестајању дела у прилог справљености спроводи се учвршћивање потпуне напуштености бивствујућег од бивствовања (*Seinverlassenheit des Seienden*).⁵

² Исто стр. 30.

³ Исто.

⁴ Назив „справљеност“ (*Machenschaft*) спада у групу термина позне Хајдегерове филозофије. У обичном значењу овим термином се означава један начин људског понашања. У *Прилозима филозофији* справљеност је један начин бивствовања у значењу несуштине бивствовања као нечег битног. Справљеност има своје порекло у метафизичком излагању бивствовања које почиње онемоћавањем *physis*-а. Види Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie*, (GA 65), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1989, стр. 126–134. Фридрих фон Херман (*Friedrich von Herrmann*) говори о томе да овај појам представља првобитни назив за оно што Хајдегер касније назива изазивајуће разоткривање (*herausfordernde Entbergung*), односно за суштину технике. Види von Hermann, F. W., *Wege ins Ereignis*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994, стр. 97–99.

⁵ GA 66, стр. 30.

Хајдегер примећује да се у склопу такве техничке доминације, када нестају дела укидају и уметнички родови (*Gattungen der Künste*).⁶ Они постоје само још према називу и као застранила, нестварна подручја послова закаснелих романтичара без будућности. Таква нестварна подручја послова су зготовљавање песама и драма, одговарајућих музичких дела, сликарских и дела вајарства.⁷ Оно што уметност производи – пише Хајдегер – нису више таква дела, и свакако не дела у битноповесном смислу, која заснивају расветлину битија (*Lichtnug der Seyn*), у којима би најпре бивствовање темељило бивствујуће.⁸ При том, важно је рећи, оно што Хајдегер мисли под делом у битноповесном смислу (*seyngeschitlichen Sinne*) изложено је у *Извору уметничког дела*.

У епохи довршења новог века мења се и карактер уметничког произвођења. Уметност није више произвођење не-скривености. „Уметничка произвођења (*Hevorbringungen der Kunst*) имају надаље карактер постројења.“⁹ Она су форме смештања бивствујућег. Промена карактера уметничког произвођења мења и карактер уметности, па Хајдегер може да каже да су „песништва“ давање саопштења (*Kundgebungen*).¹⁰

На одређени начин оброзложење зашто се у епохи новог века укидају уметнички родови може да се види у промењеној функцији материјала. Према Хајдегеру реч, тон и слика су средства распоређивања (*Gliederung*) и покретања, продрмавања и скупљања маса, укратко они су средства смештања (*Einrichtung*).¹¹ Материјали схваћени као средства смештања нису интерпретирани путем земље у виду завичајног темеља. Другим речима, материјали у овом смислу немају улогу у сукобу земље и света једног уметничког дела којим се задобија изворни сукоб истине. Шта више, може

⁶ Исто, стр. 31.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

⁹ Исто, стр. 32.

¹⁰ Исто, стр. 31.

¹¹ Исто.

се рећи да такав сукоб у делима више и не постоји. Реч, тон и слика су изгубили ту функцију у епохи довршења новог века. Они имају сада тржишно-техничку функцију. Имајући у виду њихову улогу изложу у *Извору уметничког дела* може се закључити следеће: уколико су у епохи довршења новог века материјали схваћени као средства смештања, утолико нису одређујући елемент за диференцијацију уметничких родова.

Друго важно дешавање у епохи довршења новог века јесте појава филма. Хајдегер не говори из угла неке естетике и теорије филма које филм сматрају уметношћу поред сликарства, поезије, вајарства, архитектуре и музике. Он се према филму чак и не односи као према једном роду уметности. Још мање говори о филмском делу као неком тоталном или свеукупном уметничком делу (*Gesamtkunstwerk*) које обједињује остале врсте уметности, како је Вагнер претпостављао за оперу.¹² Хајдегер чак захтева да се фотографија (*Lichtbild*) и кинематографија (*Lichtspieltheater*) не би сме-ли поредити са историјски познатим уметничким делима и постали примерени њима.¹³ Ово конкретно значи да један филм не може да се пореди са песничким делом Софокла или музичким делом Бетовена, Моцарта, односно са делима у битноповесном смислу. Наиме, Хајдегер не види у филму уметничко произвођење, како карактерише позната дела уметности, већ техничку закономерност. Тако он пише да фотографија и филм имају своју властиту закономерност у метафизичкој, довршеној суштини уметности као једном смештању све твореће и утврђујуће моћности бивствујућег.¹⁴ У том духу Хајдегер наставља, па одређује филм као јавно постројење јавног – „новог“ – друштвеног потхрањивања (*Gebahren*), моде, гестова, „доживљаја“ „истинских“ „доживљаја“.¹⁵ Очигледно да филм

12 Види Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, (GA 43), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985, стр. 100.

¹³ GA 66, стр. 31.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто.

није уметност у битноповесном смислу и да мора да одговори потребима друштва, пре свега тржишта вођеног захтевима публике и јавности. Ипак, Хајдегер оставља мали простор да и филмови могу бити уметност. У том смислу он примећује да „кичасто“ нису филмови него оно, што они, услед справљености доживљаја, као вредно доживљаја морају да понуде и рашире.¹⁶ Указујући да филм сам по себи није кичаст истовремено указује на промењени карактер кича. Наиме, у таквом справљалачком нестајању уметничких дела долази до преображаја у значењу кича пре свега, оног значења које се заснива на опозицији уметности и кича. Хајдегер сматра да кич, иако води порекло из подражавања уметничких дела, губи своје држање насупрот њима и постаје самосталан.¹⁷ Наиме, кич није више њихова супротност, односно лоша уметност (коју карактерише епигонство, еклектицизам, коришћење клишеа, оријентација на просечност, демократизација укуса у којој је уживање лишено дистанце С.Р.), већ је кич најбоље умење (*bestes Können*), али празног и несуштинског које онда, да би осигурало своје значење, позива у помоћ свом симболичком карактеру јавну пропаганду.¹⁸ На одређен начин могао би се извести следећи закључак: није филм кичаст јер његови квалитети стоје у опозицији према уметничким. Напротив, филм као средство јавне пропаганде обезбеђује кичу, као најбољем умењу, значење и самосталност његовог симболичког карактера.

У прилог техничком карактеру филма којим се манифестује симболички карактер западне рационалности стоје и Хајдегерови ставови из текста *Из једног разговора о језику*.¹⁹ У разговору Јапанца и питаоца (Хајдегера са Хајдегером)²⁰ на једном месту се истиче улога филма у европеизацији Земље и човека. Поменуто

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Heidegger, M., „Aus einem Gespräch zur Sprache“, у: *Unterwegs zur Sprache*, стр. 83–155.

²⁰ Види Seubold, G., *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn, 2005, стр. 89.

улога се разматра у једном ширем контексту. Наиме приговара се покушају грофа Кукија да источно-азијску уметност интерпретира језиком европске појмовности, односно естетичким појмовима западне рационалности. Хајдегер види проблем у томе што сам језик почива на метафизичкој разлици између чулнога и нечулнога (*Nichtsinnlich*) „...бар у области европских представа“.²¹ Према њему, источно-азијска уметност се не може интерпретирати појмовима „нечулно и чулно“ који владају у европској естетици и којим се манифестује један приказивачки и симболички карактер уметности.²² Таква доминација европског ума има свој потврду у успесима рационалности коју нам предочава технички напредак. Хајдегер истиче да је филм *Раишомон* јапанског редитеља Акире Куросаве најбољи пример такве европеизације. У том филму је јапански свет ухваћен у предметност фотографије и посебно подешен за њу.²³ Хајдегер истиче да су тај источно-азијски свет и техничко естетски продукт филмске индустрије неспојиви. Реалистичност и приказивачки карактер филма припадају европској метафизичкој разлици нечулно-чулно која почиње са Платоном. Ова традиција је прилично страна јапанском свету у чијем поимању бивствовања одзвањају зен-будистички корени, на шта упућује „Јапанац“ у разговору: „За нас је празнина највиши начин за оно што хоћете да кажете речју ’бивствовање’...“²⁴ У Јапану се бивствовање схвата као празнина (*Leere*) и ништа (*Nichts*). Отуда природу јапанског света и јапанско искуство бивствовања треба тражити у специфичности Но-драме (*No-Spiel*) у којој је позорница празна, а гест глумца, као сакупљајуће ношење, носи себе кроз невидљиво (празнину) да би се појавио предео (планине). „Празнина тада јесте исто што и ништа, јесте наиме, оно суствујуће које у свом мишљењу покушавамо да као нешто друго придодемо свему што је присуствујуће

²¹ Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, стр. 103.

²² Види GA 53, стр. 17–19.

²³ Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, стр. 105.

²⁴ Исто, стр. 109.

(*Anwesende*) и одсуствујуће (*Abwesende*).²⁵ Такав однос одсуствујућег и присуствујућег не постоји у филму у коме доминира реалистично-симболички карактер приказивања.

Литература:

- Heidegger, M., *Holzwege* (1935–1946), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 2003.
- Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985.
- Heidegger, M., *Hölderlins hymne „Der Ister“* (SS 1942), GA 53, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1993.
- Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1936/38), GA 65, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1989.
- Heidegger, M., *Besinnung* (1938/39), GA 66, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1997
- Heidegger, M., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 2001.
- von Herrmann, F. W., *Wege ins Ereignis*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994.
- Seubold, G., *Kunst als Enteignis, Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn, 2005.

²⁵ Исто, стр. 108.

**HEIDEGGER'S THOUGHTS ON THE RECESSION
OF ART GENRES AND APPEARANCE THE FILM
IN THE EPOCH OF TECHNOLOGY**

(Summary)

In this paper it is interpreted Heidegger attitudes about the relationship between art and technology from the manuscript of his legacy, entitled *Art in the Era of the Completion of the New Century*. The first part is about the technical nature of art, which has resulted in the recession of artistic genres. The second part is about the appearance of the film in the epoch of technology. Then it is said that the film has a symbolic character, the review, the appropriate technical regularities, requirements kitsch and couldn't be compared with the art of being-historical sense.

Key words: art, technology, truth, kitsch, Martin Heidegger

Небојша Грубор

ОТВОРЕНА ЕСТЕТИКА МИЛАНА ДАМЊАНОВИЋА. ПРОБЛЕМ МЕТОДЕ У САВРЕМЕНОЈ ЕСТЕТИЦИ

Апстракт: Есеј истражује проблем методе у савременој естетици полазећи од истраживања савременог српског филозофа Милана Дамњановића. Основни методолошки проблем савремене естетике састоји се у питању да ли је естетика наука или филозофија? Намера есеја састоји се у томе да покаже како Дамњановићева концепција отворене естетике може да се схвати као превазилажење дистинкција између научног и филозофског приступа у подручју естетике.

Кључне речи: естетика, савремена естетика, метод естетике, отворена естетика, М. Дамњановић

1. Да ли је естетика наука или филозофија? Основни методолошки проблем савремене естетике

Милан Дамњановић (1924–1994) је професор естетике на Факултету ликовне уметности Универзитета уметности у Београду. Оснивач је Друштва за естетику Србије, односно Естетичког друштва Србије (1980.), и његов председник од 1980. до 1994. год.¹

¹ Овај рад је писан у оквиру пројекта Института за филозофију Филозофског факултета у Београду под називом „Динамички системи у природи и друштву: филозофски и емпиријски аспекти“ (Ев. Бр. 179041), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Био је један од копредседника и организатора IX међународног конгреса естетичара у Дубровнику (1980.), члан извршног одбора и други потпредседник међународног удружења за естетику. Објавио је 17 књига из области естетике, а преко 800 студија, есеја, чланака, и приказа.² Међу Дамњановићевим делима истичу се: *Проблем експерименталне методе у естетици* (1963), *Струјања у савременој естетици* (1966, 1984), *Суштина и повест* (1976), *Естетика и стваралаштво* (1988), као и постхумно објављена књига *Ка естетомују. Од Доситејеве теорије укуса до модерне естетике* (1996). Након Душана Недељковића и Богдана Шешића, који су у другој Југославији предавали естетику, али којима она није била основно поље деловања, Милан Дамњановић уз Драгана Јеремића (1925–1986) представља прву генерацију филозофски образованих естетичара³ који ће ударити темеље српској естетици и који ће заједно са нешто млађим Миланом Ранковићем (1932–2012), а затим и Сретеном Петровићем (1940), Мирком Зуровцем (1941) и Миланом Узелцем (1950) представљати чврсто и недвосмислено језгро савремене српске филозофске естетике последњих пола столећа.

Естетичка истраживања Милана Дамњановића представљају незаобилазну мисаону позадину почев од које на прави начин може да буде схваћен и оцењен допринос и пробој у естетичкој проблематици, који су у својим истраживањима, након Дамњановића, начинили наши водећи естетичари као што су Милан Ранковић, Мирко Зуровац и Сретен Петровић, али Дамњановићево разјашњење проблематике савремене естетике представља кључ и за разумевање претходних покушаја да се са естетичким питањима изађе на крај, као што је у једном специфично хеленистичком контексту учињено код Анице Савић Ребац (1892–1953). Основни методолошки и тематско-предметни проблеми естетике које у својим

² Аранитовић, Д., „Биографија“, у: Милијић, Б., (ур.), *Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамњановићу*, Универзитет уметност у Београду, Естетичко друштво Србије, Београд, 1996., стр. 9–12.

³ Ранковић, М., *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике, Београд, 1998, стр. 83.

радовима сваки на свој начин покушавају да реше М. Ранковић, М. Зуровац и С. Петровић или који, пак, код нас и пре тога слути и осећа А. Савић Ребац, у нашој средини је први на меродаван начин и на (тада) највишем теоријском нивоу поставио управо Милан Дамњановић. Дамњановић је у својим студијама из 60-тих година, најпре у свом раду *Проблем експерименталне методе у естетици*,⁴ а затим и у књизи *Струјања у савременој естетици*,⁵ и нешто касније у књизи *Суштина и повест* поред одређења појма естетике и појма савремене естетике, скицирао и проблем тематског предмета естетике и покушао да реши и основни методолошки проблем савремене естетике.

Естетика, најпре, може да означава једну сасвим несистематизовану свест о лепом или ружном или некој другој естетској вредности, као и знање о овим или оним уметничким делима. Затим, управо у вези са уметничким делима и уметношћу уопште, под естетиком би се могло разумети много систематизованије и организованије знање какво поседују историчари, теоретичари и критичари уметности, као и свест коју поседују сами уметници ствараоци и уметничка публика. Најзад, под естетиком бисмо могли да разумемо једно сасвим систематизовано и организовано теоријско знање и свест у смислу естетике као науке.⁶ С тим што би појам науке овде најпре требало узети у једном веома широком смислу научности, који у себе укључује и позитивну науку и филозофију. Када је о одређењу појма естетике реч, Дамњановић је поступио доста опрезно и стандардно сматрајући да се у естетици ради о „филозофском и научном мишљењу које се суочава са про-

⁴ Damjanović, M., *Problem eksperimentalne metode u estetici*, Institut društvenih nauka, Odeljenje za filozofiju, Beograd, 1963., стр. 9.

⁵ Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Naprijed, Zagreb, 1966., стр. 12. Такође, и у другом издању књиге, Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984., стр. 13.

⁶ Moravski, S., *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd, стр. 15.

блемима лепог и уметничког⁷. У тематско-предметном погледу, дакле, естетика је за Дамњановића теорија лепог и уметности.

С друге стране, питање о томе да ли је естетика организовано и систематизовано знање у смислу позитивне, емпиријске науке или пак у смислу филозофије представља основни методолошки проблем савремене естетике. „Тако се“, каже Дамњановић, „најпре суочавамо са методолошким проблемом у савременој естетици који се једноставно може формулисати: је ли естетика посебна наука или филозофија“.⁸ Савремена естетика, за коју је питање о томе да ли је естетика наука или филозофија тек постало истински проблем, започиње према Дамњановићу средином деветнаестог века, у склопу тзв. слома Хегеловог система филозофије, наиме до Хегела „нико није сматрао проблематичним филозофски карактер естетике“.⁹

Дамњановић оправдано износи типологију три, односно четири могућа становишта у погледу питања да ли је савремена естетика наука или филозофија: једно је (1) „старо схватање естетике као филозофске дисциплине“,¹⁰ друго је схватање према ком (2) естетика постаје „област примене других наука (нпр. психологије, социологије и др.)“,¹¹ треће је становиште према ком се (3) „сама естетика може разумети као једна посебна наука, уколико се наиме одреди њена специфична метода“¹² и најзад, четврто становиште, полази од увида да (4) „естетика пре свега решава филозофске проблеме“, али и „да се ... не могу одбацити покушаји примене метода других наука на подручје естетике, као што се ни идеја естетике као самосталне посебне науке више није могла занемарити“,¹³ дру-

⁷ Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984., стр. 11.

⁸ Исто, стр. 12.

⁹ Исто, стр. 13.

¹⁰ Исто.

¹¹ Исто.

¹² Исто.

¹³ Исто.

гим речима, ово последње становиште представља покушај да се на одређен начин помире два основна методска приступа.

То међутим није тако једноставно, с обзиром да сам аутор истиче како посебно научно и филозофско гледиште представљају „две екстремне оријентације не искључују једна другу, па је могуће на једном научно-филозофском путу постићи прожимање филозофских погледа са научним естетичким сазнањима. Према данашњим изгледима, филозофски задаци у естетици претежнији су и пресуднији од научних, али за разлику од традиционалне спекулативне дисциплине, данашња естетика не може потиснути из поља активне свести научна: историјска, етнолошка, психолошка, социолошка и друга сазнања о појави лепог и уметничког“.¹⁴ Другим речима, филозофски задаци у естетици су преовлађујући, али више не могу да се обрађују само традиционалним, спекулативно-филозофским средствима, већ неизбежно захтевају укључивање научних сазнања о лепом, премда то за Дамњановића не значи да савремена естетика постаје посебан тип позитивнонаучног сазнања.

Изненађујуће је, међутим, како Дамњановић у наредним ко-рацима свог истраживања, премда је са потпуном јасноћом поставио проблем естетичке методе, исти тај проблем релативизује и то с обзиром на проблем одређења тематског подручја естетичких истраживања: „Методолошко питање заснивања естетике као посебне или као филозофске науке, што садржи у себи даљни проблем адекватности и ефикасности естетичке методе, та крупна и за савремену естетику карактеристична питања остају ипак само претходна и формална у односу на праве естетичке проблеме, у односу на суштинска питања схватања лепог и уметничког у нашем времену. Треба истаћи то методолошко питање и потражити тачан одговор на њ, да би се одредио карактер теоријског мишљења што се назива естетичким, да би се схватило шта представља научно сазнање историјских, психолошких, социолошких и др. факата о

¹⁴ Исто, стр. 17.

лепом и уметничком, те која су естетска стања ствари доступна само филозофском мишљењу. Али се на томе очигледно не може и не сме зауставити: ма колико било важно сазнање правог пута који нас доводи до предмета научног испитивања, ипак се према природи и положају предмета одређује првац пута, па се методолошко питање у естетици покреће у зависности од сложеног, на изглед потпуно ирационалног и дискурзивном мишљењу недоступног естетичког предмета¹⁵. Позивајући се у елаборацији овог проблема на Крочеа – премда је сам проблем неподобности естетског феномена за рационалну научну обраду поставио и на њега понудио одговор још Хегел – Дамњановић долази до става како „у естетици ... није оправдан никакав методологизам што остаје у вакууму између непосредно критичког ... односа према живој реалности лепог и уметничког и темељног разматрања смисла, и светскоисторијских претпоставки те реалности“¹⁶. Судајући према овим ставовима Дамњановић је сматрао да је питање методе у естетици, а посебно савременој естетици, важан, али ипак не пресудан проблем. Првенство треба дати истраживању предмета, односно феноменима лепог и уметничког. Према природи и положају предмета биће одређена метода. Другим речима, у естетици, па и савременој естетици постоји првенство предмета естетичких истраживања у односу на њихов метод, предмет ће према овом схватању сам наметнути исправан методички приступ.

Резимирајући Дамњановићеве ставове могли бисмо да констатујемо како он естетику сматра научном дисциплином (при чему и филозофија и посебне науке поседују овај начелни научни карактер) која испитује суштину лепог и уметничког. Савремена естетика почев од средине 19. столећа, услед нараслог утицаја посебних наука с једне и слома система Хегелове филозофије с друге стране, налази се пред питањем да ли је истински приступ уметничком и лепом и даље обликује филозофија или пак емпиријска,

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

односно посебнонаучна методологија. Међутим, због сложености и ирационалности предмета естетичких истраживања, односно непогодности лепог и уметничког за дискурзивну, теоријску и научну обраду, проблем методе представља нешто што је ипак од секундарног значаја. Метод ће фактички бити прилагођен самој природи феномена који се у естетици истражује. Савремена естетика при томе не само да не би требало да занемари, него би, насупрот томе, требало да у највећој мери асимилује посебнонаучна истраживања естетског феномена и на неки, премда код Дамњановића не сасвим одређен начин, доведе до прожимања филозофског и посебно научног приступа естетичкој проблематици.

Како објаснити овако наизглед лабав и необавезујући став према питању методе у естетици? Кључ се налази у ономе што Дамњановић сматра отвореном естетиком – естетиком која је отворена према свом предмету, пре свега уметности, предмету који сам собом носи једну развојну динамику која се не може једноставно захватити било којим методологизмом који би занемарио повесну свест о уметности и њеном развоју. Размотримо зато Дамњановићев пројекат отворене естетике и покушајмо да објаснимо Дамњановићеву релаксираност у погледу питања о методи естетике.

2. Отворена естетика

Дамњановић полази од става да је за савремену мисао, посебно естетичку мисао, карактеристичнији методолошки слом, него чврста методолошка изградњеност и да искуство таквог слома захтева развијање пројекта отворене естетике. Послушајмо речи нашег аутора: „естетика данас може се још посматрати према садашњем стању филозофије (или теорије) науке. Требало је показати методолошки слом у покушају изградње једног обавезујућег система филозофије науке, што онда мора утицати и на покушај научног фундаирања естетике, као што је требало извући закључак о неопходности увођења гледишта уметника као теоријски потпуно релевантног гледишта у естетику, према критеријумима које смо

већ навели ... естетика је данас потребна као отворена естетика, уколико се држи искуства уметности и естетског искуства, уколико се држи отворености, дијалектичности и историчности свих уметничких и естетских феномена. Уколико се пак држи 'близине' тих феномена, она ће бити ближа незавршености естетских процеса итд. ...¹⁷

Поред овог становишта о методолошком слому, ту је и Дамњановићев став о радикално повесном карактеру саме уметности, а у складу са тим и рефлексije о њој и уједно ослобађања уметности од сваког унапред датог обавезујућег садржаја. Повесни, историјски карактер саме уметности се суштински одражава на модерну естетику, а као прекретница у том схватању служи Хегелова естетичка рефлексija, овде преузета у релевантној интерпретацији Дитера Хенриха (Dieter Henrich): „Д. Хенрих ... је тако не само тачно указао на место појављивања самоодношења тј. рефлексije у историји нововековног мишљења, већ и на његову нужну допуну: рефлексija нужно упућује на њену основу, за коју се зна да је недоступна и да њоме не може располагати. Отуда ни естетичка рефлексija у оквиру филозофске естетике не може имати други значај или слабији положај, утолико пре што њу подржава рефлексивни карактер модерне уметности. Хенрих, дакле, посебно разматра смисао или могућност естетике као филозофије уметности после Хегела, као и развој и карактер модерне уметности све до данас, да би установио парцијални и рефлексивни карактер модерне и данашње уметности, као и отвореност (*Offenheit*) данашњег уметника. Он сматра да уметност данас мора поћи од стања свести о данашњици и да уметник у тој свести достиже слободан однос према свом предмету. Због тога уметник више није везан за неки *Weltanschauung*, за нацију, поднебље, као што се слободно односи према историјским стилovima: у томе се састоји његова отвореност“.¹⁸ Дамњановић на овом месту следи резултате Хегелове фи-

¹⁷ Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Naprijed, Zagreb, 1966, стр. 165, 166.

¹⁸ Исто, стр. 169.

лозофије уметности у погледу односа естетичке теорије уметности и уметничке праксе коју ова теорија тематизује. За Хегела је најмање, наведимо то становиште у његовој сасвим сажетој поенти у вези са разматрањем романтичне форме уметности која, за разлику од уметности претходних епоха, обележних симболичном и класичном формом уметности, не представља уобличење и формирање неког унапред датог обавезујућег садржаја. Ниједан садржај није унапред дат као нешто претходно задато, и обрнуто, готово сваки садржај представља нешто што може бити релевантна тема уметничког обликовања. Тако да Хегелова дијагноза развоја уметности предвиђа развој уметности у току 19. столећа све до његовог краја, дакле, оног периода када се и зачиње модерна уметност.¹⁹

Најзад, на трећем месту, Дамњановић поред преокрета методологије у промишљање повесно условљеног карактера уметности у њеној еманципованости од обавезујућег садржаја, захтева и да се ово естетичко схватање прошири са уметности на сферу естетског у целини: „отуда у заснивању ’отворене естетике’, поред отворености и можда чак, пре ње, треба размотрити и установити категорију естетског (што треба строго разлучити од естетичког, јер се естетичко тиче само теорије), која се односи на подручје естетских појава или естетског предмета, за разлику од категорије уметничког, што упућује на уметничке појаве и свет уметности, али се не подударе са естетским феноменалним подручјем“.²⁰ На овај начин он отвара пут захтеву да се читава естетичка проблематика, а не само проблематика уметности за коју је то очигледније, подвргне у постхегеловском смислу једном заостреном историјском свешћу испуњеном промишљању: „Естетика се тако после Хегела“, истиче наш аутор, „у постсистематско доба, колеба између суштинског и повесног начина мишљења, чак и онда када без размишљања о својим претпоставкама претендује на егзактност позитивне и, чак,

¹⁹ Henrich, D, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003., s. 73.

²⁰ Dамњановић, М., *Strujanja u savremenoj estetici*, стр. 183.

експерименталне науке. Али кретање естетичког мишљења има свој специфичан извор у развоју и затим у правој кризи традиционално важећих уметничких и лепотних вредности, у далекосежном процесу промена, како у доживљавању, тако и у стварању нових вредности. Те промене су уверљиво показале иначе не лако уочљив феномен развоја вредности и довеле до сазнања о историчном карактеру самих вредности ... Следеће разматрање тиче се, дакле, те размеђе у развоју естетичког мишљења у вези са развојем модерне науке и новије филозофије, и у вези са развојем самих уметничких и лепотних вредности, развоја схваћеног из историјских претпоставки које не служе генетичко-етиолошком објашњењу савременог естетичког мишљења, већ разумевању смисла оног основног догађања које се може назвати историјски а priori, који се налази у основи могућности мишљења и стварања у нашем времену²¹.

Методолошки слом, повесни карактер уметности повезан са њеним ослобађањем и проширење филозофско уметничке на опште естетичку проблематику су упоришта Дамњановићевог концепта савремене, односно отворене естетике. Путем ових ставова Дамњановић је барем делимично положио рачуна о томе како и у ком смислу би требало евентуално разумети задатке савремене естетике. Она би и даље била првенствено филозофска рефлексија која би колико може обилато користила резултате наука, али одлучујућа би била прожетост савремене естетике једном историјском свешћу и рефлексивним држањем према свом предмету, уметности, али и естетском у ширем смислу. Корелација естетичке рефлексије и предмета естетичке рефлексије била би нешто што би се изнова успостављало у сваком конкретном случају. Да ли, међутим, постоји некакава назнака о позитивном садржају тих рефлексија, да ли су развијена и позитивно скицирана нека појмовна упоришта отворене естетике? Чини се да се за то може и поред све Дамњановићеве еклектичности и увек присутне тешкоће да се његов сопствени

²¹ Damjanović, M., *Suština i povest*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, стр. 303.

став прецизира и одвоји од става аутора које интерпретира, а број тих аутора је огроман и сведочи о импресивној обавештености нашег аутора у погледу савремених естетичких теорија, дакле, изгледа да се ипак може пронаћи неколико карактеристичних ставова који позитивно испуњавају пројекат отворене естетике.

У Дамњановићевим разматрањима можда је најзначајнија дистинкција између аутономно-естетичког и хетерономно-естетичког тумачења и разумевања уметности. Ради се о разлици између покушаја да се уметност разуме и протумачи полазећи од једне по правилу претходно претпостављене филозофске и естетичке идеје, и с друге стране становишта која покушавају да, не занемарујући и не остављајући по страни карактеристике филозофске и научне рефлексије о уметности, ипак захвате феномен уметности у његовој махом тек релативној аутономији. Ова дистинкција је у савременој естетичкој литератури везана за период модерне естетике и уметности која се у току 19. столећа аутономизује. У том смислу узорна поставка овог проблема налази се у значајном чланку Р. Бубнера „О неким условима савремене естетике“ (1973),²² који се у Дамњановићевим делима помиње и тумачи. Бубнерова дистинкција се односи на хетерономне естетике хегеловско-шелинговске провинијенције закључно са Хајдегером и Гадамером и аутономно орјентисане естетике кантовског типа, које излазе у сусрет аутономији уметности и уметничких дела, па чак и оним уметничким делима савремене уметности, која се у строгом смислу тешко могу назвати делима у уобичајеном смислу: *ready made*, инсталације, перформанси итд. Дамњановић, међутим, позивајући се додуше на друге ауторе, али следећи своја сопствена теоријска уверења формулише дистинкцију хетерономне/аутономне рефлексије о уметности у једном смислу који је епохално шири у односу на модерну и савремену естетику. Он аутономно/хетерономно теоријски поглед на уметност шири на целокупну естетичку рефлексију почев од Платона и Аристотела, па све до постмодернистичке естетичко-

²² Bubner, R., *Estetsko iskustvo*, prev. T. Engler, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., стр. 9–54.

филозофске традиције, тј. особености модерне и савремене рефлексивности о уметности проширује на естетичко мишљење уопште.

Дамњановић се на више места позива на увид у различиту функцију коју уметност има од епохе до епохе. То му омогућава да естетичку рефлексивност конципира као приступ уметности који је суштински отворен за повесну променљивост уметности, која као модерна уметност долази до свести о свом промењеном друштвеном положају и повесној функцији. Позивајући се на новокантовца Јонаса Кона (Kohn), Дамњановић сматра примереним разликовање неколико великих етапа у развоју уметности и то формулисаних у терминологији аутономије и хетерономије уметности: „положај уметности у разним историјским епохама и културама најефикасније се може описати терминима које је сковао Ј. Кон, по коме је првобитна уметност пантономна, тј. подређена свим законима који детерминишу постојање и развој првобитне људске заједнице, да би касније постала хетерономна, тј. служила неуметничким сврхама, нпр. васпитним, моралним, религијским, политичким. Уочавање специфичне природе уметности, теоријско оправдање њеног посебног права и њене иманентне законитости у модерно доба довело је до новог положаја уметности у нашој култури: она постаје први пут аутономна. Према данашњем схватању уметничко дело може на сасвим легитиман начин садржати моралне, васпитне, политичке и друге тежње и вредности, али, наравно, под условом да их обликује као уметност. Зато структура уметничког дела и његова естетска вредност, у односу на њено порекло, представљају релативно самосталну, аутономну јединицу, која може бити социјално активна, и утолико активнија уколико представља већу уметност. Јер уметност се не може дефинисати искључиво као функција једног историјски одређеног социјалног и културног стања, и проблем се отвара управо у часу када треба објаснити на изглед парадоксалну ситуацију уметности, која је условљена и независна од друштвене и културне целине у којој се рађа. Отуда у својој 'социјалној акцији' уметност, и то велика уметност, може

трансцендирати границу своје историјске епохе и по своме дејству стећи савремену егзистенцију и реалност. – Најзад пошто је аутономија уметности схваћена и призната, и пошто је њена стварна зависност од свих других друштвених законитости призната чињеница, уметност је у савременом друштву поново пантономна, наравно, на једном вишем нивоу него што је то раније био случај²³. Ове дистинкције између пантомног, хетерономног и аутономног статуса уметности унутар друштвене и културне целине не поклапају се са дистинкцијом између хетерономног и аутономног естетичких концепција. Подела естетика на аутономне и хетерономне могућа је само с обзиром на аутономну уметност и чињеницу да естетика узима у обзир ту аутономију и покушава да изнесе на видело аутономну особеност уметности, или пак следећи своје сопствене (теоријске) мотиве ову аутономију хетерономно занемарује. Дамњановић, међутим, превазилази овакво тумачење аутономног и хетерономног естетичког приступа и замењује га разликовањем између естетичког *мишљења о уметности* и естетичког *мишљења из уметности*. Ради се о становиштима која или респектују или не респектују особеност уметности без обзира да ли је сама уметност у већој или мањој мери аутономна или хетерономна. Овим начином размишљања се покрећу веома озбиљни и тешки естетички проблеми и отвара питање о томе како уопште приступити уметности која мења своје повесне функције, а ипак чини се као да кроз читаву историју задржава једну врсту особености карактеристичну само за модерну или чак савремену уметност. Такође, отвара се и питање о томе како би требало разумети начелно различите, пре свега филозофско-теоријске приступе уметности унутар исте епохе.

Погледајмо како сам Милан Дамњановић формулише ову дистинкцију у тематизацији уметности. Одлучујуће је да се у овој његовој формулацији односу естетичке теорије према уметности

²³ Damjanović, M., *Suština i povest*, стр. 149; уоп. такође, Damjanović, M., *Estetika i stvaralaštvo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988., стр. 301–302.

утврди разлика која има трансепохални смисао: „тако се у нашој традицији, почев од *Платона* и *Аристотела*, негују две различите врсте или два типа филозофске теорије уметности које се историјски појављују једна поред друге, као два средишта, као две осовине, око којих се креће филозофско мишљење: са једне стране, *мишљење о уметности*, које приступа уметности са неким већ прихваћеним принципом, са неком готовом филозофском идејом, која по својој обухватној снази може протумачити уметност, подвргавајући је принципу од ког полази и, с друге стране, *мишљење из уметности*, оно које полази од уметничког искуства, од света уметности и које пита како је могуће уметничко дело, какав је његов начин постојања, која је вредност и који смисао уметности у нашем животу; оно пита за принцип уметности полазећи од феномена уметности, пита за гледиште уметности, из кога се може развити један поглед на свет и открити свет. Тако од самог почетка наше филозофске традиције постоје два различита начина тумачења и проучавања уметности и отуда два основна облика теорија о уметности: филозофија уметности, која се држи неких далекосежних метафизичких идеја о смислу бивства, о свету и човеку, па отуда изводи принцип уметности, који подвргава оној основној метафизичкој идеји, што важи за Платона, и, друга теорија уметности, која полази од самог феномена, од појединачног уметничког дела, од уметничког искуства да би установила структуру дела, грађу, начин његовог произвођења, као и начин његовог деловања, и да би тек на том путу дошла до филозофског принципа уметности, што важи за Аристотела“.²⁴ Питање које овде представља пробни камен ове Дамњановићеве естетичке идеје је питање може ли се сматрати да је Платон разматрао уметност првенствено тако што се држао метафизичких идеја, особеног схватања света итд., а Аристотелу је, пак, пошло за руком да уметност разматра полазећи од саме уметности и примерено самој уметности? Да ли је разлика између Платона и Аристотела у томе што један тумачи уметност полазећи

²⁴ Damjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, стр. 95.

од принципа своје филозофије и свог (филозофског) схватања света и живота, а други узима у обзир особеност уметности не намећући јој неки спољашњи (филозофско-теоријски) принцип.

Пре него што покушамо да о овом питању кажемо неку реч, ваља најпре признати да Дамњановићева дистинкција, коју ми разумемо као проширивање савремено-естетичке дистинкције између хетерономних и аутономних естетика на читаву историју естетике и разликовање између естетика које мисле о уметности и оних које мисле из уметности, има своју несумњиву теоријску привлачност и плаузибилност, али да остаје отворено питање како би ову дистинкцију исправно требало разумети. Наиме, док Платон вођен практично-филозофским циљевима своје филозофије у целини и феномен уметности посматра првенствено из перспективе питања о томе како би требало водити исправан живот, Аристотелово тумачење уметности, насупрот томе, сам феномен уметности у великој мери деполитизује, деморализује и десаκραлизује.²⁵ Аристотел у *Поетици*, његовом главном естетичком делу и уопште првом тексту западне традиције који је у целини посвећен искључиво естетичкој проблематици, чини се с намером оставља по страни трагедију као друштвену институцију, оставља по страни њен религиозни, политички, па чак и морални смисао. По свему судећи Аристотел прихвата изазов у тумачењу поезије који формулише Платон у *Х књизи Државе*, „чак ћемо и њеним заштитницима, који нису песници, дозволити да у прози говоре у њену корист, и да кажу како она није само слатка него и корисна за државе и за људски живот, а ми ћемо их пријатељски слушати. Па и нама самима би било од користи да се она појави не само као слатка већ и као корисна“.²⁶ Аристотел хоће да одбрани поезију не тако што ће директно полемисати са Платоновим ставовима осветљавајући неку позитивну друштвену функцију уметности која је до тада била превиђена, него напротив покушава да теоријски сагледа и ослободи ону ди-

²⁵ Höffe, O., „Einführung in die Aristoteles' Poetik“, у: Höffe, O., (Hg.), *Aristoteles Poetik*, Akademie Verlag, Berlin, 2009., s. 9–11.

²⁶ Platon, *Država*, prev. A. Vilhar, B. Pavlović, BIGZ, Beograd, 1993., стр. 310, (607 d-e).

мензију уметности која на један сасвим особен и другачији начин унапређује човекову људскост и у том смислу заслужује похвалу. Наиме, и сам Аристотел је, што се може разумети и као жив одјек Платонове критике уметности, био осетљив на моралне аргументе против трегедије, као што је онај да трагедија приказује како добри и врли људи незаслужено пате и страдају. Али оно што Аристотел експлицира јесте једна, и морално и на сваки други начин, важнија димензија феномена уметности, односно трагедије. Трагедија у првом реду представља људске судбине у светлу фрагилности нашег живота, уметност у свом представљању рачуна на препознавање, солидарност и емпатију коју људи међусобно успостављају и испољавају их према другим људима који не сасвим заслужено пате и из тог уметнички представљеног збивања људске судбине они задобијају један за њих саме оплемењујући и емаципујући увид.

Међутим, овај Аристотелов покушај да из другог угла сагледа смисао уметничке производње не може се редуковати на став о томе како Аристотел погађа, а Платон теоријски промашује истинску иманентну природу уметности. Разлика између два филозофа се састоји у различитом методу који следе и који зависи од основних претпоставки читаве њихове филозофије. Разлика у методу води до различитог сагледавања смисла и вредности уметности, али не тако што један приступ изневерава, а други погађа праву природу уметности, што један говори о уметности, а други из уметности. Напротив, у чему се састоји права природа уметности утврђује се тек посредством тумачења како код Платона, тако и код Аристотела. Не може се говорити о некој истинској природи уметности којој би један приступ кореспондирао, а други не. Праву природу уметности погађају и Платон и Аристотел, али свако на свој начин и у складу са претпоставкама њихове филозофије. Не ради се о томе да се може оповрћи или довести у питање Платоново схватање уметности полазећи од Аристотела или обрнуто, ставови великих мислилаца о великим филозофским питањима, какво је и питање о уметности или питање о лепоти, не могу се на просто довести

у питање, оповрћи и уздрмати у својој истинитости, него се увек ради о томе да разумемо на који је начин неки мислилац дошао до својих ставова и да понављањем његових мисаоних корака доспемо у димензију у којој постаје разумљиво на основу чега се неки мислилац одређује за једно одређено тумачење уметности. На тај начин уједно доспевамо у димензију унутар које можемо сами себи да упутимо питање шта је уметност за нас савременике и шта ми можемо да понудимо као одговор на питање о њеној суштини. Превише је једноставно рећи Платон је неправедно критиковао уметност, а ми је данас, тобоже, исправно оцењујемо. Уколико је Платон уметност схватао као нешто важно, па чак и пресудно за људски живот, а нама она данас у ширим друштвено и културно историјским околностима не значи готово ништа, поставља се питање чији је приступ феномену уметности уопште примеренији и оправданији.

Хегелова теорија уметности у том смислу као да закључује процес тумачења уметности започет са Платоном. Док је Платон утицај и дејство уметности узимао за озбиљно и сматрао да се морају спровести неопходни педагошко политички кораци да се њен утицај не би негативно одразио на друштвено и политичко уређење и морал припадника заједнице, дотле Хегел увиђа да уметност више нема унапред дате, обавезујуће садржаје, да она више нема толико очигледан смисао и значај, чак можда у толикој мери да је уметности неопходна теорија уметности која би изнела на видело прави смисао и истинитосни садржај уметности. Чини се да уметничка дела данас више не могу да нам се обраћају непосредно сама за себе, као што је то можда некада био случај са грчком скулптуром и античком трагедијом. Да ли се данас уопште неко или нешто непосредно и релевантно обраћа човеку и његовој природи? На та питања је тешко одговорити и чини се да модерна уметност, уместо да успоставља комуникацију са човековом природом, продубљује дистанцираност и захлађеност унутар људског самоодношења и као таква захтева интерпретацију, односно примерену теорију уметности. Било како било, без обзира да ли на ова

естетичка и филозофска питања можемо да одговоримо, морамо да будемо свесни сложености епохално условљене филозофско естетичке рефлексије о уметности и феномену естетског уопште. Морали бисмо да у сваком појединачном случају естетичког прегнућа узмемо у обзир чињеницу како је за нас обавезујућа постхегеловска ситуација у естетици и како питање о карактеру прошлости који уметност има за нас представља израз целовито промењене констелације у којој се поставља питање о уметности. Дамњановићев пројекат отворене естетике, који узима у обзир оно што он назива методичким сломом и нужним повесним промишљањем уметности, а у покушају да се категорије аутономог и хетерономног тумачења уметности и феномена естетског уопште трансепохално конципирају, у најмању руку објашњава његову несаморазумљиву опуштеност и релативизацију проблема естетичке методе и методологије савремене естетике, и упркос или управо због Дамњановићевог импресивног познавања и разумевања основних токова савремене естетичке мисли.

Литература:

- Аранитовић, Д., „Биографија“, у: Милијић, Б., (Ур.), *Ка филозофију уметности. У спомен Милану Дамњановићу*, Универзитет уметности у Београду, Естетичко друштво Србије, Београд, 1996.
- Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, prev. M. Đurić, Zavod za udžbenike i nastavnog sredstva, Beograd, 1988.
- Bubner, R., *Estetsko iskustvo*, prev. T. Engler, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.
- Damnjanović, M., *Problem eksperimentalne metode u estetici*, Institut društvenih nauka, Odeljenje za filozofiju, Beograd, 1963.
- Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Naprijed, Zagreb, 1966.
- Damnjanović, M., *Sušтина i povest*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976.

- Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
- Damnjanović, M., *Estetika i stvaralaštvo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988.
- Damnjanović, M., *Ka estetoumiju. Od Dositejeve teorije ukusa do moderne estetike. Pojmovi i ogledi*, Nolit, Beograd, 1996.
- Hegel, G. V. F., *Estetika I*, prev. N. Popović, BIGZ, Beograd, 1986.
- Henrich, D., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.
- Höffe, O., „Einführung in Aristoteles' *Poetik*“, у: Höffe, O., (Hg.), *Aristoteles Poetik*, Akademie Verlag, Berlin, 2009.
- Милијић, Б., (ур.), *Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамњановићу*, Универзитет уметности у Београду, Естетичко друштво Србије, Београд, 1996.
- Moravski, S., *Predmet i metoda estetike*, prev. D. Subotin, Nolit, Beograd, 1974.
- Platon, *Država*, prev. A. Vilhar, B. Pavlović, BIGZ, Beograd, 1993.
- Ранковић, М., *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

**THE OPEN AESTHETICS OF MILAN DAMNJANOVIĆ.
THE PROBLEM OF THE METHOD IN THE CONTEMPORARY
AESTHETICS**

(Summary)

The essay explores the problem of method in the contemporary aesthetics starting from researches of the modern Serbian philosopher Milan Damnjanović. The basic methodological problem of contemporary aesthetics lies in the question: whether the aesthetics philosophical or scientific discipline? The intention of the essay is that to show that Damnjanović methodological concept of open aesthetical investigations can be seen as overcoming the distinction between scientific and philosophical approaches in the field of aesthetics.

Key words: aesthetics, contemporary aesthetics, method of aesthetics, open aesthetics, M. Damnjanović

Рита Флеис

ВРЕМЕ-ПРОСТОР ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ ПРЕМА ЕСТЕТИЧКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА РАДОСЛАВА ЛАЗИЋА

Апстракт: Својим истраживањима естетике драмских уметности Радослав Лазић посматра, између осталих, и естетичку категорију време-простор у односу на медиј и врсту драмске уметности према физичкој појави кретања људи и предмета у мизансцену које у претстављачким уметностима добија значење естетичке категорије анимације, а потом и врсту театра, наиме, литерарни, глумачки и редитељски, као и редитељске партитуре, стила, начина учешћа конститутивних уметности у колективном стварању дела представљачких уметности.

Кључне речи: драмске уметности, естетичка категорија време-простор, медиј, кретање, мизансцен

*Само један мали покрет означава живот,
а мировање смрт.*
Радослав Лазић¹

У готово сваком од педесетак зборника својих естетичких истраживања Радослав Лазић доследно спроводи истраживање временско-просторне естетичке категорије у свим драмским уметностима, у свим медијима и у свим друштвено-историјским и географским просторима од самих почетака драмског изражавања све до тренутно најсавременијих дигиталних медија.

¹ Лазић, Р., *Светско луткарство*, Фото футура, Београд, 2004, стр. 8.

Од свих драмских уметности Радослав Лазић најопсежније истражује режију, а потом глуму и анимацију, визуелне драмске уметности, наиме, сценографију, костимографију, креацију лутака, као и монтажу, а потом и драму, наиме драматургију као књижевни предложак за драмске уметности и као драмску уметност. Потом, истражује и музику као конститутивну драмску уметност.

Друга естетичка одредница Лазићевих зборника је медиј комуникације уметности: драмски театар, луткарство, опера и балет као сценски медији, а потом филм као засебан медиј, те електронски медији: радиофонија, телевизија и савремени дигитални медији. У склопу ових истраживања налазе се истраживања која се односе на комбиновање медија као што су, на пример, луткарски филм, анимирани филм или опера у телевизијској представи. У свом истраживању *Југословенска драмска режија*² Лазић је навео и француски термин за режију, наиме, *la mise-en-scène*, уз објашњење:

„Занимљиво је напоменути да је француски термин за режију (*la mise-en-scène*) у стручној позоришној терминологији југословенских позоришта одомаћен као мизансцен, и означава кретање глумца по сценском простору. Постављање сценских радњи глумца у простору – кретање глумца на сцени је друга фаза редитељског процеса, после читањих проба на столу. 'Мизансцен', као просторни рад с глумцем, многи практичари режије сматрају најтежом фазом у остваривању уметничке режије“.

С обзиром да је реч о кретању глумца на сцени приликом стварања представе, у овом истраживању естетску категорију време-простор сматрам оном категоријом која је најближа физичким категоријама кретања и радње, те пошто „Режија као уметност у

² Лазић, Р., *Југословенска драмска режија 1918–1991, Теорија и историја – пракса – пропедеутика*, Геа, Београд / Академија уметности, Нови Сад, 1996, стр. 17.

многим аспектима свога остваривања средишња је уметност XX века³,³ полазим од следећих премиса које Лазић уводи на почетку свих својих истраживања режије (*Уметност редитељства*⁴):

- 1) „Режија није ништа друго него уметничко стварање у одређеном времену и простору.“⁵
- 2) „У свакој режији, време и простор имају вредност што га имају вертикална и хоризонтална значења сваког координатног система. Редитељ режира људе, појаве и предмете на сцени у времену и простору тако што их доводи у односе кроз драмске сукобе и сценску радњу, дајући им значења у форми време/просторне композиције представе.“
- 3) „У свакој својој режији, редитељ одређује квантитет и квалитет времена у простору тако што га диференцира и супротставља реалном времену и простору.“
- 4) „Драмска акција или радња остварена на сцени је носилац време/простора, које твори редитељ, најчешће законима темпа/ритма, мелодијом, хармонијом. Речју, режија и музика су у природном односу стварања.“
- 5) „Редитељ је господар време/простора. Режија је време/простор компоноване позоришне уметничке представе.“
- 6) „Режија је испуњавање празног простора људима и предметима, чија се појава остварује у три димензије. Отуда се о режији може говорити као уметности дужина, ширина, висина. Редитељ је творац свих почетака и свих крајева својих представа у изабраном време/простору.“
- 7) „Режија драме је стварање време/просторних параметара на основу партитуре драмског уметничког дела. Редитељ од стварности дела и стварног реалног време/простора режира своју представу.“

³ Лазић, Р., *Уметност редитељства*, Фото футура, Нови Сад, 2003, стр. 9.

⁴ Исто, стр. 99.

⁵ За потребе овог рада обележавање бројевима уводи Р. Ф.

- 8) „Режија драме подразумева време/просторну радњу у којој се показује живот људи сукобљених међусобно, с предметима или с идејама, као садашња акција, акција *in statu nascendi*, која се увек дешава пред очима гледалаца.“
- 9) „Редитељ је творац целине сценског време/простора, а његово стварање је чин режије у времену и простору, чије је дело позоришна представа, као колективна уметност драмског аутора, редитеља и глумца.“
- 10) „Режија постоји само једном.“⁶

Види се, дакле, да Радослав Лазић, да би утврдио естетичку категорију време-простор, истражује практичне односе на сцени између времена и простора и свега онога што се режијом поставља, наиме, људе и предмете. Захваљујући режији људи и предмети остварују оне односе који су за естетику драмских уметности релевантни: драмске сукобе и драмску радњу, а посредно и етичке категорије драмских уметности, међу којима је најчешћи циљ уметникова истина. Поступак остваривања односа људи и предмета на сцени у време-простору представља редитељевоу поетику. Поетика је технички термин који је изведеница грчког глагола 'ποίηω' (изг. *poieo*) и која значи *рад, прављење, стварање*.

Прво што Радослав Лазић истражује јесте извор идеје поетике редитеља. Ово вишедеценијско истраживање феномена режије као мултидисциплинарне уметности Радослав Лазић започиње од дефиниција које је поставио Андре Венстен:

„Режија обухвата целину материјалног и персоналног на сцени“ и „Режија је преношење писаног дела на сцену“.⁷

⁶ Аутор је ставио примедбу да је ово Предговор за књигу *Трактат о режији*, Цекаде, Загреб, 1987.

⁷ Цитат је превод из Citat je prevod iz Veinstein, A., *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, 1968, 1990.

Различита су мишљења анкетираних редитеља о томе од оног да редитељ треба да се држи драме преко тога да треба да тумачи драму савременом гледаоцу, све до идеје да је драма само један од елемената представе. Димитар Кјостаров каже (стр. 77): „Оба ова схватања режије не могу се, по мом мишљењу, лако раздвајати. Сматрам да режија обухвата и целину материјалног и персоналног на сцени, и истовремено преношење писаног дела. Зато бих прихватио ова два значења појма режије као органски међусобно повезана... За мене лично, режијски поступак као конкретни задатак представља преношење писаног дела на сцену уз свестран рад и помоћ глумца у јединственом правцу идентификације његовог духа с духом ауторовог дела“. Лазић коментарише Кјостаровљево мишљење као помак у естетици режије, као његово богаћење фактором глумац и да тиме Кјостаров упозорава на застарелост литерарног критеријума театрологије, тј. литерарног позоришта. „Троугао драмски писац – глумац – редитељ темељ је изграђивања уметности драмског театра“ (стр. 77), а управо ту сарадњу и простор, који редитељ ослобађа глумцу за стваралаштво, образлаже Славко Јан. У њој Лазић види смисао глумачког позоришта. Димитрије Ђурковић сматра да карактер позоришне режије одређује природа позоришта и тиме одузима примат драмском тексту. Беловић, међутим, сматра да „Режија није ни преношење, ни превођење, ни транспоновање – режија је стварање новог уметничког дела (подвукао Р. Л.)“ (стр. 78). Душан Јовановић чак мисли да је Венстенова дилема превазиђена ствар.

Сам Радослав Лазић закључује (стр. 80): „Редитељ је трансформатор већ преобликоване стварности“. У уметничко-креативним односима стваралаца он указује на активан удео глумачке уметности у режији, а за глуму каже да је језик режије. Од значаја је Лазићева сложена дефиниција (стр. 81): „Режија се садржи у свим

процесима драмско-сценског стварања. Зато је редитељ синтетизатор свих процеса позоришног стварања, а режија као уметнички поступак природно се објективизује у делу драмско-сценске представе⁶. У овој дефиницији види се однос између режије као процеса стварања, односно интенције активности режије, редитеља као ствараоца и режије као готовог уметничког дела. Сакупљањем ових одговора Лазић доприноси сагледавању синхроног и дијахроног схватања режије као делатности што представља квалитативан скок у смислу да настаје на основу редитељских односа којима се руководе у свом практичном стваралаштву. Са друге стране, ова емпиријска дефиниција оправдава Лазићево истраживање свих конститутивних уметности драмске представе како би се постигла и већа диференцијација ових појмова, као и сагледала динамика њихових учешћа у стваралаштву.⁸

Дакле, у режији драмског театра као први стваралачки однос према естетичкој категорији време-простор диференцирају се драмски театар као литерарни, глумачки и редитељски у складу са тиме ког драмског ствараоца поетика одређује режију. Међутим, у режији представљачког дела у неком другом медију стваралачки односи се усложњавају, те стога естетичка категорија време-простор добија и друге рефлексе.

О поетикама време-простора филмске и телевизијске режије најречитије говори Желимир Жилник у Лазићевом анкетном истраживању жанра телевизијске и филмске документарне представе.⁹ У жанру документарних драма Лазић истражује позитивна искуства у режији, те Желимир Жилник каже (стр. 485): „Моја искуства из ,документарних драма’ показују да је (из ранијег контекста је јасно да је реч о телевизијском снимању, прим. Р. Ф.) могуће ,обрадити’ извесне односе који би на филму били ,неснимљиви”⁶,

⁸ Преузимам два поглавља из свог докторског рада *Допринос Радослава Лазића теорији драмских уметности у области естетике режије*, одбрањеног на Факултету драмских уметности у Београду 7. 11. 2012. године, стр. 15.

⁹ Преузимам стр. 50.

па објашњава незаинтересованост филмских кућа да финансирају пројекат тог филма, што директно потиरे сваки редитељски покушај, односно, поетику. То је разлика између херменеутике редитељске експликације филмских и телевизијских кућа, а исто тако и разлика између херменеутике финансијера и публике, што Жилник документује (наставка цитата): „То, само по себи, нити је добро, нити је лоше, али када извучимо закључке, констатујемо да су те ствари, показане на ТВ, код критике и публике прошле углавном добро“. Пошто су херменеутике исте поетике различите у њеном естетичком вредновању, Лазићева истраживања доприносе успостављању парадигме херменеутике на емпиријским основама, која данас још не постоји, само постоји теорија херменеутике по принципу *a priori*, а што је ипак на нивоу спекулације. Ова истраживања такође доприносе утврђивању жанровских специфичности у телевизијском језику, а то је од велике практичне користи за рад редитеља, што потврђују речи Желимира Жилника (стр. 484): „Никада нисам ништа прочитао о специфичностима телевизијског израза, у емисијама које се раде филмском техником. А тако сам, углавном, радио. Између неколико закључака, из искуства. Телевизија поједностављује филмску слику. Мали екран укида шоковитост и опојност призора с филмског платна. Визуелне сензације су мање упечатљиве јер поглед обухвата мали екран одједном, док великим платном очи лутају, траже и чуде се. Електроника не региструје детаљно светлосне прелазе, слика је сивља. Међутим, оно што се на суптилности слике губи – добија се на тону“. Ту Жилник поставља проблем режије контрапункта слике и звука, односно времена и простора, како Мирјана Самарџић објашњава (стр. 158): „Она је и у времену и у простору, и што је још страшније кад глумци осете како ствари иду, они желе и због себе и уопште да буде добро, да се снима без прекида“. Дакле, за разлику од научне праксе у физици, уметничка пракса у режији рачуна са једном естетичком категоријом време-простором која се изван драмског света изражава помоћу две физичке категорије, наиме, временом и простором управо стога што је реч о кретању.

У истраживању време-простора радиофонске режије прва премиса у поглављу *Увод / Естетика радиофонске режије / Дванаест теза о радиофонској режији као уметности конститутивног стваралаштва у систему редитељства* (стр. 9) гласи: „Свет звука је универзални феномен. Звучна стварност је предмет радиофонске режије као конститутивног синтетичког *Work in Progress* – дела у настајању, у остваривање звучне симфоније радиофонског уметничког дела“.

Ова теза би требало да одреди биће радиофонске режије. Међутим, свет звука није универзални феномен. Наиме, у објективној стварности, односно у физичком смислу, звук се простира само делом простора испуњеним материјом, односно, звук је поремећај материје. У субјективној стварности звук постоји само за оне ентитете који имају сензоре звука, односно у свету људи само они који чују. Други део тезе изоставља из разматрања пренос радиоталасног кода звука и публику, као и извор режије, редитеља. Да су радиоталаси део медија који се режира, потврђују и две чињенице, наиме, да редитељ режира звук само у простору у коме се преноси само звук, било би то драмско позориште у мраку у ком владају другачији услови режије од онога на радију. Тако Жан Гардије каже (стр. 33): „Али постоји и једна друга чаролија: скупљено, кондензовано, структурирано радиофонско време и тај безгранични таласни простор који се шири на огромним Земљиним површинама, коначно се збијају у две мале 'кутије' заредом и то све тешње и тешње: једна је кутија радио-пријемник а друга ... слушаочева лобања. Тако да коначно редитељ виси на пола пута, негде у простору, између емисије и пријемника, између аутора и глумца, између реалности и фикције, те као да у чисто фиктивном простору игра улогу мађионичара који би да изведе варке духа, лишене тежине и трајања маште“.

Да тај звук са радија није исти као звук без радија, доказује чињеница да снимак гласа има торзију, стога ствараоци у студију имају слушалице и слушају себе док стварају своју емисију као да су слушаоци за радио-апаратом како би контролисали представу на радију. Испитаници говоре и о делу

свог редитељског задатка да науче глумца да користи микрофон. Микрофон спада у технику претварања звука у електромагнетни талас. Различито растојање глумца од микрофона такође ствара торзију. Торзија може да учини драмски елеменат непрепознатљивим, односно, може да утиче на херменеутику дела. Према томе, мислим да није звучна стварност једини предмет драмске режије. Самим тим се мења и значење тезе II, те њен утицај на естетичку категорију време-простор у радиофонској режији. Но, с обзиром да у анкетном истраживању између испитивача и испитаника стоји искључиво практично доживљени рад режије, грешке у премиси II не ремете анкетни одговор, те се он даље може користити за истраживање уз накнадно поређење и кориговање теорије, што и јесте циљ анкетног истраживања.

Режија времена је на радију специфична. Жан Тардије га назива скупљеним, кондензованим, структурираним радиофонским временом (стр. 33). Режија простора је специфична за радио и Хуго Клајн истиче да је већ и за позориште неоправдано ограничење јединства места и времена и истиче велику покретљивост микрофона у простору, при чему треба да се подразумева да се емисија може креирати и директно преносити из више студија (стр. 25). Тиме већ Клајн даје оправдања истраживању интермедијалне режије које заузима сразмерно много простора и у истраживању естетике радиофонске режије, те чиме Радослав Лазић даје допринос савременој општој теорији режије, за сада чини ми се, несагледиво великог значаја. Тако Игор Ликар даје јасну дефиницију смисла режије простора у различитим медијима (стр. 162): „Режија је, заправо, симулација простора неке реалне или замишљене акције (говорне или физичке) према простору других. При томе су само дефиниције простора различите (акустичка дубина радија, сликовна дубина на филму, архитектонска дубина у позоришту). Зато је радио-драмска режија само по дефиницији простора различита од других медијских режија. Треба само познавати технологију саоп-

штавања и говора укључених у овај простор, као и специфичних изражајних елемената“.

У поглављу *РЕЖИЈА ВРЕМЕНА / РЕЖИЈА ПРОСТОРА* у *Естетици оперске режије* Лазић узима у разматрање само музику и текст, односно, нотни запис и либрето: „Режирати оперу значи стриктно инсценирати оно што је нотно записано, музичку партитуру и њене временске димензије. Либрето се притом мора респектовати у задатом време / простору и његовом савременом значењу“.¹⁰

Истраживањем појединачне поетике редитеља Радослав Лазић доприноси упознавању сложеног стваралачког процеса. Лазићево истраживање редитељског читања партитуре и либрета даје једнозначне и сагласне податке о елементарној важности коју редитељи придају партитури и либрету будући да су оне у исто време и извор идеја и стваралачки оквир режије, што најбоље илуструју речи Дејана Миладиновића (стр. 145): „...У музичкој партитури, међутим, мора се трагати не само за елементима који могу да упуте на начин како ће се сценски одвијати основни ток радње, но и за оним елементима који могу да упуте како да се тај основни ток обогати: сценским збивањима који не постоје у либрету, продубљивањем постојећих односа, и успостављањем нових, понекад под-текста (некад само музичког), елементима који уједно прецизно одређују и драматуршке тачке у којима ће се ове интервенције применити, као и трајање, евентуална понављања, градације, акцензованост и стилску припадност ових интервенција. Без оваквог коришћења музичке партитуре, веома честа потреба оперских редитеља да сценски обогате ток радње (нарочито у случају драматуршки упрошћених либрета) резултира интервенцијама произвољно одређеним у сваком од наведених аспеката, које зато не само да не испуњавају свој основни задатак обогаћивања тока радње, него тај ток 'замагљују' стварајући раздор између сцене и музике. ...“, према томе, оно доприноси дефинисању редитељске партитуре и либ-

¹⁰ Лазић, Р., *Естетика оперске режије*, Madlenianum, Београд, 2000, стр. 543.

рета, као органски повезаних делова исте опере са трећим делом, наине музичком партитуром, из поступака редитеља у току режије. Из свега произилази да је редитељска партитура дело управо самог околиноног редитеља, што потврђују и две додатне чињенице, наине, да је за опере као сценског дела потребно учешће композитора, диригента и редитеља, и евентуално и четвртог, наине, кореографа, као и то што се опера истог наслова разликује у сваком посебном, али одређеном, ауторском тиму. Као што се види, највећу стваралачку слободу има редитељ, јер он штрихом бира делове композиције за извођење, као и темпо извођења у које треба да се уклопи музичка композиција, потом либрето, односно драматуршки предложак, и евентуално кореографија. То потврђује пример сарадње Дејана Миладиновића и Куљерића (стр. 239) у опери *Моћ врлине* у којој је Миладиновић био либретист и редитељ, а Куљерић композитор и диригент. Овим истраживањем, наине, истраживањем редитељске партитуре, Радослав Лазић осветљава праву природу опере као сценског дела што је суштински допринос савременој теорији оперске режије, јер, ако раздвојимо естетичке категорије опере као музичког предлошка, допуњеног либретом, и оперу као сценско дело, али не више као само музички извођено, већ као музичко-драмско-театарско сценско дело, добијамо место редитељској партитури, које је стварно постојеће – без обзира да ли је оно писмено верификовано. До овог закључка се не би могло доћи без анкетног истраживања, какво Радослав Лазић спроводи, стога што теорија музике оперу истражује само као музичко дело, а историја опере, додуше, истражује сценску оперску уметност, али само из аспекта историје, јер она нема објективних научних инструмената за диференцијацију естетичких категорија. Чак ни уметничка критика сценског оперског дела не може да то утврди, јер, с једне стране, није научна дисциплина, иако је уско повезана са њом, а са друге стране, критика анализира готову сценску представу. Једино се истраживањем поезике транспоноване или, другом речју, пројектоване у говорни језик може приближити естетици уметничког сценског предмета, односно, учинити опипљивим тело уметности

режије сценске опере, јер је његова пројекција у сећању трајнија од самог сценског извођења и јер једном извршена категоризација у било ком језику најсигурније може да се преведе у говорни језик, што је метајезик естетике. Тек пошто се диференцира опера као музичко дело и опера као сценско дело, могуће је утврдити специфично уметничко дејство опере као основни елемент уметности сценске опере. Тиме је рашчишћен део значења латентно садржаног у синтагми *савремено значење* из Лазићевог закључка под бројем 14. у поглављу РЕЖИЈА ВРЕМЕНА / РЕЖИЈА ПРОСТОРА: „Режирати оперу значи стриктно инсценирати оно што је нотом записано, музичку партитуру и њене временске димензије. Либрето се притом мора респектовати у задатом време / простору и његовом савременом значењу“¹¹ и враћен легитимитет постојању оперске режије као уметности, које је Лазић поставио као основни проблем у XXIV ставу поглавља *Естетика оперске режије*.

У истраживању *Редитељи о филмској режији* на анкетно питање Радослава Лазића „Шта је предмет режије филма?“ редитељ и филмолог Никола Стојановић одговара: „Технолошки: организовање времена и простора кроз мизансцен и мизанкадар. Суштински: претакање поетског супстрата живота у медиј“.¹² Горан Марковић сведочи о Менцеловом редитељском поступку стварања времена и простора: „Постоји прича о томе како је Менцел радећи са великим камерманом који је савршено постављао кадар увек камеру мало померао и тако поремећујући савршенство добијао понешто од стила који му је био потребан у његовом филму“.¹³ Дакле, стил режије представе зависи од односа у време-простору, односно, и стил је условљен временом и простором.

Суштина ових односа најочигледније долазе до изражаја у медију луткарства, што Радослав Лазић овако објашњава: „Увек занемим пред чудима анимације када се мртва природа на сцени

¹¹ Исто.

¹² Лазић, Р., *Режисери о филмској режији*, Београд, 2013, стр. 185.

¹³ Исто, стр. 231.

луткарског театра претвара у живи естетски облик луткарске уметничке представе. Тада ме истински обузимају осећања стварања света и живота на планети Земљи. Загледам ли се у небеска пространства и посматрам ли свет са Земље која се окреће онда видим свеопште законе анимације у свеколиком универзуму. Време/простор се нигде тако очигледно не сједињују као што је то на сцени чудотворних аниматора луткарске уметничке представе. Само један мали покрет означава живот, а мировање смрт. Живот и смрт облика се наизменично допуњују и у томе ми се чини тајна луткарства као уметности, а дело аниматора, глумца и редитеља као божански чин стварања очигледне лепоте живота и света, нажалост, када је представа завршена, а лутке обешене на својим крстовима, у депонима, изгледају као театар смрти. То је добро знао Тадеуш Кантор један од највећих редитеља XX века. Те призоре смрти смо видели у његовом *Мртвом разреду*. Захваљујући Канторовим супермарионетама и смрт је изгледала жива. У театру лутака живот и смрт се непрестано измењују отварајући питање тајне и живота и смрти¹⁴. Дакле, у драмским уметностима режије и анимације основна естетичка категорија јесте кретање.

Кретање, односи у време-простору, представља сам живот, смисао анимације, театарске представе живота. У стварању значења живота кретањем у простору настаје естетичка категорија анимације, односно глуме. Радослав Лазић у глумчевој саморежији истражује заправо начин на који глумац постиже кретање које редитељ ставља у сценски време-простор. На питање „Шта је глума? Марија Црнобори одговара: „Глума данас, као и глума јучер и глума сутра је дуг, стрпљив, филигрански посао, којим се рашчлањују и обрађују мисли драмског писца и слажу собом самим, комплетним живим бићем – глумцем, у лик, који ће се кретати пред публиком и радити радњу литературом задату“¹⁵.

¹⁴ Лазић, Р., *Светско луткарство*, стр. 7.

¹⁵ Лазић, Р., *Трактат о глуми*, Фото футура, Београд, 2008, стр. 49.

Са друге стране, сценограф, костимограф, креатор лутака и монтажер, као и композитор режирају време-простор за режијом одабрану анимацију. Миленко Шербан на питање „Шта је суштина позоришне сценографије?“ каже: „На сцени владају посебни закони. Ма какав да је сценографски прилаз, он, у суштини, није ништа друго до условност. Простор не треба описивати, него изнаћи његову суштину, претворити га у емоцију или идеју представе. Треба исконструисати сценски простор који сугерише реалне димензије. Дакле, треба наћи што тешњу сарадњу између речи и материје, открити њихов ритмички однос“.¹⁶ О сценографији у различитим медијима Владимир Маренић каже: „Искусства су разноврсна, поступак је очито различан. Музика, звук, глас везани су за спектакуларну форму у опери. У балету су то широки транспарентни простори с обично ефектно сликаним позадинама. Простор је ослобођен за игру и скок. Филмска сценографија везана је за избор натуралних објеката или за изградњу у студију. На филму и телевизији значај камере је пресудан. Сниматељски трик и монтажа одузимају сценографији често од основне идеје најлепше: камера и монтажа то присвајају и своје значају на филму и телевизији придодају још један. Основна разлика, из које излазе неспоразуми и вредности, јесте: позоришна сценографија је просторна, а филмска и телевизијска дводимензионална“.¹⁷ Сценографи и костимографи наглашавају улогу визуелних драмских уметности у дочаравању реалног времена и амбијента. Ту долази до изражаја разлика у естетичкој категорији времена и простора саме представе и у реалном животу које је такође предмет Лазићевих естетичких истраживања. Поменута је естетичка категорија јединства и нејединства простора и времена које имају знатан утицај на темпо и ритам представе.

Овде сам навела најважније моменте Лазићевог истраживања естетичке категорије време-простор у драмским уметности-

¹⁶ Лазић, Р., *Трактат о сценографији и костимографији*, Фото футура, Београд, 2009, стр. 19.

¹⁷ Исто, стр. 34.

ма. Сами уметници свесни су тих односа, о чему сведочи Миланка Берберовић: „Успех представе зависи од хармоничног односа свих чинилаца у оквиру драматургије сценског простора“.¹⁸ Имплицитно, то значи да су сценски простор и време јединствени и заједнички за једну представу, што јесте суштина мизансцена.

Естетичка истраживања драмских уметности Радослав Лазић заокружује истраживањем феномена драмских уметности, који су редовито у органској повезаности са реалном категоријом време-простор. Он каже: „Мислим да космичка глумионица апсолутно пулсира у метафизичком хоризонту бескраја времена и простора као биће света и свет у бићу“.¹⁹ Тај узајамни однос света публике и бића представе представља предмет херменеутике драмских уметности као услова комуникације између драмских стваралаца и публике. Стога је Лазићево естетичко истраживање категорија време-простор кључно и референтно у теорији драмских уметности.

Литература:

Лазић, Р., *Трактат о режији*, Цекаде, Загреб, 1987.

Лазић, Р., *Југословенска драмска режија 1918–1991, Теорија и историја – пракса – пропедеутика*, Геа, Београд / Академија уметности, Нови Сад, 1996.

Лазић, Р., *Естетика оперске режије*, Madlenianum, Београд, 2000.

Лазић, Р., *Уметност редитељства*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2003.

Лазић, Р., *Светско луткарство*, Фото футура, Београд, 2004.

Лазић, Р., *Трактат о глуми*, Фото футура, Београд, 2008.

Лазић, Р., *Трактат о сценографији и костимографији*, Фото футура, Београд, 2009.

Лазић, Р., *Режисери о филмској режији*, Београд, 2013.

¹⁸ Исто, стр. 123.

¹⁹ Лазић, Р., *Светско луткарство*, стр. 9.

Душан Миленковић

Veinstein, A., *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, 1968, 1990.

Rita Fleis

TIME – SPACE IN DRAMATICAL ARTS ACCORDING TO AESTHETICAL RESEARCH OF RADOSLAV LAZIĆ

(Summary)

With his research of aesthetics of dramatic arts, Radoslav Lazić also regards, among others, the aesthetical category of time-space with respect to the dramatic art sort according to the physical phenomenon of the moving of humans and objects on the *mise-en-scène*, which, in the performative arts, becomes the meaning of the aesthetical category of animation, and of the kind of theatre, namely, literary, actor's and director's, as well as the partiture of director, style, the way of the participation of the constitutive arts in the collective creation of the artifact of performative arts.

Key words: Dramatical arts, aesthetical category of time-space, medium, moving, *mise-en-scène*.

Душан Миленковић

КРИЗА МУЗИЧКИХ ФОРМИ И ЊЕНО РАЗРЕШЕЊЕ – СЛУЧАЈ ДОКТОРА ФАУСТУСА ТОМАСА МАНА

Апстракт: У књизи *Доктор Фаустус* Томас Ман илуструје многу-струке проблеме са којима се сусреће композитор класичне музике на крају прве половине 20. века. Као централни проблем издваја се извесна истрошеност традиционалних музичких форми. Овај рад концентрише се на два начина превазилажења овог проблема, изложена у књизи: путем пародирања традиционалних форми и путем тражења праве објективности у стварању музичког дела. Да ли су ови начини превазилажења кризе музике били успешни, или је савремена музика (а посебно цез музика) успела да понуди другачије решење овог проблема, питања су на која овај рад покушава да пружи одговор.

Кључне речи: класична музика, цез, форма, пародија, додекафонија.

Увод – три начина превазилажења кризе музичких форми

Када у једној епохи наступи извесна истрошеност и криза постојећих музичких форми, тога истовремено постају свесни филозофи музике, музиколози, композитори, музички критичари, а понекад и музички интерпретатори и сама публика. Међутим, то не значи да свако од њих може понудити адекватно решење овог проблема. Грубо говорећи, музику једног доба из кризе може из-

бавити само неки нови музички геније. Кога можемо сматрати музичким генијем? Размотримо најпре то питање.

Очигледно је да под тим појмом пре свега мислим на генијалне композиторе, који својом сопственом формалном иновативношћу напосто освеже једну епоху и усмере делатност чак и неколико генерација нових композитора. Такав композитор испољава сопствено тумачење затечених музичких форми. Он постиже аутентичност музичког изражавања, посматрајући ствари на другачији начин, а ово постиже не само захваљујући својим природним талентима, већ и прецизном упознатошћу са дотадашњим музичким формама. О таквом ствараоцу-иноватору у књизи *Доктор Фаустус* говори Томас Ман, кроз речи Вендела Кречмара, који држи предавања о Бетовену¹. Несумњива аутентичност његовог музицирања готово да увек урезује сопстени печат у његове композиције. Кречмарова предавања о Бетовеновом компоновању сонате или фуге у овој књизи стављају велики нагласак на то да овакав тип музичког генија не робује задатим музичким формама, већ их окреће и интерпретира у сопствену корист, не вршећи притом својеврсно насиље над музичком традицијом.

На горепоменуто питање тиме ипак није сасвим одговорено. Познато нам је да постоје такви моменти у историји једне уметности у којима ниједна формална иновативност не доноси адекватну покретачку снагу контемпорарном уметничком стваралаштву. Символички речено, понекад таква иновативност само мења боју слике, а не и сам цртеж. Обично се у тим тренуцима однекуд чује да је са том уметношћу готово. Срећом по ту уметност, до сада је увек након таквих тренутака уследио својеврстан мањи или већи обрт у схватању те уметности. За такве обрте у музици потребан је неко кога називам филозофско-музичким генијем. Такав филозоф-композитор може превазићи епохалну кризу стваралаштва, ослањајући се на сопствена или туђа филозофска промишљања о бити музике. Историја музике дала је мноштво таквих филозоф-

¹ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, књига I, Матица Српска, Нови Сад, 1980, стр. 71–85.

ско-музичких генија – на различите начине, такви су Ј. С. Бах и А. Шенберг. За филозофску природу оваквог начина превазилажења кризе музичких форми није пресудна адекватна филозофска екпликација тих проблема – пресудно је то да су поставке, којима се руководе ови генији, у домену филозофских проблема.

Филозофско-музичко превазилажење кризе музичких форми могуће је постићи на два начина. Први начин огледа се у другачијем разумевању основних формалних правилности у самој музици или одређеној њеној врсти. Филозофски разлози стоје у основи промене тих правилности и представљају темељ за разумевање тих правилности као објективних, на супрот субјективним правилностима којима се руководи појединачни композитор, да би свој музички рад учинио аутентичним, или просто лакшим. Филозоф музике или филозоф-композитор испољава своју генијалност у осмишљавању ових правилности, које тек омогућавају накнадни композиторски рад у складу са њима. Адорновим језиком речено, ово би била својеврсна иновативност над самим материјалом, а не на темељу затеченог материјала једне уметности². У овом случају, може се стварно говорити о својеврсној „Новој музици“³, а не о новом стилу, правцу или скупу нових, другачијих композиција. Шенбергова музика заснована на додекафонији⁴ најбољи је при-

² Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968, стр. 60–61. Адорно овде показује како оно што назива материјалом не представља скуп физикалних звукова које је могуће употребити у једном делу: материјал чине сами њихови односи, који тек доводе до музицирања. Упоредити такође и Фохт, И., *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд, 1980, стр. 220.

³ Овде алудирам на Шенбергово проблематизовање термина „Нове музике“ (Шенбергова је капитализација придева „Нова“) у тексту “New music, outmoded music, style and idea”, у књизи Schoenberg, A., *Style and Idea*, St. Martins Press, New York, 1975, стр. 114–120.

⁴ Употребу речи „додекафонија“, „атоналност“ и „серијалност“ у овом раду прилагођавам оном односу, који између ових термина успоставља *Музичка енциклопедија* Југословенског лексикографског завода (главни уредник: Крешмир Ковачевић), Загреб, 1971, стр. 459–461. Према њој, претпоставка додекафоније је атоналност, која може да постоји и пре и независно од додекафоније као методе

мер за овакву појаву. Најинтересантнији аспект ове појаве састоји се у томе што оваква знатна промена (у неком смислу – кључних) формалних правилности ипак не доводи до потпуне ревизије појма музике. Без обзира на то што Шенбергова музика не подразумева основне традиционалне хармонске оквире у којима функционише готово свака друга врста музике, која се може назвати класичном музиком, ипак о Шенберговој музици говоримо као о класичној музици. Другим речима, иако над том музиком имамо извршену интервенцију, која се тиче самог појма музике и тиме јесте у филозофском домену, та интервенција није извршила комплетну реформу појма музике у свим његовим аспектима – и даље имамо коришћење истих инструмената, претходно познатих класичној музици, као и истог традиционалног нотног система којим композиција налази пут до својих интерпретатора.

Музици двадесетог века није стран ни други начин филозофско-музичког превазилажења формалне кризе. Он се огледа у знатно већој (али не и тоталној) ревизији појма музике. И овде ћу напоменути да ни за овакву ревизију није потребна директна филозофска експликација. Довољно је да је ту присутно својеврсно рушење многих оквира који ограничавају слободу у музичком изражавању, рушење за које је потребна пре свега пракса новог музичког стварања, а не нужно њено претходно теоријско утемељење. Другим речима, за знатну филозофску ревизију музике потребно је да одређени аутори следе заједничку, нову мисао о музици, и стварају у складу са том замисли, иако претходно нису решили теоријске заврзламе нових музичких дела. Сматрам да у двадесетом веку постоје два значајна примера поменуте ревизије: један је појава цез музике какву данас познајемо (дакле, почев од би-бап ере), а други је појава електронске музике у данашњем смислу те речи. Цез музика извршава потпуну реформацију дотадашње музике, тиме што сасвим негира до тада важећу поделу на уметничку и

компоновања. Са друге стране, серијалност је разрађенији облик додекафоније, који са собом доноси и неке накнадне интервенције над њеном основном идејом.

популарну, односно народну музику. Са друге стране, електронска музика врши другачији, али подједнако радикалан заокрет проглашавањем звука, а не више тона најбазичнијим изражајним средством музике.

Имајући све ово у виду, читалац се може запитати: где је место романа *Доктор Фаустус* у оваквој теоријској поставци? *Доктор Фаустус* је роман бројних неприкривених филозофских промишљања, који, између осталог, даје сведочанство о једној епохи, којој је свакако био потребан композиторски геније, али не и довољан за излазак из свеопште музичке кризе. Затим, он показује да је истој епохи био потребан и филозофско-музички геније прве, блаже врсте, али да и он није успео да спаси музику од кризе. Међутим, да се овде прича не завршава (или, прецизније: да се ова прича не мора завршити интервенцијом ђавола), то нам није показала она, већ једна нова епоха која је уследила након писања поменуте књиге. Ове три тврдње сачињавају основ овог рада.

Рано стваралаштво Адријана Леверкина – пародирање и свест о недовољности формалне иновативности

У првој етапи стваралаштва композитора Адријана Леверкина, главног јунака књиге *Доктор Фаустус*, преовладава такво компоновање, које се огледа у извесном пародирању постојећих музичких форми. Ову појаву треба пратити пре свега преко описа ране Леверкинове симфонијске поеме, односно фантазије под називом „Светлуцање мора“⁵, али пародирање остаје и трајна карактеристика Леверкиновог стваралаштва до краја његовог живота. Са ризиком да тиме произведем неку врсту плеоназма, ту композиторску методу ћу прецизније назвати иронизирајућим пародирањем, будући да би сама ова реч, без тог додатог придева, могла реферисати на неку врсту хумористичког пародирања. Сасвим супротно је случај: у томе има више хладног интелектуалистичког става него

⁵ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 217–219.

хумора; у томе има таквог поигравања са музичком формом, за које се пре може рећи да потиче из нужде, него из слободе. Сада ћу се ближе позабавити овом тврдњом.

Пре свега, треба нагласити да овакво Леверкиново присту-пање композиторској делатности има јаке основе у свести о недовољности једноставне уметничке генијалности у епохи у којој живи. Под генијалношћу, овде мислим на појам генија узет у првом смислу у *Уводу* овог рада. Тачно је да, у извесном смислу, самом Леверкину недостају „непослушност, самосталност и спонтаност“ – оне особине, које и Адорно сматра пресудним за музичку генијалност овог типа⁶. Међутим, није то оно што је Леверкина довело до пародирања као основне композиторске методе, већ убеђење да то више није довољно. Истовремено, поменути јунак књиге *Доктор Фаустус* испољава својеврсно дивљење у додиру са таквом генијалношћу код познатих композитора из прошлости – то се најпре дешава у случају генијалних формалних смицилица, које открива у великим музичким делима прошлости⁷. Кажем „својеврсно“, јер је оно ипак готово увек испраћено истовременим презрењем те смицилице, као неког, зналачки произведеног, „слатког привида“⁸. Ипак, оно игра значајну улогу у самом Леверкиновом компоновању, што ћу убрзо показати. Овде треба напоменути још нешто: то дивљење код Леверкина јесте стална дијалектичност

⁶ Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 64. И сам Леверкин, са дозом охолости коју констатује приповедач Цајтблом, говори о недостатку извесне наивности у његовој природи, недостатку који може бити препрека његовом стваралаштву. Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 191.

⁷ *Ibid*, стр. 44.

⁸ У једној фусноти у *Филозофији нове музике*, Адорно као да илуструје Леверкина-слушаоца: „Он је постао експерт, а његово знање, једино што још уопће допире до саме ствари, постало је уједно и рутинирано зналаштво које ту ствар убија. Он у себи уједињује цеховску нетолерантност и грубу наивност у свему што превазилази технику као циљ за себе. Док је у стању да контролира сваки контрапункт, он већ одавно не види чему цјелина и да ли је још уопће добра: специјалистичка близина преобраћа се у заслепљеност, а спознаја у, готово да кажемо административни извјештај.“ Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 52.

између интелектуалног дивљења, то јест потребе за задовољењем интелектуалне знатижеље над формалном површином једног дела, и дивљења над изражајном снагом тог дела, у којој се обелодањује стварна духовност дела. Ова дијалектичност, у којој је присутна стална доминација интелектуалне знатижеље, главна је тема Леверкиновог писма Кречмару, у коме он сматра да музика ипак јесте прави позив за њега⁹. Две поменуте дијалектичке стране овде се илуструју и преко виђења музике као споја математике и теологије¹⁰. Интелектуална знатижеља, која у дијалектичкој борби стално доноси победу, истовремено је и разлог зашто пародија остаје важан део и каснијег Леверкиновог стваралаштва. Формалне вратоломије су оно што је он и прозрео и презрео у целокупној музичкој делатности – прозрео, јер то налази и у делима у којима не налази суштинску духовну супстанцијалност, а презрео – јер зна да је то само формална површина, и да то није довољно. Он то зна и када креирање формалних вратоломија преузима на себе у позној фази свог стваралаштва, док бригу за духовну супстанцијалност свог дела препушта ником другом до – ђаволу. О томе више речи касније. Стална превага интелектуалне знатижеље биће врло значајна у наставку текста, у детаљнијем описивању композиторске методе пародирања.

Дело-пародија не настаје из потребе за критиком, нити је израз самодоволне игре са формом. Оно није критика, јер оно не усмерава себе на одређени аспект неког имитираног дела, имитираног стила неког композитора или неке епохе. Није циљ оваквог дела да садашњој епохи покаже како постоји извештан проблем у предмету опонашања: примера ради, да је предмет опонашања у неком смислу баналан, или да се у њему крије проблематично схватање музике. Надаље, овакво компоновање у циљу критике јесте потпуно смислено тек ако, насупрот њему, постоји и једно афирмативно компоновање, или макар афирмативно учење о томе

⁹ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 187–193.

¹⁰ *Ibid*, стр. 188.

шта композиција треба да буде, а ни једно ни друго није случај у раној делатности Адријана Леверкина.

Шта онда Леверкину представља подстрек за стварање пародирајућих музичких дела? Неко ће одмах рећи: охолост; ја бих се с тим сложио, али у ограниченем смислу ове речи. Дело настало стварањем пародирајућег дела представља минималну превагу дела над не-делом – над одустајањем од стварања. Леверкин сматра да иноваторска генијалност није довољна: са једне стране, он се диви формалним иновацијама које су донеле претходне епохе, а са друге стране, не жели да створи неаутентично музичко дело, покушавајући да на иноваторски начин третира форму. Овде заправо имамо борбу тих двеју супротних страна његове стваралачке личности – дивљења и охолости. Минимална превага оваквог дивљења над охолошћу представља дело настало из потребе за пародирањем. Када не би било ове преваге, дивљење би се окренуло самодовољној игри формама као предмету свога задовољења – игри која никад не би прерасла у затворену целину музичког дела, јер јој охолост то не би дозволила. Тада Леверкин не би имао ниједно музичко дело – имао би тек самодовољно музичко испољавање.

Упоран саговорник и овде би могао поставити питање: зашто је у Леверкиновом случају присутна ова минимална превага? Како то да дивљење није успело да одведе ствараоца даље од тога? Овде подсећам на саму дијалектичну природу дивљења, у којој стално преовладава интелектуална знатижеља. Она чини да Леверкин и велика музичка дела прошлости најчешће види као „сопствене пародије“ – њихова духовна супстанцијалност не допире довољно до њега¹¹. То је разлог зашто је у Леверкиновом стваралаштву превага дивљења минимална: она је таква због иманентних ограничења самог дивљења код овог аутора. Истовремено, то је и разлог зашто Леверкин посеже најпре за објективним принципима стварања музичког дела, а затим и за интервенцијом Ђавола.

¹¹ *Ibid*, стр. 193. Да то није увек случај, наћи Леверкиново слушање песме из Шубертових соло песама у: *Ibid*, стр. 113.

Желим на тренутак разбити илузију, које је можда створена код читаоца – илузију да говоримо о једном фиктивном, или сасвим појединачном случају неког композитора, овде именованог као Адријан Леверкин. Циљ овог рада јесте да покаже како је епоха (а тиме и друштво које диктира њене обрасце, да се мало приближимо Адорну¹²) преко самог „материјала“, односно „стања технике“¹³, створила услове за минималне покретачке и доминирајуће одвраћујуће снаге у композитору. Другим речима, пародирање форми једно је од могућих, али тренутачних превага дела над не-делом, у епохи која је у кризи, будући да су две доминантне последице те кризе – превага интелектуалне знатижеље и охоли страх од неаутентичности. Убрзо се испоставља да и ова превага није довољна. Могу то рећи овако: та минимална превага само *констатује* проблем, она представља дијагнозу да је епоха у кризи. Разрешење кризе тек треба да уследи.

Леверкиново окретање додекафонији – објективношћу против конвенција

У претходном поглављу, интелектуална знатижеља се појављује као доминантни аспект не само Леверкинове рецепције великих музичких остварења прошлости, већ и његове продукције пародирајућег музичког дела. Да ствари на томе не могу остати, потврђује већ и сама природа интелектуалне знатижеље – убрзо је у њој самој дошло до засићења, и она прозире и презире сопствену делатност, а пре свега онакву која доводи до продукта. У Леверки-

¹² Ја у овом раду ипак нећу ићи толико далеко и говорити о утицају друштва на формалне оквире стваралаштва, већ ћу се задржати на ставу да су они продукт филозофског промишљања музике саме. Адорно не би одбацио овакав став – он такво разматрање директно подржава у Уводу *Филозофије нове музике* – али подразумева да такво филозофско промишљање стоји у одређеном односу према друштву. Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр 34.

¹³ Материјал и техника два су сродна, готово синонимна појма у *Филозофији нове музике*. Упоредити употребу ових појмова у: *Ibid*, стр. 61.

новом случају, презрење се јавља услед гребанја испод површине наслеђених форми. Адријан Леверкин, као композитор-почетник, упознао је и преузео традиционалне музичке форме са извесном резервом, али не толиком резервом да до његовог сопственог дела не дође – пародирање је било потребно пре свега као почетни погон његовог стваралаштва. Интелектуална знатижеља тада је нашла своје место на нивоу коришћења традиционалних форми. И надаље у Леверкиновом стваралаштву, када пародија више не представља основни стваралачки погон, она се задржава на нивоу форми. Иронизирајуће пародирање, као својеврстан интелектуални отклон од потпуне афирмације тих форми, мора се задржати, ако се и најмањи аспект традиционалних форми задржава у стваралаштву.

Међутим, интелектуална знатижеља сада хоће да иде даље – она хоће да трансцендира ниво традиционалних форми. „То није довољно“ остаје њена вечита парола – она се и у овом раду већ више пута јављала, чинећи његову структуру сличну некаквој музичкој фуги. Леверкин, као врстан познавалац традиционалних форми, сада спознаје да се све формалне иновације, настале као производи композитора – иноватора, у једној епохи окоштавају, и преображавају у такозване музичке конвенције¹⁴ те епохе. Ове конвенције затим постају оквир за стварање уметничког дела – оне добијају статус привидне објективности. Тог привида више нема када се поменути гребанјем испод површине формалног нивоа нађе права објективност – објективност филозофских претпоставки, које стоје у основи сваког компоновања, претходно мотивисаног тим конвенцијама. Прецизније речено, сам композитор-иноватор ствара формалне смицалице под вођством одређеног филозофског схватања музике, кога можда није ни свестан. „Обични“ композитори, који не досежу до неке сопствене иновативности, користе те

¹⁴ Леверкинов говор о конвенцијама Т. Ман креира под директним утицајем Адорна: упоредити Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 274–281, и Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 67–68.

форме, и стварају са уверењем да унутар тог формалног скелета постижу одређену слободу у музичком обликовању. Та слобода – према Адорну, слика и прилика грађанске слободе која постоји у одређеним границама¹⁵ – сасвим је довољна, док не дође до тренутка када епоха потроши оквире које су пружиле те конвенције, а ни трага ни гласа од неког новог композитора-иноватора. Тада наступају тенденције ка одређеном обрту у стваралаштву, а ја сам такав обрт назвао филозофско-музичким обртом. Управо се у таквој ситуацији нашао Адријан Леверкин.

Интелектуална знатижеља сада Леверкина води у интелектуално разматрање основних стваралачких покретача у претходним епохама. Он говори о објективности, присутној у тим епохама, да би убрзо показао да је она привидна; окреће се субјективности, коју такође препознаје као такву. Испод објективности и субјективности Леверкин налази само једно – конвенцију. Рачунајући на то да је привидна објективност претходно већ размотрена, покушаћу да ближе објасним Леверкинову употребу појма субјективности. Он се у тексту јавља најпре као начин деловања композитора-иноватора, који на другачији начин интерпретира затечене формалне правилности, тј. конвенције. Такође, она се јавља и као општи принцип једне епохе, који се огледа у тражењу сопственог простора унутар конвенција – принцип који се тиме и сам претвара у конвенцију. Субјективност која се претвара у конвенцију јесте конвенционално захтевање слободе, којим се та иста слобода негира¹⁶. Овај парадокс слободе показује да је стварна стваралачка слобода могућа само у делатности композитора-иноватора, дакле, унутар важећих конвенција. Међутим, према становишту Адријана Леверкина, наступила је епоха у којој нема више услова за појављивање новог иноватора.

¹⁵ *Ibid*, стр. 67.

¹⁶ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 275; Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 74–75.

Креирање нове филозофске основе за Леверкина представља изналажење нових објективних принципа, којима ће се руководити нови музички стваралац. То су нови принципи Шенбергове додекафоније, и то не баш онакви какве налазимо у самом Шенберговом учењу, нити онакви какве налазимо у историјској интерпретацији и разради овог учења. Истина је да су они најближи Адорновом учењу, али се они не могу у потпуности свести на њега. У овом раду поштујем одређену независност Манове сопствене интерпретације овог учења, независност на којој Ман сам инсистира у *Настанку Доктора Фаустуса*¹⁷.

Вратимо се Леверкину. Додекафонија се у Леверкиновом композиторском раду најпре наговештава у коришћењу једноставног низа од свега пар тонова (H, E, A, E, Es¹⁸), којим он у сопствено дело уноси шифровано име *Hetaera esmeralda*¹⁹. Ово креирање низа још увек није ни близу додекафонији – не само да није искоришћено свих 12 хроматских тонова²⁰, већ се и тон E понавља, чиме се основни закон додекафоније – да се ниједан тон не сме поново јавити мимо свог места у низу, осим ако не долази пре или након самог себе – не поштује. Присуство својеврсне алитерације у низу (овај низ је за Леверкина „једна реч, кључна реч“²¹) показује склоност ка праћењу неке скривене правилности у компоновању: склоност која је уско везана за тежњу ка спољашњој детерминисаности у музичком стварању. Такво поступање већ имамо и у рене-

¹⁷ Ман, Т., *Доктор Фаустус, Настанак Доктора Фаустуса*, књига II, Матица Српска, Нови Сад, 1980, стр. 345.

¹⁸ Односно Еб.

¹⁹ Име посебне врсте лептира о којој говори Јонатан Леверкин, Адријанов отац, на почетку књиге (Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 22); то име ће Адријан – мотивисан посебним, симболичким разлозима – касније користити, када буде говорио о својој „пријатељици“ која му је променила судбину. (први пут под овим именом у *Ibid*, стр. 204.)

²⁰ Некоришћење свих дванаест тонова познато је и раном Шенбергу у делу *Серенада*. Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 96.

²¹ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 276.

санси, па и код Баха²². Међутим, то су још увек само субјективни ауторови принципи у стварању дела – ту још увек нема филозофских тежњи ка правој објективности.

Рафиниранију идеју додекафоније Леверкин излаже у дијалогу са Цајтбломом, у коме приказује извесна решења за поменуте проблеме привида слободе у стваралаштву. Нови објективни принципи стварања музичког дела доносе нам две врсте праве слободе. Прву ћу назвати слободом у стварању услова за настанак дела, а другу слободом откупљених форми.

Слобода у стварању услова за настанак дела јесте слобода коју испољава аутор када ствара почетни низ од 12 тонова, који ће служити као главна правилност дела. Овим гестом аутор користи сопствену слободу, тако што бира начин на који ће своју делатност да детерминише. Изложена на овом нивоу²³, ова идеја је најмање проблематична – ипак, ово је затишје пред буру. Ако сада кажемо да је аутор истовремено слободан у бирању изведене варијанте низа (рецимо – инверзије или ретроградног облика²⁴), и ту нећемо погрешити, али можемо се запитати – одакле аутору ове варијанте низа? Да ли су ове варијанте у природи самог низа, или су те варијанте такође некакве конвенције? У случају да су оне у природи низа, како то да постоје само три изведене варијанте? Зар није могуће домислити и разумски оправдати бесконачно много варијанти низа, и сваку од њих оправдати одређеним математичким обрасцима? У супротном, ако се ради о одређеним конвенцијама, онда смо се другачијим путем вратили на оно што желимо избећи. Надаље, јасно је да аутор има извесну слободу и у креирању ритмичких односа између чланова низа, имајући у виду да ритмички односи неће никако угрозити само кретање низа. Међутим, овде се опет отвара проблем који се тиче конвенција. Зар није класична музика,

²² *Музичка енциклопедија*, стр. 102.

²³ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 278.

²⁴ О овим варијацијама низа, наћи у: *Музичка енциклопедија*, стр. 459 и Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 87–88.

чију конвенционалност критикујемо, изнедрила одређене ритмичке фигуре? Зар употребу неке ритмичке фигуре, као што је рецимо најобичнији облик синкопе, не можемо сматрати подједнако проблематичном у овој епохи, на начин на који је проблематична употреба простог трозвука? Ово је утолико важније, уколико схватимо да ритам постаје много важније музичко изражајно средство у додекафонијској композицији – с обзиром на то да је тонски низ унапред дат, он практично преузима улогу креирања теме у тој композицији²⁵. На изложени начин, можемо проблематизовати и статус ознака за динамику, темпо, експресивност... Проблеми ће се само нагомилавати. О овим проблемима нема директног говора у *Доктору Фаустусу*, што је и разумљиво, имајући у виду да сам Томас Ман није музичар, иако је његово теоријско познавање музике на завидном нивоу.

Међутим, разматрање оне слободе, коју сам назвао слободом откупљених форми, директна је тема једног дела дијалога између Леверкина и Цајтблома. Тај је део сасвим у Адорновом духу, и у њему можемо наћи један добар пример Адорнове негативне дијалектике на делу, коју је Фохт са правом назвао „негацијом негације дигнуте на куб“²⁶. Наиме, ако привремено зажмуримо на проблеме које сам изложио у претходном пасусу, можемо се сложити да идеја низа ипак донекле решава проблем формалних стваралачких конвенција. И поред поменутих проблема, сложићемо се да нас она макар удаљава од коришћења сасвим избледелих и баналних форми, као што је коришћење најједноставнијег трозвука. Међутим, замислимо се још једном над овом тврдњом. У ситуацији у којој бисмо имали три истовремена низа, лако можемо добити најпростији трозвук – можемо га стално добијати. Да ли смо тиме избегли конвенције? Леверкин би, у складу са Адорном²⁷, одговорио

²⁵ *Ibid*, стр. 100 – 101.

²⁶ Фохт, И., *Савремена естетика музике*, стр. 215.

²⁷ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 279; Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, стр. 78.

потврдно, јер смо до онога, што смо језиком конвенција назвали баналностима, дошли мимо тих конвенција – другим речима, на другачији начин смо *откупили* слободу за коришћење тих баналности. Међутим, следеће питање гласи: шта смо тиме добили?

Изгледа да у директној уметничкој пракси нисмо добили пуно тога, а то ће показати и брзо напуштање Шенберговог додекафонијског метода у 20. веку. Међутим, много је добијено филозофско-музичким промишљањем саме музике. Не може се сумњати у филозофску вредност Шенбергових ставова, међу њима, пре свега оних, који показују да се у формалним конвенцијама не налази права бит музике, већ у самој интеракцији између тонова. Његово задирање у сам проблем појма музике отворило је пут за много радикалнија преиспитивања тог појма.

Пакт са ђаволом или разрешење кризе?

Иако су захтеви интелектуалне знатижеље доминирали у Леверкиновом стваралаштву, судбоносни преврат у њему је одиграла управо потреба за духовном супстанцијалношћу у уметничком делу – потреба за стварном изражајном снагом дела. Убрзо након експликације идеје о додекафонији, наступа поновно Леверкиново преиспитивање сопственог стваралаштва и враћање стално присутној пароли „то није довољно“ – проклетству сваког уметника новог доба. Нема интелектуалног решења за проблем супстанцијалности дела – тај проблем није решио ни одређени Шенбергов стваралачки позитивизам. Леверкин се не сусреће случајно са ђаволом – тај тренутак наступа када је он већ учврстио своје уверење да права изражајна снага дела јесте камен – темељац дела, независно од начина и форме у којој се она постиже: унутар или мимо владајућих конвенција. Са друге стране, ђаво зна са киме има посла – он не би нудио „сопствену робу“²⁸ неком ко није дорастао таквом подухвату. Ђаво поручује уметнику новог доба да задржи све своје фор-

²⁸ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 343.

малне вратоломије, јер добро зна да су оне његовом уметничком интелекту потребне. Уосталом, пре потпуног овладавања њима, уметнику новог доба неће ни пасти на памет да „тражи врага“. Тек након завршеног путовања кроз формални свет уметности којом се бави, враћа се фуга живота уметника новог доба на своју тему „то није довољно“. Пре интеракције са ђаволом, Леверкинова животна одлука – да се уметност мора спасити – добија пресудну допуну. Према његовом убеђењу, она се мора спасити чак и ако се он не спаси. Главно питање фаустовског мотива Манове књиге управо се ту поставља: да ли се сме поништити појединачни људски живот зарад уметности, науке – на крају, зарад једне идеје? Треба имати у виду да седамдесетогодишњи Томас Ман пише своје „најжешће“²⁹ дело у пуном јеку Другог светског рата! Вишеслојно Маново ремек-дело могуће је, по његовим сопственим речима³⁰, тумачити и као персонификовану трагедију целокупне епохе у којој ствара, трагедију која се одиграва пред његовим очима. Томас Ман нам овим делом говори, потпуно упознат са основном идејом књиге *Браћа Карамазови*, да морамо „вратити улазницу“³¹ ако се она треба платити таквом ценом. Нема потпуног раздвајања моралног и уметничког ни у новој епохи, таквог раздвајања неће ни бити – нема ванморалне и ванживотне цене за пуну духовну супстанцијалност уметности. Потпуно у духу Достојевског, Ман иде даље у захтевима који се стављају пред Леверкина зарад освајања пуне изражајности: ђаво веома јасно каже: „ти не смеш волети“³². Тиме ђаво говори Леверкину да не сме волети човека – како појединачног човека, тако и целокупно човечанство. Ман нам ту наговештава куда ће нас одвести напредак човечанства ако се љубав, као предуслов и основни покретач сваке људске делатности, једноставно испусти на путу ка замишљеном циљу. Уметничко стваралаштво

²⁹ Ман, Т., *Доктор Фаустус*, *Настанак Доктора Фаустуса*, стр. 325.

³⁰ *Ibid*, стр. 346.

³¹ Достојевски, Ф. М., *Браћа Карамазови*, Просвета, Београд, 1972, стр. 293.

³² Ман, Т., *Доктор Фаустус*, стр. 360.

које служи животу упропаштавајући га – то је скривени завршни степен адорновске негације у Мановом делу.

Да ли је уметност након Другог светског рата успела да опстане, а да не посегне за ђаволом? Под опстанком овде не мислим на њено пуко преживљавање: она је свакако могла опстати преко свођења на формалне баналности или преко бесконачног прежвакавања већ постојећих комплексних форми. Да ли је ипак успела да дође до нових форми, или је, да се послужимо Леверкиновом формулацијом, успела да на адекватан начин откупи старе иновативности у форми, мимо поменутог прежвакавања?

Што се тиче музичке уметности, познато нам је да је она у послератној култури 20. века брзо пронашла своје место и доживела невероватну експанзију. Разлог за то пре свега налазим у већ поменутој трећој, радикалнијој ревизији појма музике – у још већем филозофско-музичком преврату од оног који смо пронашли у Шенберговој додекафонији. Као што сам и у *Уводу* поменуо, сматрам да је овај преврат двострук. Треба га тражити како у процвату цез музике, тако и у настанку електронске музике. Велики филозофско-композитори цеза и електронске музике сопственом су музичком делатношћу – можда то и не знајући – готово сасвим изменили садржај, који је појам музике имао свега пар деценија пре њих.

Са настанком би-бапа³³ четрдесетих година, цез се почео великом брзином удаљавати од такозваног „свинга“, као претходне форме његовог егзистирања. У претходне две деценије, свинг је представљао популарну америчку музику, која своје корене вуче из блуза као облика афро-америчке народне музике. У класичној музици тога доба, у којој је она још увек уживала својеврстан дигнитет као „уметничка музика“, традиционални мотиви нису се могли јављати као равноправни самим формама класичне музике, већ су опстајали само као нешто што се може назвати „егзотичним“.

³³ Berendt, J.-E., Huesmann, G., *The Jazz Book, From Ragtime to the 21st Century*, Lawrence Hill Books, Chicago, 2009, стр. 14–17.

Без обзира на још увек важећу дихотомију уметничке и популарне музике, када се цез приближио би-бапу, формална структура његове хармоније, као и његових мелодијских токова (посебно у цез импровизацији), почела је да се приближава оној комплексности музичких форми, која је претходно била позната само класичној музици као уметничкој музици. Међутим, кључно је у овој појави да тиме цез није постепено прелазио на другу страну поменуте дихотомије, и претварао се у уметничку музику. Иако ће већина савремених аутора заступати управо ту тезу, сматрам да је она неодржива³⁴. Цез никад сасвим није напустио своје корене у блузу као народној музици, односно у свингу као популарној музици. То ће нам бити сасвим јасно ако се подсетимо да је највећи број такозваних цез стандарда, у оквиру којих се цез музицирање најчешће одвија, настало пре свега у свинг ери, под утицајем блуза, а чак и под утицајем шансоне, као још једног облика европске народне музике. Штавише, блуз се не јавља само као историјска основа цез музике, већ и као основни градивни елемент сваког цез музицирања. Основни формални облици блуза, такозвани „blue notes“³⁵ и пентатоника, незаобилазни су аспект готово сваког музичког изражавања у цезу.

Са друге стране, цез није прерастао у уметничку музику и због тога што у цезу нема тако јаке тежње ка превазилажењу формалних концепција претходних епоха. Када ово кажем, не желим да тиме тврдим да у цезу нема својеврсног погона напретка у домену музичких форми, и тиме игноришем историјску чињеницу развоја цез израза у читавом спектру подврста цеза – кул, прогресив,

³⁴ Поштовања достојна анализа двостуког опредељења цеза може се наћи у књизи Lopes, P., *The Rise of a Jazz art world*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Имајући у виду да је аутор свестан потешкоћа ове дихотомије, веома је зачуђујући закључак књиге, који цез музику проглашава “high art” музиком. Упоредити стр. 217–219; 268.

³⁵ О овом термину наћи у: Schuller, G., *Early jazz: its roots and musical development*, Oxford University Press, New York, 1968, стр. 46–52.

фјужн, смут цезу³⁶... Тиме желим да напоменем да, у једној контемпорарној цез нумери, коришћење раније уобичајених форми цез изражавања – рецимо, коришћење форми свинга у времену доминације би-бапа – не представља декадентно враћање на претходно потрошене музичке конвенције. Коришћење раније уобичајених форми представља враћање извору цез музике, и ту нема опасности да ће се тиме изгубити изражајни смисао контемпорарне музичке делатности. Напротив, контемпорарни цез израз може се само продубити враћањем на извориште цеза. На исти начин, коришћење најједноставнијих музичких форми не може угрозити цез. Шта може бити у цезу једноставније од употребе пентатонике, коју смо већ означили као форму непосредно блиску цез изразу? Надаље, треба поменути и то да цез може прихватити било које традиционалне музичке форме, а да их не доживи као нешто егзотично, спољашње и странно – допустиво само у специјалном контексту³⁷. Имајући све то у виду, у цезу налазим такву палету формалних изражајних могућности, да ми својеврсна криза музичких форми у цезу делује као готово незамислива.

Са друге стране, електронска музика је на мало другачији начин извршила радикалан филозофско-музички обрт. Она је то учинила тиме што је и звук, а не више само тон, признала као равноправно музичко изражајно средство. У њеном случају, још је лакше увидети у чему се састоји радикална ревизија појма музике: она се огледа не само у промени схватања оквира у којима је музицирање могуће, већ и у знатном проширивању појма музике. У ери класичне музике, звукови су могли бити уклопљени у целину класичног музичког дела само као својеврсни звучни ефекти. Као активно коришћени звукови, јављали су се они звукови, које су производи-

³⁶ Енг. *cool, progressive, fusion, smooth jazz*. О овим правцима цеза наћи (наведеним редоследом) у: Davis, J. S., *Historical Dictionary of Jazz*, The Scarecrow Press Inc, Lahnam, Toronto, Plymouth, UK, 2012, стр. 83; 239; 121; 263.

³⁷ Gioia, T., *The History of Jazz*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1997, стр. 200.

ли такозвани ударачки инструменти неодређене висине звука³⁸. У сваком случају, тон је био примарно изражајно средство, а основне односе између тонова сачињавали су мелодија, хармонија и ритам. Сваки од ових односа имао је своје место у класичној композицији до почетка 20. века; дело сачињено само од ритмичке интеракције звукова ударачких инструмената неодређене висине тона готово да је било незамисливо. Међутим, са настанком немелодичне електронске музике, како се може назвати музички израз немелодичних нумера жанра електронске музике који се назива минимал техно³⁹, ритам постаје основни, то јест, једини нужни однос између звукова. Свакако, то не значи да и тон, као и мелодијско-хармонски односи, не могу имати своју примену у електронској музици. Тиме електронска музика пружа сасвим другачији одговор на филозофско-музичко питање шта то проглашава једну аудитивну творевину музичким делом. Такође, и овде многе формалне иновативности, претходно познате само класичној музици, а поготово оне које се тичу ритмичких односа између тонова, могу наћи своју примену. Имајући у виду бесконачност звукова које електронска музика може искористити за креирање сопственог уметничког дела, у њој нема говора о могућој кризи. Превазилажење дихотомије уметничке и популарне музике такође је присутно у електронској музици, међутим, и поред тога, многи аутори и даље говоре о електронској музици искључиво из перспективе ње као популарне музике⁴⁰. Тиме они сасвим игноришу чињеницу да у таквој подели савре-

³⁸ О овим ударачким инструментима наћи у: Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, стр. 656–658.

³⁹ О овој врсти музике погледати *Лексикон савремене културе*, приредио Ралф Шнел, Плато, Београд, 2008, стр. 677–678.

⁴⁰ Примера ради, Ralf von Appen у тексту „On the aesthetics of popular music“ (*Music Therapy Today*, vol. VIII (1) (April 2007), стр. 5–25) готово да појам популарне музике користи као синоним за електронску музику. Донекле је другачија ситуација у тексту Theodore Gracyk, *The aesthetics of popular music*, (<http://www.iep.utm.edu/music-po>, приступ: март 2014.), у коме се електронска музика сврстава у популарну музику само под одређеним критеријумима разматрања.

мене музике нема адекватног комплемента електронској музици, који би се назвао уметничком музиком, чиме се и њен статус као популарне музике појављује као проблематичан.

Претходна разматрања упућују нас на закључак да у цезу и електронској музици нема никаквих знакова надолazeће кризе музичких форми, без обзира на фаталистичка предвиђања формулисана у првој половини прошлог века⁴¹. Речено у контексту књиге којом смо се бавили у овом раду, епоха у којој живимо тренутно не најављује појављивање једног новог Адријана Леверкина у цезу и електронској музици, штавише: имајући у виду и изражајне могућности ових врста музике, изгледа да га неће ни бити. Ако се овај рад приближава таквом закључку, то за нас може представљати само срећну околност, будући да се на тај начин држимо даље и од самог ђавола. Међутим, такав закључак свакако треба избећи и препустити га некој следећој генерацији, јер ће се тек она налазити у херменеутички повољнијој ситуацији. За сада, довољно је констатовати да уметничко изражавање свакако налази свој пут свуда где и сам човек опстаје као човек, чиме се још једном потврђује древна теза да је бивствовање уметности суштински неодвојиво од бивствовања човека. Страховати за прво од њих, свакако значи страховати и за ово друго.

Литература:

- Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*, Нолит, Београд, 1968.
Adorno, T. W., *Philosophy of new music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006.
Adorno, T. W., *Notes to literature*, Book 2, Columbia University Press, New York, 1991.

⁴¹ О фаталистичким Адорновим предвиђањима наћи у Фохт, И., *Савремена естетика музике*, стр. 218.

- Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1974.
- Appen, R. von, „On the aesthetics of popular music“, *Music Therapy Today*, vol. VIII (1), April 2007.
- Berendt, J.-E.; Huesmann, G., *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*, Lawrence Hill Books, Chicago, 2009.
- Davis, J. S., *Historical Dictionary of Jazz*, The Scarecrow Press Inc, Lahnam, Toronto, Plymouth, UK, 2012.
- Достојевски, Ф. М., *Браћа Карамазови*, Просвета, Београд, 1972.
- Фохт, И., *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд, 1980.
- Gracyk, T., *The aesthetics of popular music*, <http://www.iep.utm.edu/music-ro>, pristup: mart 2014.
- Grove, G. (ed.), *A Dictionary of Music and Musicians*, volume 4, Cambridge University Press, New York, 2009.
- Gioia, T., *The History of Jazz*, Oxford Univesity Press, New York, Oxford, 1997.
- Ковачевић, К. (главни уредник), *Музичка енциклопедија*, Југословенски лексикографски завод, друго издање, Загреб, 1971–1977.
- Lopes, P., *The Rise of a Jazz art world*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- Schuller, G., *Early jazz: its roots and musical development*, Oxford University Press, New York, 1968.
- Шнел, Р. (прир.), *Лексикон савремене културе*, Плато, Београд, 2008.
- Schoenberg, A., *Style and Idea*, St. Martins Press, New York, 1975.
- Ман, Т., *Доктор Фаустус*, књига I, Матица Српска, Нови Сад, 1980.
- Ман, Т., *Доктор Фаустус*, *Настанак Доктора Фаустуса*, књига II, Матица Српска, Нови Сад, 1980.
- Ман, Т.; Адорно, Т. В., *Мелодија и акорди* (преписка 1943–1955), КОВ, 2006.
- Mann, T., *Death in Venice, Tristan, Tonio Kroger, Doctor Faustus, Mario and the Magician A Man and His Dog, The Black Swan, Confessions of Felix Krull, Confidence Man*, Secker and Warburg / Octopus, London, 1979.

Dušan Milenković

**THE CRISIS OF MUSICAL FORMS AND ITS SOLUTIONS –
THE CASE OF *DOCTOR FAUSTUS* BY THOMAS MANN**

(Summary)

In his novel named *Doctor Faustus*, Thomas Mann exposed various problems the classical composers of the first half of the 20th century were facing. The main problem of this epoch was the lack of usability and expressiveness of traditional musical forms. This study focuses on the possible solutions to the problem: the parody of traditional forms and the objectivity of the creation of music. Were those solutions really successful in overcoming the crisis of music? If not, were there some contemporary (and especially – jazz) musical solutions for this problem? These are the questions the study deals with.

Key words: classical music, jazz, form, parody, dodecaphony

Марко Витас

МОДЕРНА ЕПСКА ПОЕЗИЈА – НАСЛЕДНИК ИЛИ НАСИЛНИК?

Апстракт: У раду ћемо се бавити феноменом модерне епске поезије. У јавности, чак и стручној, влада уверење да је епска поезија ствар прошлости и да данас епове нико више не пише. Па ипак, двадесети век је изнедрио бројна остварења у овом жанру. Наш циљ је да испитамо у којој мери су ова дела производ конзервативних и вештачких, пуко архаизирајућих тенденција својих аутора, а у којој легитимни модерни настављачи вишемиленијумске епске традиције која се протеже од Хомера (VIII век пре нове ере) све до Дерек Валкота, добитника Нобелове награде за књижевност за 1992. годину, па и касније.

Кључне речи: еп, Дерек Валкот, конзервативност, иновативност, књижевни модернизам

1. Уместо увода – „Хомер би данас био забрањен“

„Сходно данашњим законима, Хомер би свуда био забрањен јер није имао ни најмање критичких резерви према рату“, у једном интервјуу је изјавио албански писац и дугогодишњи кандидат за Нобелову награду Исмаил Кадаре.¹ Доиста, ако тако стоје ствари

¹ Цео интервју може се прочитати на интернет порталу В92: http://www.b92.net/kultura/art_durbin.php?nav_category=1209&nav_id=614338 (приступљено децембра 2013. године).

са најутицајнијим епским песником у историји, онда тешко да данас још може бити услова за успешно писање епске поезије. Увржено је мишљење да после Торквата Таса и Џона Милтона нико више није написао еп вредан пажње. И сам Хегел је тврдио да је роман заменио еп.²

Модерни епски песници често намерно истичу своје позно место у епској традицији и захтевају поређење са старим ауторима. Исто као што се Вергилије не може схватити ако га не упоредимо са Хомером (јер он то поређење и тражи), не можемо схватити ни Дерека Валкота (Derek Walcott) нити неког другог ако их не упоредимо са старим епским песницима. Њихове иновације у овом жанру постају видљиве једино када се сагледају у том светлу. Чак и кад и сам аутор, са којим можемо да разговарамо, јер то више нису далеки и неухватљиви Хомер или Вјаса (легендарни аутор “Махабхарате”), пориче да је његово дело управо еп или да је чак уопште читао Хомера и друге битне песнике, и такав став треба схватити као нарочит и смислен однос према епској традицији, однос који упућује на специфичну интерпретацију новонасталог дела у оквирима те традиције.³

У свету који су обележили крвави ратови, пре свега Први и Други светски рат, није било места за епски милитаризам, док је за еп тако важан хероизам озбиљно доведен у питање.⁴ Примећено је да модерни епски песник не ради на бојном пољу, већ у библиотеци, а Езра Паунд (Ezra Pound) је концизно објаснио да “глас модерним епским јунацима не даје крв, већ издања”⁵. Управо он

² Robertson, R., „Robert Hamerling and the Servival of Epic“, *Austrian Studies*, Vol. 16, From “Ausgleich” to “Jahrhundertwende”: *Literature and Culture*, 1867–1890, 2008, стр. 142–153.

³ cf. Hamner, R., „Derek Walcott’s ‘Omeros’“, у: *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, kindle edition.

⁴ *ibid.*

⁵ У свом епу „The Cantos“, када описује силазак у Подземље аутор се служи низом грешака и погрешних тумачења која је нашао у једном ренесансном преводу „Одисеје“ Андреје Дивуса (Andreas Divus). Зато мисли да су издања од пресуд-

се, пишући свој еп (“The Cantos“), питао да ли ће еп обновљен у XX веку бити попут убијене лузитанске кнегиње Инеш Кастро коју је њен љубавник Педро, дошавши на престо, ископао из гроба и поставио на престо – мотив који је Паунд вероватно преузео из Камоенсових (Camões) „Лузијада“⁶ – и то питање је било на месту. Истовремено, песма „The Waiste Land“ (“Пустопољина“) Т. С. Елиота сама по себи није еп, већ збирка, по свој прилици, сасвим неповезаних епских делова и тема, која својим устројством као да потврђује истину да су све велике песме већ отпеване и да за еп у XX веку, у епохи скептицизма, нема више будућности.⁷

Пре него што се упустимо у кратку историју развоја модерне епске поезије, навешћемо само још две битне опште карактеристике: аутобиографски елемент игра необично важну улогу у модерном епу (он је присутан још од најранијих епских дела, али тада на други начин), па у „Омеросу“ Дерек Валкота представља и једну од главних црта и поенти целе песме; модерни епови пре теже инклузивности, него савршености. Можемо рећи да су они “отворени“ – упечатљив пример за епску песму која као да нема крај не морамо тражити даље од “The Cantos“-а Езре Паунда.⁸

не важности за нове хероје. Занимљиво ће бити да приметимо да је и сам Езра Паунд правио озбиљне материјалне грешке преведећи античка дела. У својим слободним препевима Проперцијевих елегија, место где Проперције каже да епови певају о *Cimborum... minas et benefacta Mari* (претњама Кимбра и Маријевим добротинствима), Паунд преводи: “of Welsh mines and the profit Marus had out of it”. Нека још буде наглашено да је ова грешка настала баш тамо где Проперције говори о карактеристикама епске поезије. (cf. Будимир, М. и Флашар, М, *Преглед римске књижевности*, Београд, Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије, 1963, стр. 391–392.)

⁶ cf. De Camoens, *Luzijadi*, III 118–136 (prevod Đorđa Šaula чувена епизода о Инеш де Кастро, где се између осталог каже и ово: *Тако су лепој Инеш врат пребели, / На ком почива лепота што јаде / Љубавне никад оном не зацели / Који јој после мртвој круну даде, / Крвници проболи, и с њим цвет бели / На који горка њена суза паде; / Ликују као бесна зверад нека, / Не мислећ на казну која их чека.*

⁷ cf. Hamner, R, “Derek Walcott’s ‘Omeros’”, у: *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, kindle edition.

⁸ *ibid.*

2. XIX век

У жељи да еп очувају, већ су у XIX веку људи од књиге схватили да је у еп потребно унети значајне иновације. Ту замисао је у теорији највише подупро енглески историчар и филозоф Томас Карлајл (Thomas Carlyle) који је захтевао да еп почне да се бави историјом, уместо митологијом – јер је за данашњег човека историја пандан ономе што је античком била митологија. Његов амерички поштовалац, познати песник Валт Витман (Walt Whitman) сматрао је у том смислу да је грађански рат 1861–1865. године био за Американце оно што је Тројански рат био за Хелене.⁹

Карлајл, као и група окупљена око њега, траже начин да еп прилагоде драматичним историјским променама које су се одвијале у деценијама које су претходиле: нужно је направити компромис између једног пост-монархијског друштва, које већ показује и знаке преласка у пост-хришћанско и епских традиција у које су монархијско политичко уређење и религија нераздрешиво увржени. Потребан је нови епски израз, прилагођен новој реалности. Романтизам наилази на осуду и поставља се захтев да еп сада почне да се бави радничким слојем, социјалним питањима и да се из њега одстрани сви натприродни елементи. Напоменимо да овде говоримо о генерацији која презире и самог Вергилија, сматрајући га тек за бледог Хомеровог имитатора.¹⁰ Притом не треба ипак губити из вида да на исти начин на који је Вергилијев геније искористио Хомера, Дантеов Вергилија, а Милтонов, пак, Дантеа – и ови теоретичари модерног епа признају да епска традиција захтева не толико угледање, колико специфичан и жив однос према претходним трудбеницима у епу, управо зато да би модерне компоненте могле да дођу до изражаја.

⁹ Cumming, M., “Carlyle, Whitman, and the Disimprisonment of Epic”, *Victorian Studies*, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1986), стр. 207–214.

¹⁰ *ibid*, стр. 216.

За ове мислиоце историја епа се, дакле, није завршила. Штавише, по Витману, са америчким епом историја епске поезије треба заправо да дође до свог врхунца. Он чак и позива Музе, које је зазивао Хомер, да из Грчке и Јоније пређу у Америку.¹¹ Тако је утрт пут новом епу, који, иако се у њему појављују, на пример, туристи, гасометар и кухиња, карактеристични за модерно друштво, и даље задржава старе утицаје и непромењену суштину, суштину чији су само израз и тема прилагођени модерним проблемима.

3. Конзервативне девијације епа

У почетку је изгледало да ће чак и талентовани аутори, спремни да у еп унесу значајне и потребне промене, развој овог жанра скренути у нежељеном правцу. Аустријски песник и немачки националиста Роберт Хамерлинг, крајем XIX века у епу „Ahasver in Rom” („Ахасвер у Риму“) опевао је владавину и злочине римског императора Нерона – његов еп је модеран јер он у њега, и поред старинске теме, увршћава и савремену проблематику: на пример, полемиче са Хајнеом и критикује декаденцију француског друштва, те је чак увео и нови тип хероја, Нерона, својеврсног анти-*Übermensch*-а, социопату, који тражи да га сви воле. Хамерлинг је, ипак, еп злоупотребио да би уздизао немачку расу као супериорну и износио идеје запахнуте јаким антисемитизмом. Рецимо, једини лик који је у његовом делу замишљен као позитиван је Неронов телохранитељ, наивни и часни германски војник, на чију се појаву Хамерлинг осећа позваним да надовеже пророчанство из далеке

¹¹ Зазивање Муза и иначе представља одличну прилику за добродушну шалу модерних аутора. Тако Бајрон започиње свој анти-еп „Дон Жуан“ речима: *Heil, Muse! et cetera...*, што је очигледна пародија на дуга и усхићена античка зазивања Муза. С друге стране, Виктор Иго у уводу једне своје песме узвишеним тоном поручује како се спрема да пева о салати. И трагично неуспешни еп „Тексијада“, о коме ће бити речи мало касније, у следећем одељку рада, аутор почиње тако што сасвим озбиљно зазива Свети Дух, ваљда као неку модерну транспозицију античких Девет муза.

прошлости о блиставој германско-хришћанској будућности. За то време, лик Нерона повезује са ликом Каина, лутајућег Јеврејина, живог мртваца – напомнимо да је Хамерлинг био убеђени анти-семиита, о чему се потврда може наћи и у неким његовим ранијим делима, нпр. “*Nomunculus*” („Човечуљак“).

Признаћемо ипак да је Хамерлинг епској техници у аманет оставио и једну занимљиву иновацију – када описује луксуз, екстраваганцију и неморал Нероновог двора (што је парадигма за његово виђење савремене Француске, на коју гледа са гађењем), он то чини уз бројне детаље, који његов приказ претварају у готово кинематографски – предвиђено је да све те призоре читалац посматра као кроз очи Неронове.¹² Тиме је у немачку и епску поезију опште свакако унео један нов моменат.

На овај покушај надовезује се “*The Cantos*” Езре Паунда, модернистички еп у 120 певања, који је настајао у периоду од безмало пола века (1917–1969). Он на себи својствен начин употребљава црту, карактеристичну нарочито за римски еп и Вергилијево уздизање Августа, да се сви значајни историјски догађаји и праве врлине преносе и надограђују кроз историју да би се сјединиле у једној личности са којом би наступило ново Златно доба. Жалосна је чињеница да је Паунд за свог „Августа“ изабрао фашистичког “*il duce*”-а Бенита Мусолинија, који је, притом, неславно живот завршио. Можемо рећи да је историја у настајању неповратно нарушила овај контроверзни модернистички и врло амбициозни епски пројекат.¹³ Оно што је, ипак, битно истаћи јесте да је поврх свега Паунд свакако остао веран тенденцији модерног епа као поетске форме која садржи историју, те да његово дело представља одраз његовог социо-политичког ангажмана, ма како проблематичне биле импликације тог ангажмана.

¹² Robertson, R, “Robert Hamerling and the Survival of Epic”, стр. 142–153.

¹³ Whittier-Ferguson, J, “Ezra Pound, T. S. Eliot and the modern epic”, у: *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, kindle edition.

Два споменута песника, иако су еп обележила мрачним и крајње конзервативним политичким стајаљштима, ипак су, као што смо напоменули, унели иновације примерене модерном добу. Једном још новијем епском продукту, „Тексијади“ Артура Вејна Гловке (Arthur Wayne Glowka), изгледа као да недостаје макар и тај допринос. У хомерском тону, аутор, који се труди да ослика борбу Тексашана против Мексиканаца за независност (1835–1848), према непријатељу, Мексиканцима, показује много мање разумевања и саосећања него што то Хомер чини за Тројанце.¹⁴ У његовом епу сведоци смо слављења рата и насиља, те скандалозног омаловажавања различитих не-Американаца,¹⁵ од самих Мексиканаца, све до незаобилазних Индијанаца. Један епски сукоб у том епу, на пример, описује се на следећи начин:

*We wore no armor; but we rode like knights,
Harrying troops of Mexico's oppressor.
They screamed; they cried; they prayed; we
gave them frights;
We sent their souls to hell before confessor
Absolved them of their crimes.*¹⁶

(Ми нисмо носили оружје, али смо јахали као витезови, го-нећи трупе мексичког угњетача. Они вришташе, они плака-

¹⁴ Подсетимо на то како се Хомер у основи сматра за антиратног песника, који често уме да покаже и како човек у основи нерадо иде у битку, што се види и у разговорима које размењују јунаци из супротстављених табора код Троје, само зато да би што више одгодили битку и неизбежно крвопролиће. Хомеров еп црпи своју величину управо из хуманости својих јунака, више него из величине ратних подвига и количине проливене крви.

¹⁵ Али за Тексашане чува све највеће похвале, што је у складу са настраном националистичко-патриотском поставком епа. Тако, на пример, на једном месту каже: *Then, I / Call on you the name of Liberty, / Patriotism – everything so dear / To the American...* (Ја вас зovem у име слободе и родољубља – свега тога што Американцима тако је драго – превод аутора).

¹⁶ *Texiad* III 42.

ше, они мољаше, у страху од нас. Посласмо им душе у Пакао пре него што је исповедник стигао да их ослободи од њихових злочина. (превод аутора))

Аутор овог модерног епа, који заиста и не заслужује да се тако назове, не види ништа спорно ни у томе да за Мексиканце напише следеће:

*They have no skill
And show great imbecility in all.*¹⁷

(Немају никаквих вештина и испољавају огромну глупост у свему што раде. (превод аутора))

Еп тог формата модеран је само по датуму издавања. Код песника – модерниста, који су се на свој начин занимали и за еп, пре свега код Т. С. Елиота, рат се сагледава не као херојски, већ као антипросветитељски и разорни чин. Приметимо, ипак, да се чак и овај бизарни епски продукт одликује нечим модерним – тема је, наиме, заиста историјска.

4. Дерек Валкот и „Омерос“

Има, међутим, и таквих аутора који су успели да изазовима модерног времена одговоре у пуном смислу. Таквих аутора има више, али ћемо се задржати на једном, чија епска песма можда за то даје најбољи пример. Писац са Антила, Дерек Валкот, чији је еп „Омерос“ 1992. године овенчан Нобеловом наградом за књижевност¹⁸, на веома специфичан начин употребљава хомерске и друге

¹⁷ Teshad III 65.

¹⁸ Нобелов комитет је образложио да награду додељује Валкоту: „for a poetic oeuvre of great luminosity, sustained by a historical vision, the outcome of a multicultural commitment“ (за песничко дело велике прозрочности, прожето историјском визијом, резултат посвећености питању мултикултуралности).

епске мотиве да би створио модерно дело, које се ипак савршено уклапа у вишемиленијумску епску традицију као њен најмлађи пу-пољак. Овде смо у прилици да дамо тек назнаке узрока зашто је то тако. Сматрамо да је на почетку неопходно у најкраћим цртама осликати основну радњу епа: Ахил, Хектор и Филоктет су карипски рибари који тешким радом зарађују за живот, док туристи безбрижно вршљају по њиховом острву. После извесног времена, Хектор ће се преоријентисати на посао таксисте, те ће почети да зарађује брже, више и лакше, а локална лепотица, Хелена, бивша Ахилова љубавница пашће му у наручје, што, наравно, изазива тежак сукоб Ахила и Хектора. Касније ће Хектор погинути у саобраћајној несрећи, Ахил ће га искрено оплакати, а Хелена, трудна са Хекторовим дететом, ће му се вратити. Тумачи се да је Хектор погинуо због тога што је напустио оно чему је његова природа била истински склона – повезаност са морем. Ахил, са друге стране, за време једне рибарске ескпедиције у току трајања дела, доживеће путовање у облику некаквог мистичног сновиђења, кроз време и простор, у афричко племе из ког он и његов народ заиста потичу, после чега ће тек моћи да отпочне праву потрагу за својим идентитетом. Од осталих ликова треба споменути и мајора Планкета и његову жену Мод (која умре од болести пред крај књиге), представнике западног (и самим тим колонизаторског) елемента на острву, мада се и сами, како радња епа одмиче, све више поистовећују са острвљанима, те старог приповедача званог Седам мора – Омероса, који и јесте и није антички Хомер, односно његова модерна транспозиција, те Валкотово песничко „ја“, које исто тако, са своје стране, и јесте и није сам Валкот, а које ће пред крај свега предузети са старим Омеросом мистично путовање које треба да расветли основе целог овог свега.

Његови „хероји“ нису ратници, већ сиромашни карипски рибари именом Ахил, Хектор (два најважнија јунака Хомерове „Илијаде“) и Филоктет (који као и прва двојица припада Тројанском циклусу). Овај карипски Ахил, и поред многих реминисценција на оног Хомеровог, много је хуманији од њега – Хектор са

којим се завадио јер му је овај преотео девојку, Хелену, гине у саобраћајној несрећи, али он у њему ипак препознаје свог сапатника у сиромашном пост-колонијалном животу острва, и на његовом погребу испољава јаке емоције – код Хомера бисмо паралелу могли да нађемо тек у ламенту античког Ахил над телом свог пријатеља Патрокла.¹⁹ Главни лик је код Валкота, дакле, хуманизован (иако, наравно, треба имати у виду да и Хомерови ликови, па и Ахил, као што је већ било поменуто, показују изразиту хуманост, код Валкота је то још више случај).

Потом, класични еп мора да буде у апсолутној или безвременој прошлости (примера ради, „Илијада“ и „Одисеја“ добили су свој данашњи облик тек око четири стотине година после Тројанског рата) и мора да представља основне вредности културе којој припада: за то време, модерни Валкотов еп смештен је у садашњост, преноси вредности једне заједнице која је све само не епска према класичним мерилима – једне, дакле, рибарске заједнице, у чијој свакодневници аутор ипак проналази епски квалитет, те у његовој обради она постаје чак и херојска.²⁰ То аутор суптилно износи већ при почетку пева, када каже да ће певати:

“...not for kings floundering in lances of rain; the prose
of abrupt fishermen cursing over canoes”²¹

(...не за краљеве који посрћу под налетима кише, већ прозу
грубих рибара који псују преко кануа. (превод аутора))

Хомер и древно песништво несумњиво врше утицај на Валкота – али здрав утицај. Критичари су нашли бројне везе, које никада нису један-на-један²², између два епа које раставља безмало

¹⁹ Zoppi, I. M, “Omeros, Derek Walcott and The Contemporary Epic Poem“, *Callaloo*, Vol. 22, No. 2. 1999, стр. 528.

²⁰ *ibid.*

²¹ Derek Walcott, „Omeros“ II 3.

²² Такве везе (везе један-на-један) које успостављају нарочит однос према свом узору захваљујући успешној игри мотива главна су карактеристика епског пес-

три хиљаде година: на пример, сукоб између Хектора и Ахила овде није зарад живота једног човека (односно Хекторовог живота, који Ахил жели да узме), већ зарад љубави једне жене (тј. Хелене). После Хекторове погибије, као и у „Илијади“ долази до измирења, када Ахил заплаче на његовој сахрани. Приде, Хекторово дете имаће светлу будућност под Ахиловим окриљем – овде, пак, видимо поигравање и свесно смислено мењање грчког мита, по ком је по паду Троје страшно погинуо и Хекторов мали син Астијанак. Ово свакако треба тумачити и у контексту хуманизације хероја о којој је било речи. Такође, Мод, жена мајора Планкета, чију ћемо улогу касније мало подробније осветлити, попут Пенелопе, у току целог епа плете – али не расплиће своје плетиво као Пенелопа, и не шије као Одисејева верна жена покров за свог свекра (Јаерта), већ сопствени покров. Даље, везе се, наравно, не односе само на појединачне детаље и епизоде: у епу је увек била реч о неком великом расколу и сукобу између два супротстављена света. Класични је еп ту проблематику готово увек материјализовао кроз рат. Валкотов еп нема много сцена насиља, и нема битке, али има рат и то рат сиромашних црнаца, некадашњих робова, које је енглески империјализам из њихове родне Африке отерао на ово острво, који се труде да, упркос којекаквим туристима, и којекаквим фабрикантима и шпекулантима, очувају црте свог идентитета на свом острву. Омерос (грчки за Хомера), мистична личност овог епа, Валкота и привлачи и одбија – као епски узор, Омерос (у епу знаковито назван *Seven Seas* – Седам мора), налик Дантеовом Вергилију, налик Хомеровој музи, аутора води кроз вулкан пакла и наводи га на разговор о “Одисеји“ и о женској лепоти која надилази ратове и страдања, те тежи вечности. Када му Валкотово песничко “ја“ повери да није прочитао цело његово дело:

“I never read it”

I said, “Not the whole way through”...

ништва – довољно је погледати Вергилијев поступак у „Енејиди“.

“Those gods like hyphens, like Hollywood producers”...

“The gods and the demi-gods aren’t much use to us”

“Forget the gods“, Omeros growled, “and read the rest.“²³

(„Никада је нисам прочитао“, рекох, „не до краја... Ти богови су као цртице, као холивудски продуценти... Богови и полу-богови нам нису од неке користи.“ „Заборава богове“, зарежа Омерос, „и прочитај остало.“ (превод аутора))

Омерос је, дакле, наратору одувек био инспирација. Он га тера да потражи нову димензију за модерни еп, који ће сачувати целокупно наслеђе раније епске традиције, али ће је преместити у модеран свет, кроз уста карипског песника Омероса. Напоменимо овде да и мајор Планкет, енглески досељеник на острву, који у једном тренутку почне да се бави историјом острва и поморском битком која се ту у прошлости одиграла, иако све време у први план гура тај рат, напослетку схвата да је кључни елемент острвске заједнице управо Хелена, права историја острва и његов симбол. И сам аутор, који се као поетичко „ја“ појављује у спеву, имао је своје теорије о Хелени у првом делу епа, посматрајући је у оквирима западне културне традиције. На крају дакле, оба ова покушаја сагледавања Хелене (Планкетов и песников) се урушавају, јер она Хелени и нису потребна, из разлога које смо већ навели. Планкет ће у потрази за истином морати да зађе иза историје, а Песник иза метафоре. Можда ће бити упечатљиво да на овом месту наведемо и краћи одломак у ком се говори о просветљењу мајора Планкета:

...That victory was hers,
and so was his passion; but the passionless books
did not contain smell, eyes, the long black arm, or his
knowledge that the island’s beauty was in her looks,
the wild heights of its splendour and arrogance...²⁴

²³ Derek Walcott, “Omeros” LVI 3.

²⁴ Derek Walcott, “Omeros” XVIII 2.

(Победа је била њена, за њу је била и његова страст – али бестрасне књиге нису имале ни мирис ни очи, ни дугу црну руку, нити његово знање да је лепота острва у њеном изгледу, у дивљим висинама њене отмености и гордости. (превод аутора))

Хомер се појављује и као представник робовласничког западног друштва с којим карипски песник неће ништа да има. Можемо рећи, дакле, да аутору инспирацију представља не Хомер и његов рат око лепе Хелене, већ карипски Омерос, Седам мора, који пева о засносној Хелени, ослобођеној магле грчког мита: локална лепотица, примитивна снага, карипско Сунце. Занимљиво је напоменути како је сам Дерек Валкот порицао не само да је икад прочитао Хомера, већ и то да је његово дело еп – поједини критичари, а међу њима и Грегсон Дејвис (Gregson Davis), у томе виде типичну ауторову доскочицу, којом он читаоцу поставља кључ о својим намерама и о томе како би требало схватити суштину његовог спева.²⁵ Ауторов је став, обзнањен у катарктичким нотама при крају спева, да на његово острво треба гледати „без хомерске сенке“, тј. у његовој оригиналној афричкој појави, незамагљеној утицајима империјалистичке западне културе. Ауторове горљиве жеље у тим пасусима мешају се са реалношћу, у којој аутор ипак проналази својеврстан оптимизам. Наиме, централно питање „Омерос“-а, које је аутор беспрекорно успео да интегрише у свој еп, је, дакле, питање идентитета које и јесте једно од централних питања модерне књижевности. Врло вешто користећи мотиве Хомера и његових јунака, осветљавајући особености карипске културе, у којој се оно првобитно и афричко замаглило под западним утицајима, и трагичне историје, аутор убедљиво долази до закључка да карипска култура, због историјске реалности, нужно обједињује многе, па и веома разноврсне елементе – у том је смислу Антонио Бенитез-

²⁵ Hamner, R, “Derek Walcott’s ‘Omeros’”, у: *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Рохо (Antonio Benítez-Rojo), кубански писац, чак говорио о томе како се у карипској култури сливају утицаји са свих страна: из Африке, Азије, Европе и Америке. У том смислу треба тумачити и то што већина Валкотових епских јунака у току самог епа тумара²⁶ с обзиром да ова „ератична дислоцираност“ управо одражава многе просторно-временске неуједначености карипске културе.²⁷ Управо та диспаратност и чини ову песму у толикој мери карипском, јер карипски идентитет Валкот коначно проналази у јаком културном синкретизму постављеном на веома широкој основи, и без тога се његово дело не може разумети.

6. Закључак

Напоследку, после овог краћег прегледа модерне епске историје, треба нагласити да критичари одвише често постављају сувише строге оквире у којима еп треба да се креће. Сва велика епска дела, од Вергилија, све до Валкота, настала су пре свега тако што су та правила прекршила. Као што смо видели на бројним примерима, модерна епска поезија представља крајње специфичан жанр коме са једне стране прети окошталост уколико аутор нема смелости да пробије вековне оквире, а са друге опасност да постане непријатан, јер понеки песници, упркос великом таленту и заслугама за еп, можда баш зато што су се за еп вазда везивали дух стародревности и традиционалистичка начела, покушавају да кроз њега протуре екстремно десне политичке пројекте и тиме негирају његову уметничку суштину. Прави наставак на епску традицију, срећом, ипак имамо оличен, пре свега, у песми Дерека Валкота, која на сасвим епски начин обрађује сасвим модерне теме.

²⁶ Ахил одлази у Африку у једном пророчком сну, песниково „ја“ посећује европске градове, градове те цивилизације која га тако привлачи и у исто време одбија, и тако даље.

²⁷ Jay, P., “Fated to Unoriginality: The Politics of Mimicry in Derek Walcott’s ‘Omeros’”, *Callaloo*, Vol. 29, No. 2, 2006, стр. 554–556.

Литература:

- Bates, C. (ed.), *The Cambridge Companion to the Epic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Будимир, М. и Флашар, М, *Преглед римске књижевности*, Београд, Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије, 1963.
- Cumming, M., “Carlyle, Whitman, and the Disimprisonment of Epic”, *Victorian Studies*, Vol. 29, No. 2 (Winter, 1986)
- Де Камоенс, Ј, Лузијади, прев. Ђорђе Шаула, Београд, Српска књижевна задруга, 1981.
- Eliot, T. S., *The Waiste Land, Prufrock and other Poems*, Dover, Dover Publications, 1998.
- Glowka, A. W., *Texiad*, San Antonio, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- Jay, P., “Fated to Unoriginality: The Politics of Mimicry in Derek Walcott’s ‘Omeros’”, *Callaloo*, Vol. 29, No. 2, 2006.
- Robertson, R., “Robert Hamerling and the Survival of Epic”, *Austrian Studies*, Vol. 16, From “Ausgleich” to “Jahrhundertwende”: Literature and Culture, 1867–1890, 2008.
- Taplin, O., „Derek Walcott’s ‘Omeros’ and Derek Walcott’s Homer“, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 1, No. 2, 1991
- Walcott, D., *Omeros*, London, Boston, Faber and faber, 1990.
- Zoppi, I. M., „Omeros, Derek Walcott and The Contemporary Epic Poem“, *Callaloo*, Vol. 22, No. 2. 1999.

Marko Vitas

MODERN EPIC POETRY – SUCCESOR OR BULLY

(Summary)

In the essay we deal with the fenomenon of modern epic poetry. Public opinion, even when it comes from experts, believes that the time of epic poetry is behind us and that epic poems are not written anymore. However, the XXth

Марко Витас

century enriched us with numerous accomplissements in this genre. Our goal is to detect in what measure these works represent the result of conservative, artificial and archaizing tendencies of its authors, and at the same time in what measure they are they legitimate modern succesors of an epic tradition that is several thousand years long and that spreads from Homer (VIII century BC) all the way to Derek Walcott, who was awarded the Nobel Prize in Literature in 1992 thanks to his epic.

Key words: epic poetry, Derec Walcot, conservativity, inovativity, literary modernism

Никола Танасић

ВИДЕО – ИГРЕ И ТРАДИЦИОНАЛНЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Аутор разматра у којој мери се видео-игре могу сматрати уметношћу из перспективе њиховог односа са традиционалним уметничким формама попут филма, анимације, стрипа итд. Уметнички аспект видео-игара се разматра из две перспективе узајамног утицаја – утицаја традиционалних уметности на видео-игру, и обрнуто. Аутор анализира елементе појединачних уметности које учествују у производњи видео-игара – од ликовног дизајна и анимације, преко музике и сценарија, па све до аспеката стрипа, глуме и режије. Истовремено, он нарочиту пажњу обраћа на питање у којој мери је производња уметничких дела у традиционалном смислу за медиј видео-игре изменио традиционалне уметности и усмерио их ка новим формама и нарочитој естетици. У другом делу рада разматра се утицај видео-игара на традиционалне уметности, укључујући појам „осомбитног дизајна“ као „класике жанра“, илуструјући непосредни утицај игара на анимиране и игране филмове, уз бацање светла на нарочит и својеврстан однос и симбиозу између игара и стрипа.

Кључне речи: (видео-)игра, уметност, индустрија забаве, стрип, естетика

Видео-игра као уметничка форма

О односу уметности и видео-игара може се говорити на више начина. С обзиром на то да видео-игра у наше време представља значајну социјалну појаву која се може разматрати из изузетно великог броја теоријских перспектива, ни најмање није спорно питање *утицаја* који су на ову појаву оствариле појединачне уметности, баш као што постоји обиље материјала о утицају самих видео-игара на сферу класичних уметности (у најмању руку њихова веза са филмом, стрипом, па чак и књижевношћу није ни најмање спорна, нити контроверзна). Међутим, дилема коју треба решити на самом почетку, и која свакако представља извор значајних полемика и контроверзи, јесте сасвим легитимно питање *да ли саме видео-игре* представљају „уметност“, да ли је о њима могуће говорити као о уметности у истом смислу у коме говоримо о неким (или свим) традиционалним уметностима, и шта би у њима представљало нарочиту новину у односу на традиционалне уметности.¹ Покушаћемо најпре одговорити на ова начелна питања и захватити појам видео-игре као предмет естетичког разматрања и теорије уметности. Иако се видео игра уобичајено доживљава као нешто фриволно, детињасто и најчешће аксиолошки безвредно (као, уосталом, већина игара), читав низ елемената како производње, тако и саме праксе играња видео-игара обилује елементима који се традиционално везују за уметности у класичном смислу, па самим тим и завређују озбиљно теоријско разматрање.

Без сумње, о видео-игри може се говорити као о некаквој τέχνη, и то у најмање два смисла – у смислу „производње“, односно „стваралаштва“ (ποίησις) игре као производа, и у смислу саме „игре“ (παίδια). У првом смислу можемо говорити о „занату“ прављења видео игара, где се у улози „уметника“, у крајње појед-

¹ Види Nick Gillespie, “Are Video Games Art?”, *Reason*, јун 2014, интернет-издање на страници <http://reason.com/archives/2014/05/07/are-video-games-art>; Aaron Smuts, “Are Video Games Art?”, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 3/2005, интернет издање на страници <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0003.006>, приступљено у јулу 2014.

ностављеном облику, појављује програмер, односно рачунарски инжењер, док у другом говоримо о „вештини“ играња, где се као „зналац“ и „мајстор“ појављује играч. На први поглед, иако оба смисла заиста одражавају по један од изворних смислова појма τέχνη – и „занат“ и „вештина“ представљају сасвим исправне преводе овог хеленског појма – назвати и један и други „уметношћу“ звучи погрешно, неинтуитивно, или, у најмању руку, иронично. У складу са савременом терминологијом, о видео-игри у првом смислу пре бисмо говорили као о облику индустријске производње (која је, руку на срце, такође наследник древног појма τέχνη), док другој говоримо као о забави и разоноди. Па опет, у оквирима теорије савремене потрошачке културе нећемо нимало погрешити ако видео-игре назначимо једним од сегмената, и то у чисто економском смислу веома важним сегментом, тзв. *индустрије забаве*. А у „индустрију забаве“, опет, у савремено доба потпуно недвосмислено спадају и неке традиционалне уметности попут филма, позоришта или музике. Штавише, у модерном економском смислу „продукције“ (што је опет осавремењени појам поменутог ποιήσις), између поступака настанка видео-игре, филма, или музичког спота данас има изузетно мало разлике. Ако се за тренутак остави по страни питање *вредновања* уметничких дела као производа индустрије забаве (јер може се аргументовати у прилог тези да овакав облик комерцијализације уметности разара њену суштину као уметности управо зато што је чини у естетском смислу *безвредном*), може се пронаћи читав низ компоненти које иду у прилог схватања видео-игре као уметности.

У том смислу видео-игра би, попут савременог филма, представљала сложен и еkleктичан производ читавог сплета различитих уметничких делатности. Док смо, наиме, у ери немог филма могли говорити о *чистој* филмској уметности као уметности „покретних слика“ и ничег више, савремени филм представља плод заједничких уметничких напора режисера, глумаца, сценографа, костимографа, композитора, а данас најчешће и твораца специјалних ефеката и аниматора (па се уметности играног и анимираног

филма преплићу до неразазнавања). Уосталом, на сасвим сличан начин савремена поетика постала је практично неодојива од музике, док су обе умногоме постале зависне од појма „видео спота“ као још једне еклектичне уметничке форме. Са видео-играма је ситуација веома слична – када су у питању квалитетне и амбициозно замишљене игре, оне у наше време садрже све оне елементе које обично садржи и један добар филм, уз извесна техничка ограничења медија у коме настају, и уз обавезни додатак *играча* као реципијента, али и коаутора игре у једном „сартровском“ смислу.² У наставку ћемо покушати да напишемо и начелно размотримо ове различите елементе видео-игре, како бисмо могли просудити у којој мери о њој можемо говорити као о новој уметничкој форми. Ово разматрање подразумеваће испитивање елемената и компоненти класичних уметности у видео-играма, као и овлашни преглед утицаја видео-игара на класичне уметности, док за разматрање естетских норми и критеријума који се примењују приликом њихове израде и вредновања, односно за могуће теоријске интерпретација видео-игре као уметности овде неће бити места.

Елементи класичних уметности у видео-играма

Чак и ако одбијемо да видео-игре посматрамо као уметнички производ, нема сумње да у њиховом настајању учествују прави уметници – ликовни уметници, графички дизајнери, аниматори, композитори, сценаристи итд. Не само то, уопште није спорно да се неки аспекти видео игара потпуно недвосмислено сматрају уметнички вредним, баш као што саме игре веома често служе као својеврсни полигон за афирмацију класичних уметничких пракси, а неретко и дела. Веза између ових облика уметничког стваралаштва и коначног производа у много чему је суштинска, а управо она нам омогућава да ову веома често презрену социјалну појаву

² Види Сартров славни есеј „Шта је књижевност?“, Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la literature?*, Editions Gallimard, 1948.

разматрамо у контексту озбиљне уметности. У наредним одељцима покушаћемо да прикажемо овај узајамни однос на примерима конкретних класичних уметности.

Ликовне уметности/графички дизајн

За почетак, ликовна решења неких видео-игара као елементи примењене уметности и графичког дизајна недвосмислено су и неконтроверзно стекла статус не просто успешних уметничких дела, већ чак икона сопственог жанра. Иако увек треба имати на уму да је један од разлога наметљивости визуелних решења везаних за видео-игре делимично повезан са *репетитивношћу* њиховог карактера и начина играња, па се „реципијент“, односно играч, током дугих сати играња излаже једном конкретном облику или лику, што неретко доводи до чисто психолошке афекције према њему, свеједно се не може оспорити да се извесна уметничка решења, поготово она везана за старе и сада већ култне видео-игре, с правом сматрају *класиком жанра и врхунцем дизајна*. Најпластичнији пример свакако би био Супер Марио. Овај препознатљиви човечуљак у црвеном комбинеzonу, плавој мајици, са радничким качкетом, великим носом и брковима у свету видео-игара без претеривања представља оно што у свету анимираног филма представља Мики Маус. Већ на први поглед није тешко повући паралелу између ова два лика – обојицу карактерише једноставност дизајна, универзална препознатљивост и иконичност форме, као и огромна популарност и омиљеност код публике.³ Међутим, паралеле се не

³ Када говоримо о поређењу ова два лика, имамо у виду пре свега њихов изворни дизајн. Оба лика су кроз историју свог постојања пролазила кроз промене, које су се унеколико тицале и усложњавања њиховог изгледа. О еволуцији лика Микија Мауса види Sunny Chanel, “The Evolution of Mickey Mouse: From Steamboat Willie to Today“, *Babble.com*, интернет издање на страници <http://www.babble.com/celebrity/the-evolution-of-mickey-mouse-from-steamboat-willie-to-today/>, приступљено у јулу 2014; о еволуцији Супер Марија види Jason William, “The Evolution of Super Mario: Many Interesting Facts About Our Favorite Plumber“, *GeekTyrant.com*,

зауостављају само на плану критичке и културне рецепције, односно места у модерној популарној култури – између ова два иконична лика постоји низ чисто техничких сличности.

Пре свега, ни Мики ни Марио нису били једноставан плод маште својих твораца. Изглед обојице био је у великој мери условљен ограничењима уметничког медијума унутар кога су настали. Баш као што је изворни цртеж Микија Мауса био једноставан да би дозволио његову што бржу, лакшу и простију мултипликацију и анимацију, Супер Марио је исто тако добио скоро све своје карактеристичне особине захваљујући техничким ограничењима „материјала“ из кога је настајао. Наиме, Марио је првобитно стваран за гломазне осмобитне аркадне апарате из раних осамдесетих година XX века, а затим и за прве осмобитне играчке конзоле у другој половини деценије, што је значило да је његов изглед, карактер и изражајност било неопходно спаковати у правоугаони мозаик од 16x12 тачака (пиксела). Све његове данас иконичне особине биле су плод дизајнерског решења задатка да се у овим веома ограниченим условима створи лик који ће бити максимално изражајан, препознатљив и лак за памћење.⁴ Црвени комбинезон и плава кошуља били су неопходни да би се уопште могли разликовати његове руке и нога на црној позадини, велики нос и бркови били су једини начин да се његово лице на било који начин разликује од обичног круга са тачкицама, док је његов препознатљиви качкет убачен из простог разлога што је творцима било тешко да анимирају косу.⁵

интернет издање на страници <http://geektyrant.com/news/2012/12/6/the-evolution-of-super-mario-many-interesting-facts-about-ou.html>, приступљено у јулу 2014.

⁴ Види интервју са творцем Супер Марија Шигеруом Мијамотом на интернет страници компаније „Нинтендо“, “The Reason Mario Wears Overalls”, *Nintendo.co.uk*, интернет адреса <http://www.nintendo.co.uk/Iwata-Asks/Iwata-Asks-New-Super-Mario-Bros-Wii/Volume-1/2-The-Reason-Mario-Wears-Overalls/2-The-Reason-Mario-Wears-Overalls-210759.html>, приступљено у јулу 2014.

⁵ Са сличним изазовима су се сусретали дизајнери каснијих 16-битних и 64-битних, као првих игара које су користиле тродимензионално моделовање. Тек за последњих неколико година рачунарске машине (како програмера, тако и корисника) постале су довољно моћне, да се у дизајну игара може искључити „отпор

Дакако, Супер Марио није једини иконични производ ере осмобитних аркада и конзола. Штавише, осмобитни мозаички дизајн био је толико распрострањен и визуелно препознатљив, да је и након дефинитивне превазиђености ове технологије у деведесетим годинама остао као препознатљива фаза у историји дизајна, самим тим настављајући свој живот сфери ликовних уметности. Такође, у савремено доба одређени дизајнери и програмери видео-игара почели су да се враћају осмобитном дизајну као облику „носталгије“ и „класике жанра“. Изузетно добар пример овог тренда је независна (“*indie*”) игра *Sword & Sworcery*, која је, иако се појавила у 2011. години, прилагођена за најновије моделе кућних рачунара и мобилних апарата, користила искључиво овај „старински“, пикселизирани дизајн.⁶ Игра је побрала недвосмислене похвале публике и критике, који су наглашавали управо њену *естетичност*, а коришћење оваквог „ретро“ дизајна постало је надаље својеврсни уметнички печат и „потпис“ студија “*Superbrothers*”, који је учествовао у дизајнирању игре.⁷

Питање графичког дизајна саме игре не исцрпљује значај традиционалних ликовних уметности за производњу видео-игара. Од најранијих дана, дизајн кутије у којој се игра продавала, као и промотивног материјала за игру (попут огласа и плаката), постао је жанр за себе, попут знатно старије и поштованије уметности дизајна омота музичких албума. Такође, поготово у старим играма на споријим машинама, „почетни екрани“ и „насловнице“, баш као и „међусцене“ (*cutscenes*), које служе као увод и наративно повезивање радње у којој учествује играч, представљале су изазов за дизајнере и простор да се игра визуелно улепша. Естетичка компо-

материјала“. У највећем броју савремених игара користи се идентична технологија као у филмској анимацији, укључујући технологију „снимања покрета“ (*motion capture, mocap*), као и стандардну 3D анимацију.

⁶ Види званичну интернет страницу игре на адреси <http://www.swordandsworcery.com/>, приступљено у јулу 2014.

⁷ Види интернет страницу студија “*Superbrothers*” на адреси <http://www.superbrothershq.com/>, приступљено у јулу 2014.

нента свих поменутих облика ликовног стваралаштва се при томе редовно оцењује у часописима и на скуповима који се баве видео-играма, а који у својим оценама редовно имају категорије „визуалне изузетности“ и „лепоте дизајна“. Игре које обилују оваквим елементима веома често се хвале као управо „естетичне“, „визуално лепе“ и „уметничке“.

Анимација и цртани филм

Елементи ликовних уметности природно се надовезују на елементе анимације, утолико пре што је веза видео-игре са (опет недвосмисленом) уметношћу анимираног филма толико тесна, да се видео-игра чак може дефинисати као „анимирани филм у коме гледалац делимично или у потпуности контролише радњу“.⁸ И док у савремено доба, у коме је компјутерска анимација постала основни облик ове уметности, на техничком плану скоро да није могуће повући границу између ове две врсте стваралаштва, историјски гледано творци видео-игара приближавали су своје производе анимираном филму онолико брзо, колико су им то допуштале техничке могућности рачунара њиховог времена. Ако, међутим, не говоримо искључиво о самој техничкој пракси анимације, опет није тешко уочити да је велики број видео игара усвајао жанровске, наративне и естетичке компоненте цртаног филма као саставне делове сопственог визуалног идентитета и наратива.

Један од најпознатијих примера овог међусобног прожимања видео-игре и цртаног филма јесте игра „Џим Глиста“ (*Earthworm Jim*), која је 1994. год. изазвала неподељене хвалоспеве критичара, истовремено стекавши култни статус међу играчима. „Џим“ је представљао спектакуларан успех и на техничком плану – нарочито се истицао успех аниматора да на тадашњој 16-битној конзоли

⁸ Види Aaron Smuts, “Video Games and the Philosophy of Art”, *Aesthetics-Online.org*, 2005, интернет издање на адреси http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=26, приступљено у јулу 2014.

постигну завидан ефекат релативно глатке „класичне анимације“.⁹ Међутим, оно што је ову игру учинило култном јесте, пре свега, њена стилизованост у духу цртаног филма, а по моделу кичастих антихеројских/суперхеројских цртаних филмова краја осамдесетих и почетка деведесетих година. „Цим Глиста“ је тако обиловао низом комичних елемената и заплета какви се са лакоћом могу пронаћи у већини краткометражних филмова оног времена, или култним анимираним остварењима попут „Ко је смеистио Зеки Роџеру“ (1988) и „Аниманијаџи“ (1993–1998), при чему су ови елементи цртаног филма умногоме разграђивали и потискивали у други план стандардну репетитивност ондашњих аркадних видео-игара. У комбинацији са изузетно инвентивном и духовитом сценографијом и изванредном музиком, ова игра је померила естетичке критеријуме дизајна и забаве на 16-битним конзолама и с правом стекла статус култног остварења.

Снажан утицај цртаног филма на видео-игре такође се може пратити на легендарној серији игара „Острво с мајмунима“ (*Monkey Island*), а поготово на њеном трећем делу „Проклетство Острва с мајмунима“ (*The Curse of Monkey Island*, 1997), који је по свим елементима наратива и радње организован као стандардни дугометражни цртани филм.¹⁰ Будући да је игра припадала жанру тзв. „авантура“, она није подразумевала репетитивне радње и нарочите моторичке способности код играча, већ је комплетан заплет и радњу заснивала на решавању „логичких загонетки“, које су се опет заснивале искључиво на играчевом познавању „логике“ (и „физике“) цртаног филма. Штавише, играч који није био у стању да размишља „креативно“, попут јунака цртаног филма (а то је веома често подразумевало употребу огромне количине маште), не

⁹ Види критички приказ игре у часопису *Edge* из септембра 1994. на адреси <http://www.edge-online.com/review/classic-review-earthworm-jim/>, приступљено у јулу 2014.

¹⁰ Види страницу портала *Metacritic.com* посвећену овој игри на адреси <http://www.metacritic.com/game/pc/the-curse-of-monkey-island>, приступљено јула 2014.

би могао да се помери с места са радњом ове игре. Наравно, вреди истаћи да је творац ове игре био студио „*LucasArts*“ у власништву творца „Звезданих ратова“ Џорџа Лукаса, иначе једно од најзначајнијих имена у свету видео-игара, тесно повезано са продукцијом филмова и цртаних филмова, као и са легендарном Лукасовом компанијом за специјалне ефекте „*Industrial Light & Magic*“.

Уметничка анимација у савременим играма има све запаженију улогу, будући да се снага технологије играчких конзола и персоналних рачунара (која представља основни ограничавајући фактор за произвођаче видео-игара) полако приближава рачунарима који се користе за прављење целовечерњих анимираних филмова и компјутерски анимираних компоненти играних филмова.¹¹ У том смислу, рекламе („трејлери“) за видео-игре, као и анимације за већ поменуте „међусцене“ већ су достигли технички ниво који се стандардно користи у играним филмовима, док се сама анимација игре (*gameplay*) полако, али сигурно приближава том нивоу. При томе, одређени трејлери и међусцене прављени за ове игре представљају уметничка дела сама по себи. На пример, три рекламна трејлера за мегапројекат „Звездани ратови: Стара република“ (*Star Wars The Old Republic*, 2011) у основи представљају засебне кратке анимиране филмове, које многи љубитељи ове научнофантастичне франшизе уврштавају међу њена најуспешнија остварења.¹² Са друге стране, аутори игре *L.A. Noire* (2011) су за потребе реконструисања

¹¹ Треба имати у виду да у данашњем свету филма анимирани филм представља својеврсну свепрожимајућу надуметност, будући да компјутерска анимација, често из чисто економских, али и техничких разлога, потискује традиционалне уметничке форме као што су костимографија и сценографија. На овај начин велики број савремених *играних филмова* представљају, заправо, анимиране филмове. Добри примери ове појаве су „Град греха“ Роберта Родригеза (2005.), односно „Велики Гетсби“ База Лурмана (2013.), у којима је највећи део сценографије и реквизита у ствари анимиран, док је највећи део сцена сниман пред тзв. „зеленим параваном“ (*green screen*).

¹² Види Paul Young, „Star Wars: The Old Republic Game Trailer Better than a Movie“, *ScreenRant.com*, ажуриран у марту 2014, интернет адреса <http://screenrant.com/star-wars-old-republic-trailer-pauly-64746/>.

атмосфере америчког „црног таласа“ филмова позних четрдесетих и педесетих година дигитално реконструисали старо градско језгро Лос Анђелеса, у коме се одвија радња ове детективске игре.

Стрип

На први поглед, стрип-уметност нема много додирних тачака са видео-играма, чија је носећа компонента управо покрет и анимација. Међутим, тај први утисак лако може да превари, будући да је ова грана уметности у много чему конститутивна за специфичну естетику и визуални идентитет видео-игара, и то можда чак и више, него што је конститутивна за естетику и идентитет цртаног филма. Порекло ове тесне везе стрипа и видео-игре опет се може пронаћи у техничким ограничењима раних програмера – ране аркаде, конзоле и рачунари нису располагали са довољно меморије да би се елементе дијалога и наратива могли да наснимавају глумци (као што је то данас случај), већ су се они најчешће износили кратко и језгровито, у стриповским „балонима“, или испод екрана. Ова врста дијалошке интеракције са околином била је од пресудног значаја за поменути жанр авантуре, а један од најпознатијих примера употребе стриповског дијалога унутар овог жанра је славна „Легенда о Зелди“ (1986), чији су стриповски пасажии инспирисали читаву плејаду имитаторских („*mete*“) уметничких остварења на Интернету.

У раној фази развоја компјутерских игара стриповска форма наратива била је кључна за конституисање једног од данас најважнијих жанрова видео-игре – тзв. *RPG* (*roleplay game*, „игра презимања улога“), у коме се читав ток игре и њен коначни исход заснива на слободној интеракцији играча са околином. Овакве игре по правилу имају веома опсежне сценарије и крајње сложену нелинеарну радњу, па је дијалог у њима по правилу сведен (поготово у старијим остварењима – још једном из техничких разлога) на упрошћену „стриповску форму“. Школски пример овакве игре,

који је умногоме поставио стандарде жанра за каснија остварења, а такође довео до успостављања изузетно успешне франшизе игара, јесте ретрофутуристичка постапокалиптичка игра „Радијација“ (*Fallout*, 1997). Ово остварење, које се по правилу може наћи при врху спискова најзначајнијих и најутицајнијих видео-игара свих времена истакнутих компјутерских часописа и интернет страница,¹³ препознатљиво је по изузетно упечатљивом и препознатљивом дизајну, заснованом на стриповима и петпарачкој научнофантастичној литератури из педесетих година XX века, и по детаљима и разрађености свога наратива може парирати неким од најуспешнијих научнофантастичних франшиза у филму или стрипу.¹⁴ Наравно, целокупна радња игре, укључујући сву интеракцију са другим ликовима са којима се сусреће главни јунак, одвијала се искључиво у форми стрипа.

Музика

Музика је још један пример озбиљне уметничке делатности у процесу настајања видео-игре. Врхунски музичари данас учествују у компоновању позадинске музике, и чак оригиналних музичких дела за потребе ове гране индустрије забаве, док познате и успешне игре објављују албуме са оригиналном музиком, баш као што то чине успешна филмска остварења. „Музика видео-игара“ толико је распрострањена као специфични жанр, да се у међу теоретичарима ове појаве већ појавио посебан појам *лудомузикологије* – гране

¹³ О критичком пријему „Радијације“ види одељак Критике на чланку о овој игри са англојезичне „Википедије“ на адреси [http://en.wikipedia.org/wiki/Fallout_\(video_game\)#Reception](http://en.wikipedia.org/wiki/Fallout_(video_game)#Reception), приступљено у јулу 2014.

¹⁴ Види Andrew Groen, “Science of Fallout 1 & 2”, *GamesRadar.com*, чланци објављени на адресама <http://www.gamesradar.com/science-games-fallout-part-1/> и <http://www.gamesradar.com/science-fallout-part-2/>, приступљено у јулу 2014, као и Savannah Winter, “Fallout In a Post-Fallout World”, *Gamemoir.com*, интернет адреса <http://gamemoir.com/2013/12/18/fallout-in-a-post-fallout-world/>, приступљено у јулу 2014.

теорије музике која се управо бави применом музике у прављењу компјутерских игара.¹⁵ Наравно, баш као и све до сада поменуте гране уметности, и музика је на почетку била значајно ограничена техничким могућностима раних играчких система. Баш као што је графички дизајн раних игара био ограничен на осмобитне мозаике пиксела, музика ових игара била је ограничена на електронски *MIDI*-формат,¹⁶ који је искључивао могућности снимања музике, већ ју је напосто *програмирао* и изводио преко осмобитних синтетизатора звука. Будући да је звук ових рачунарских синтетизатора био пискутава и иритантан, створити упечатљиву музику, која би била подношљива (и чак пријатна) за играча који пред игром проводи сате, представљао је веома озбиљан уметнички задатак. Истовремено, чињеница да су генерације људи проводиле сате слушајући ту музику како се понавља гарантовали су музици свих популарних и културних игара једнако културни статус. У ово је најлакше уверити се на интернету, где се, на пример, могу провести *сати* преслушавајући само различите инструменталне обраде познате теме из „Супер Марија“, али и низа других игара оног времена. Штавише, Лондонска филхармонија недавно је објавила двоструки албум на коме се у пуној филхармонијској оркестрацији изводе композиције прављене за најразличитије врсте видео-игара, од најранијих осмобитних, преко савремених тродимензионалних, па све до најновијих игара за мобилне телефоне и табличне уређаје.¹⁷

¹⁵ Интернет страница посвећена истраживању лудомузикологије налази се на адреси <http://www.ludomusicology.org/>, види такође Brendan I. Koerner, “There Really Is a Conference Where Nerds Study Videogame Music”, *Wired*, објављено 18. јануара 2014, интернет адреса <http://www.wired.com/2014/01/game-music/>.

¹⁶ О *MIDI* формату види Andrew Swift, “A Brief Introduction to MIDI”, објављено на адреси http://www.doc.ic.ac.uk/~nd/surprise_97/journal/vol11/aps2/, приступљено у јулу 2014.

¹⁷ Ова два албума (*The Greatest Video Game Music 1&2*) могу се послушати преко портала „Јутјуб“ на адресама <https://www.youtube.com/watch?v=ZyvwODEjmXw&list=RDZyvwODEjmXw&index=1> и https://www.youtube.com/watch?v=eluz_UY5AxA&index=2&list=RDZyvwODEjmXw, приступљено у јулу 2014.

Музичких решења за видео-игре има онолико много колико и видео игара. Већ поменути „Дим Глиста“, поред одличне сопствене музике, био је познат по коришћењу познатих дела класичних композитора (попут „Ноћи на голој планини“ Модеста Мусоргског, или првог и трећег става Бетовенове „Месечеве сонате“), што је за читаву једну генерацију деце био први контакт са великанима класичне музике.¹⁸ С друге стране, екипа композитора која је радила на трилогији „Ефекат масе“ (*Mass Effect*) за потребе богатог научно-фантастичног универзума игре спровела је својеврсно оживљавање у то време унеколико „превазиђени“ звук синтетичке електронске музике, створивши атмосферу веома налик Вангелисовој музици у филму „Тркач по оштрици ножа“ (*Blade Runner*, 1982.), за шта су побрали похвале музичких критичара. Творци „Старе републике“ са мање или више успеха настојали су да понове успех легендарне филмске музике Џона Вилијамса, што је опет створило неколико сати врхунске оркестарске музике. Музика за игру „Списи старих V: Руб Неба“ (*The Elder Scrolls V: Skyrim*) композитора Церемија Соула објављена је на четири аудио диска, а главна тема ове игре стекла је култни статус међу публиком, остављајући сличан утисак као познат музика за филм „Конан варварин“ (*Conan the Barbarian*, 1982.) Базила Поледуриса. Примера је изузетно много, а у квалитет ове музике може се уверити свако ко преслуша било које од ових остварења преко интернета.¹⁹

Књижевност/сценарио

Како су видео-игре постајале све сложеније, и како су им техничке могућности све више допуштале да се напусте сведени оквири кратког стриповског дијалога, то је више сценарио и нара-

¹⁸ Музици у игри „Дим Глиста“ посвећена је интернет страница <http://rocketworm.com/information/classical.html>, приступљено у јулу 2014.

¹⁹ Послушати на пример композиције “M4 part 2” (игра „Ефекат масе“), “Dragonborn” („Списи старих V: Руб Неба“), “The Mandalorian Blockade” („Звездани ратови: Стара Република“) и сл.

тив игре више прерастао у чисто књижевну форму. Поготово је већ поменути *RPG* жанр захтевао изузетно разрађене и озбиљно сročене сценарије, од којих се очекивало да испуне све традиционалне функције драмског текста – преношење емоција, утисак узвишености радње, драмски обрт, уплив у психологију лика, трагички наратив и сл. Ови елементи имају нарочит значај, ако се има у виду да се играч поистовећује са протагонистом игре на непосреднији начин него што је то случај са књижевним или филмским ликом. Играч више није неко ко се просто „саживљава“ са главним ликом, он непосредно сноси одговорност за његове одлуке и моралне изборе. У врхунским играма *RPG* жанра велика пажња посвећена је управо овој слободи избора, као и грађењу богатог система узрочно-последичних веза и мотивација ликова, како би се код играча стекао утисак доношења истинских моралних одлука, а не просто алибија да јунак чини оно што чини. Ова врста приповедања често је крајње узбудљива, али такође поседује једну чисто естетску компоненту, која превазилази пуку утилитарност и служење баналној функцији перпетуирања радње (као што је био случај са ранијим „стриповским“ међусценама).

Када су, међутим, у питању *заиста* најбољи примери игара овог жанра, попут низа остварења студија „Бајовер“ (*Bioware*), укључујући трилогију „Ефекат масе“ и „Време змајева: искони“ (*Dragon Age: Origins*), литерарни материјал који је припремљен за игру не своди се искључиво на сценарио интеракција главног лика са споредним ликовима. Наиме, ове игре поседују тзв. „кодексе“, односно енциклопедијске зборнике података о фантастичном свету у оквирима кога се игра одвија, а који се постепено повећавају како се одвија радња игре. Ови кодекси у себе укључују разрађену митологију, измишљена књижевна дела, религијске списе и молитве, па чак и *поезију*.²⁰ Богатство писаног материјала који је уткан у ове игре, као и његова приповедачка вредност, може се

²⁰ Види нпр. интернет страницу која садржи изводе из „кодекса“ игре „Време змајева: искони“, укључујући и 6 поетских остварења, од којих је једно написано на из-

поредити са врхунским остварењима књижевних жанрова епске и научне фантастике. Насупрот уобичајеној представи о видео-игри која „заробљава“ играча у некреативни и репетитивни циклус понављања моторних радњи, играчи ових игара могу провести *сате* само *читајући* материјал који им је на располагању. На тај начин, они сами конституишу фабулу која се пред њима одвија и у којој они као „главни јунаци“ учествују, истовремено сами бирајући да ли ће да је сведу на пуку радњу, или ће да је обогате додатним садржајима и литерарним и уметничким украсима.

Глума

Глумачке способности нису биле нарочито релевантне за ране видео-игре, али су изузетно добиле на значају са развојем рачунарске технологије, а у данашње време глумци су скоро једнако значајни за структуру једне видео-игре, колико и за структуру играног или анимираног филма. Компјутерске игре отвориле су читав један нови свет стваралаштва за уметнике-синхронизаторе (*voiceover artists*), који су у обимним и дуготрајним радњама видео-игара добили знатно више простора да се истакну, него што им је то нудио анимирани филм (за разлику од анимираних филмова, видео-игре могу трајати десетинама сати). Дакако, овај уплив уметника у видео-игре додатно је помогао да се ови производи препознају и декларишу као уметност, утолико пре што су неки глумци у видео-играма добили прилику да бриљирају на начин, на који им то нису омогућили други медији. Примера ради, познати гласовни уметник Марк Хамил, познат по улози Лука Скајвокера у „Звезданим ратовима“ и по вишеструком позајмљивању гласа Бетменовом архинепријатељу Џокеру у анимираним филмовима, тек у серији игара „Аркам“ (*Arkham Asylum* и *Arkham City*) могао је да покаже сву раскош свога глумачког талента. Док је његов таленат

мишљеном „вилењачком“ језику – интернет адреса http://dragonage.wikia.com/wiki/Codex:_Books_and_Songs, приступљено у јулу 2014 г.

у приказивању овог славног негативца у цртаном филму био ограничен стегама телевизијске цензуре, у знатно слободнијем свету видео-игара он је добио прилику да у лик Џокера, поред његове парадигматске суманутости и хумора, унесе и једну психопатолошку црту која се без икаквих проблема може поредити са блиставим играним остварењима Џека Николсона („Бетмен“, 1989) и Кита Лецера („Мрачни витез“, 2008). Истовремено, студији „Бајовер“ и „Електроник артс“ су за потребе наснимавања дијалога за масовну игру „Звездани ратови: Стара Република“ ангажовали стотине глумаца који су наснимили преко 200 хиљада реченица дијалога, што је забележено у Гинисову књигу рекорда као „највећи пројекат уметничке синхронизације у историји“.²¹

Значај глуме за видео-игре се, међутим, не завршава само на позајмљивању гласа. Баш као у случају анимираних филмова и специјалних ефеката у играним филмовима, уместо напорног и дуготрајног пројектовања и програмирања покрета анимираних ликова, данас се користи технологија „хватања покрета“ (*motion capture, mocap*), где све потенцијалне покрете анимираног лика изводи глумац, да би се они накнадно само „учитали“ у игру.²² На тај начин лик у видео игри више не представља просто креацију дизајнера и програмера, већ веома непосредни одраз глумца у виртуалном свету, заснивајући се на његовом гласу, покрету, а неретко и лику. Техника „хватања покрета“ омогућава глумцу да „записује“ и своје изразе лица и преноси емоције, тако да су могућности изражавања унутар игре практично неограничене, и зависе искључиво од маште и талента твораца саме игре.

²¹ Рекорд је записан на „Гинисовој“ страници на адреси <http://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/1/star-wars-the-old-republic-recognised-guinness-world-records-2012-gamer%E2%80%99s-edition/>, приступљено у јулу 2014.

²² Види Maureen Furniss, “Motion Capture”, текст објављен на интернет страници Масачусетског института технологије (MIT) на адреси <http://web.mit.edu/commforum/papers/furniss.html>, приступљено у јулу 2014.

Утицај видео-игара на праксу традиционалних уметности

Иако се често третирају као таква, видео-игре нису нова појава на глобалној духовној сцени. Оне су довољно старе да у наше време већ имају своју историју, своје жанрове и поджанрове, своје естетске критеријуме и критичку јавност, најзад оне остављају и свој нарочити траг на времену у коме живимо. Будући да играње компјутерских игара постаје све распрострањенија пракса која привлачи све већи број људи, већ то је довољна чињеница ова појава остави свог трага на традиционалним уметничким производима, попут филма, ликовног дизајна, или књижевности. Овај утицај постаје утолико већи и значајнији, уколико је уплив класичних уметности у видео-игру опсежнији и разрађенији. Утолико се између ове друштвене појаве и уметничке праксе и традиционалних уметности успоставља једна повратна спрега, која, са једне стране, приближава саму видео-игру уметностима, а са друге стране инспирише уметност видео-игром. Овог повратног утицаја је изузетно много, али овде ћемо се дотаћи свега неколико примера.

Особитне игре као „класика жанра“ у визуалним уметностима

Лако препознатљив облик утицаја видео игара на класичне уметности може се препознати у популарности старих особитних игара као „класика жанра“, и имитацији њиховог дизајна, музике или анимације у производима других уметности. Тако ликовни уметници и графички дизајнери, пре свега у областима индустријског дизајна, али и класичних уметности, усвајају мозаичку пикселизираност старих игара у дизајну сопствених производа. Особитни мозаици тако постају препознатљиви индустријски бренд, али се њихов утицај не ограничава само на примењеним уметностима. У таласу „особитне носталгије“ може се пронаћи

читава низ традиционалних уметничких дела конвертованих у осмобитну дигиталну уметност. На пример, амерички сликар Адам Листер познат је по својим уљима на платну и акварелима који су сликани у осмобитним мозаицима,²³ укључујући његова „рендеровања“ класичних дела сликарства (осмобитни мозаици веома се лепо уклапају у дела импресионизма и, сасвим логично и очекивано, кубизма).²⁴ Са друге стране, интернет је преплављен верзијама класичних композиција конвертованих у осмобитни *MIDI* формат, а ова технологија је произвела читав музички жанр „осмобитне музике“ (*8-bit music*), односно „чип музике“ (*chiptune, chip music*).²⁵ Такође, у последње време веома су популарни различити облици осмобитних „верзија“ познатих филмских остварења, где се филм по правилу преводи у кратку анимацију (од једног до три минута) која укратко приказује целу његову радњу имитирајући стил старих аркадних, или авантуристичких видео-игара. Веома популаран пример ове врсте дигиталне уметности може се наћи на „Јутјуб“ каналу „Осмобитни биоскоп“ (*8-bit cinema*), где се могу пронаћи осмобитне верзије филмских класика као што су „Седам“ (*Seven*, 1995) Дејвида Финчера, „Петпарачких прича“ (*Pulp fiction*, 1994) Квентина Тарантина или „Исијавања“ (*The Shining*, 1980) Стенлија Кјубрика.²⁶ На овај начин се целокупни дизајн старих игара конс-

²³ Види интернет страницу Адама Листера на адреси <http://www.adamlistergallery.com/gallery.html>, приступљено у јулу 2014.

²⁴ Галерија акварела са „осмобитним обрадама“ познатих дела може се видети на адреси <http://mashable.com/2014/04/30/8-bit-watercolor-art/>, приступљено у јулу 2014.

²⁵ Види чланак “Bleep Bloop: the Charms of Chiptune”, у часопису *The New Yorker*, адреса <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/bleep-bloop-the-charms-of-chiptune>, приступљено у јулу 2014.

²⁶ Види јутјуб канал *CineFix* посвећен „Осмобитном биоскопу на адреси <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1AXWu-gGX6LNsfQ-KkeGPxL76CFONTom>, приступљено у јулу 2014. Занимљиво је приметити да, баш као што „Осмобитни биоскоп“ на овај начин обрађује жанровски врло различите филмове, на располагању им постоји и извесан „жанровски дијапазон“ игара (без обзира на ограничења у старим играма), тако да ове осмобитне рекапитулације не представљају

титуише као један класични уметнички правац, са својим препознатим вредностима, ремек-делима, уметницима и културном сценом.

Видео-игре као конкуренција и инспирација за филмску продукцију

Са појавом, а пре свега са техничким напредовањем видео-игара, ова друштвена појава почела је полако, али сигурно да узима простор који су некада у људским животима попуњавали прво авантуристички романи, а затим стрипови, играни и анимирани филмови.²⁷ На безобзирном и бешћутном „тржишту забаве“ видео-игре су одавно постале озбиљна и поштована *конкуренција*, са којом „традиционалне“ форме забаве морају да рачунају, било тако што ће јој уступити одређене домене којима су некада суверено владали, било тако што ће прилагођавањем сопствених облика и уметничких пракси и саме постати „конкурентне“. Када је филм у питању, овај утицај видео-игре може бити потпуно директан (на нивоу садржаја), или суптилан (на нивоу форме). Најочигледнији и најдиректнији облик утицаја је свакако прављење филмова заснованим на видео играма. Иако је ова појава релативно нова, до данас је направљено више десетина играних филмова заснованих на видео играма, од којих је, истина, већина оцењена као катастрофално лоша (најпознатији пример је „Браћа Супер Марио“, *Super Mario Bros*, из 1993, који уједно и представља прву филмску адаптацију једне видео игре). Неки су остварили култни статус код публике упркос суздржаним критикама (на првом месту је екранизација „Смртоносне борбе“, *Mortal Kombat* из 1995, коју, узгред буди речено, практично ниједан критичар није прогласио изри-

неко „претварање“ озбиљног уметничког дела у предмет јефтине забаве, већ управо представљају један уметнички сиже филма у различитом медију.

²⁷ Види Слободан Владушић, „Маргиналије о блогу“, *Нова српска политичка мисао*, интернет издање на адреси <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/marginalije-о-blog.html>, објављено 14. септембра 2009.

чито лошом²⁸). Најзад, адаптације познатих франшиза „Пљачкаш гробница“ (*Tomb Raider*) и „Притајено зло“ (*Resident Evil*), упркос лошим критикама, зарадиле су стотине милиона долара као тзв. „летњи хитови“.²⁹ Најзад, веома лепо испричана фантастична сага „Принц од Персије: песак времена“ успела је да постигне баланс између квалитета и комерцијалног успеха, и вероватно представља образац по коме ће се сарадња ове две уметничке форме настављати и убудуће.

Међутим, изван контекста филмских обрада видео-игара, које увек представљају ишчашење одређене форме из њеног природног контекста, што никада није захвалан задатак, утицај игара био је кудикамо већи и значајнији када је у питању сама филмска *форма*, начин на који се они снимају, и на који се одвија њихова радња. Веома велики број филмова настао је под утицајем овога жанра, и баш као што је растући број корисника видео-игара свих узраста допринео да одређени филмови стекну култни статус. Најпознатији и најочигледнији пример оваквог филма је свакако „Матрица“ (*The Matrix*, 1999) браће Вачовски, који без обзира на читав низ филозофских и приповедачких финеса, у свом основном наративу представља проглашавање стварности за виртуални свет, самим тим чинећи од протагониста филма јунаке видео-игре

²⁸ Види Mike Thompson, “Ranked: Best and Worst Movies Based on Videogames”, *Metacritic.com*, интернет адреса <http://www.metacritic.com/feature/best-and-worst-movies-based-on-videogames>, објављено 8 септембра 2010.

²⁹ „Пљачкаш гробница“ преточен је у два играна филма 2001. и 2003. године и многоме је заслужан за успон глумице Анђелине Џоли до данас општеприхваћеног статуса сексуалног симбола. Док је глумица у својим ранијим филмовима показала раскошан таленат, њен избор за отелотворење дигиталног сексуалног фетиша Ларе Крофт (протагонистиња серије видео-игара „Пљачкаш гробница“, позната по својим бесмислено пренаглашеним секундарним полним карактеристикама) у два крајње средњеразредна филма допринео је њеном етеблирању као холивудске звезде првог ранга. Са друге стране, франшиза „Притајено зло“ искористила је већ препознатљиву холивудску икону Милу Јововић да, у пару са већ формираном публиком, ову серију видео игара преточи у чак четири филма, који су им до сада донели 915 милиона долара.

који могу безбрижно да сеју смрт на све стране, ослобођени од било каквог облика моралне обавезе према другим људима који су само „пиони система“. Овај филм садржи све уобичајене естетске елементе видео игре – хиперболичност и инфантилност, кичаст и презасићен наратив и сведен црно-бели моралитет. Али док већина других филмова, прављених по играма, ове елементе просто усваја као дате, режисери „Матрице“ образлажу их на објект-нивоу, конституишући стварност филма као стварност видео-игре.³⁰ Сличан редитељски захват може се уочити и на скоријем остварењу „На рубу времена“ (*Edge of Tomorrow*, 2014), у коме је још једном научнофантастична премиса (инвазија ванземаљци који су способни да управљају током времена) омогућила уметницима да, поред уобичајеног претеривања карактеристичног за жанр, уплете у приповедање и једну крајње специфичну карактеристику видео-игре – могућност да се цела радња игре „поново покрене“ („рестартује“) након што протагониста „изгуби живот“. Главни јунак филма тако добија могућност да један исти дан и једну исту битку „преживи“ стотине и хиљаде пута, док се, попут играча видео-игре, до те мере не увежба да може да их „пређе“, тј. да победи.³¹

³⁰ Наравно, специфични облици хиперболичности постојали су филму знатно пре видео-игара, али ове хиперболе се квалитативно разликују, баш као што се разликује њихово порекло. На пример, уобичајен облик хиперболисања у авантуристичким и акционим филмовима јесте убијање огромног броја безличних непријатеља, по коме је управо „Матрица“ славна. Али док овај филм ту приповедачку фигуру позајмљује из видео-игре, класични вестерни су је позајмљивали из славног приповедачког претеривања забављача и „пионира Дивљега запада“ попут Буфало Била, научнофантастични филмови педесетих и шездесетих из пепарачке литературе из прве половине века, док су познате хиперболе овог типа у филмовима Квентина Тарантина проистекле и жанровских оквира холивудских филмова „Б продукције“.

³¹ Идентична премиса појавила се много раније у филму „Дан мрмота“ (*Groundhog Day*, 1993) Харолда Рамиса, али је овај филм настао пре свега под утицајем класичне научне фантастике, и нема везе са видео-играма. И иако су творци „На рубу времена“ свакако имали у виду легендарни Рамисов филм, њихова инспирације очигледно је потекла управо из видео-игара.

Танка линија између видео-игара и класичне анимације

Као што је већ поменуто, уметничке форме анимираног филма и видео-игре толико су се приближиле да их је скоро немогуће разликовати по било ком елементу, осим чињенице да је посматрач видео-игре истовремено „творац“ њене радње, док је у случају анимираног филма само посматрач и „пасивни реципијент“. Видео-игре су прожете анимираним филмовима, како у облику „међусцена“, тако и у начину анимирања самих игара, истовремено већина високобуџетних анимираних остварења најчешће се објављује и у облику видео-игре. Већ је поменуто да најаве („трејлери“) видео-игара неретко попримају форму (веома успешних) анимираних филмова, док се продуценти видео-игара често објављују додатни материјал у форми анимираних филмова.³² Такође, списак анимираних филмова који су настали као екранизације познатих видео-игара није ништа краћи од списка играних-филмова (поготово када се узме у обзир обимна јапанска „аниме“ продукција), баш као што је ова друштвена појава оставила свог трага и на структури и естетици цртаног филма. Све то на страну, вероватно најубедљивији пример инспирације игара у свету цртаног филма представља „Дизнијево“ остварење „Разбијач Ралф“ (*Wreck-It Ralph*, 2012). Овај филм је својеврсни омаж видео-игри у целини, уз обилато експлоатисање горе поменуте „особитне носталгије“ (како у дизајну и анимацији, тако и у музици), истовремено уметнички тематизујући садржај и форму видео-игре од времена старих аркада, па све до нашег доба. Уметници који су правили овај филм креирали су низ измишљених видео-игара за његове потребе, користећи се свим уобичајеним естетичким нормама и уметничким формама које су карактеристичне за жанр, а све у циљу прављења дела које припада

³² Пример ове појаве је дугометражни анимирани филм „Ефекат масе – изгубљени парагон“ (*Mass Effect: Paragon Lost*, 2012), серија серија кратких анимираних филмова који се надовезују на серију игара „Ореол“ (*Halo*) – „Легенде Ореола“ (*Halo Legends*, 2010).

сасвим другој уметности. Истовремено, велики успех овог филма међу критичарима и публиком заснива се управо на препознатљивости ових естетичких елемената, познатих публици управо преко видео-игара, и њиховом успешном уткивању у структуру једног цртаног филма.³³ На тај начин творци „Разбијача Ралфа“ конституишу домен видео-игара као легитиман домен естетичког разматрања и интерпретације, невезано за њен „забавни“ елемент.

Нарочита симбиоза између видео-игре и стрипа

Утицај видео-игре на појединачне уметности не исцрпљује се искључиво на уметничким правцима који су непосредно уткани у процес њихове производње. Он се може пратити на примерима свих класичних уметности, од нових праваца књижевности инспирисаних нелинеарним наративом видео-игара, до примењених уметности попут моде и костимографије, веома значајних у масовној појави „игре костима“ (*cosplay*), у којој се љубитељи ликова из видео-игара (као и ликова из стрипова и анимираних филмова, нешто ређе играних филмова) преоблаче у своје омиљене јунаке и надмећу у верности својих костима, које по-правилу праве сами у „кућној радиности“. Али мало са којом уметношћу видео-игра наизглед има мање додира, а више међусобног утицаја и симбиозе, него што је то стрип. Заиста, док је видео-игра као еклектичка уметност од толиких других уметности позајмила низ садржаја и елемената уметничке технике, као да је од стрипа позајмила највише своје *естетике*. Стрип и видео игра до те мере ступају у симбиозу и резонанцу, да се веома често чине делом једног истог уметничког наратива, где стрип прелази у игру, а игра се претаче у стрип. Ово се не исцрпљује у голој чињеници да се стрип-јунаци тако радо претачу у видео-игре, па чак ни у сродности начина рецепције

³³ Види Chris Ohler, “Gaming In-Jokes Don’t Overpower Heartwarming *Wreck-It Ralph*”, *Wired*, интернет издање на адреси <http://www.wired.com/2012/10/wreck-it-ralph-impressions/>, објављен 26. октобра 2012.

радње стрипа и видео-игре (где је у оба случаја акценат стављен да духовну делатност *играња*, која нужно ангажује – и квалитативно и квантитативно – знатно веће количине маште од простог гледања филмова, па чак, у извесном смислу, и од слушања музике). Међу њима једноставно постоји један нарочит несводив остатак који их упућује једно на друго, и омогућава им да се развијају ослањајући се на узајамна достигнућа.

То је разлог због кога продуценти видео-игара толико често и толико радо додатни материјал везан за радњу својих игара избацују управо у форми стрипа, а врло вероватно и разлог због кога стрип у наше време доживљава својеврсну ренесансу, јер се чини да видео-игре своје играче са већом лакоћом упућују на стрипове, него на друге уметничке форме, попут, рецимо, филма. У питању је веома комплексна појава која би могла бити предмет засебног истраживања. Међутим, она се веома лепо може илустровати преко примера франшизе „Звездани ратови: Стара Република“, где симбиоза стрипа и игре поприма огромне размере и има већ импресивну историју која траје већ двадесет година. Прво је изузетно успешна серија стрипова „Приче о цедајима“ (*Tales of the Jedi*, „Black Horse“, 1994–2001) послужила као инспирација за две култне видео-игре „Витезови Старе Републике“ (*Knights of the Old Republic*, 1–2, издате 2003 и 2005), да би се на њих надовезала једнако култна стрип-серија „Витезови Старе Републике“ (*Knights of the Old Republic*, 0–50, „Black Horse“, 2006–2010), да би сви они заједно послужили као основ за игру „Стара Република“ (*The Old Republic*, 2011) уз коју је опет објављен читав низ пратећих стрипова.³⁴ Ова серија покрива епску радњу у свету франшизе „Звезданих ратова“ током петог и четвртог миленијума пре догађаја из оригиналних Лукасових шест филмова, и по богатству садржаја, митологије,

³⁴ Није на одмет поменути да је у оквиру серије „Приче о цедајима“ објављен и низ *романа*, баш као што је у оквиру припреме за издавање „Старе републике“ објављен роман „Реван“ (Drew Karpyshin, *Revan*, Del Ray, 2011), који покрива низ догађаја који повезују радњу стрипова и видео игара.

ликова и естетике веома често се пореди са оригиналом. При томе вреди нагласити да није у питању банално „надовезивање радње“ – велики број уметника који је учествовао у настанку целе серије међусобно се инспирисао и надовезивао, учествујући колективно у стварању једног крајње импресивног фантастичног света.

Видео-игра као симптом времена

У претходним одељцима било је речи искључиво о међусобном утицају и прожимању видео-игара и традиционалних уметности. Иако је том приликом у више наврата било неопходно користити израз „уметност“ за овај специфични „производ индустрије забаве“, до сада речено није довољно да би се видео-игра могла прогласити за уметност, иако све до сада речене указује да она то јесте. Ипак, да би се она конституисала као таква, поред њеног уметничког садржаја потребно је размотрити још неколико важних компоненти – њене специфичне и унутрашње естетичке норме и критеријуме (репетитивност, инфантилност, презасићеност и хипербола, нелинеарност наратива итд.), као и естетичке моделе њене интерпретације (теорије $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ и $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$, етичко утемељење $\pi\alpha\iota\delta\acute{\iota}\alpha$ /игре као $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha$ /васпитања и сл.), са нарочитим акцентом на измештање традиционалне улоге „посматрача“ у улогу „играча“. Такође, потпуно одвојено питање, које за видео-игре важи једнако као и за књижевност, стрип, анимирани или играни филм, јесте да ли је баш свако остварење овог правца заиста „уметност“, или, мање двосмислено, да ли баш свако од њих има „уметничку вредност“, или се то односи само на оне примере (од којих су многи овде набрајани) који су нарочито *естетични*. Питање није наивно, тим пре што у оквиру саме продукције видео-игара постоје појмови као што су „уметничка игра“ (*art game*), односно „уметнички вредна игра“ (*arthouse game*), који наизглед имплицитно

рају да „остале“ игре ипак не би требало сматрати уметношћу.³⁵ Са једне стране, ако се има у виду колико велики број недвосмислених уметника треба да учини креативни напор да би настала једна игра, овако строга оцена делује претерано. Са друге стране, онда се директно надовезује на једну од најактуелнијих савремених дискусија из теорије уметности, а то је управо питање да ли се, и у којој мери, преклапају домени уметности и „индустрије забаве“. Дилеме са којима се суочавамо са савременим видео играма, које се често одбацују као фриволно, заглупљујуће и социјално погубно губљење времена, али потпуно иста врста критике може се применити на практично сваки уметнички правац од Сервантесовог времена наовамо. У оној мери у којој свака уметност представља једну духовну игру маште и форме, свака од њих може бити једнако адиктивна и социјално погубна колико и видео-игре. А то што су управо оне данас највише „на тапету“ произилази из чињенице да су оне уметничка форма настала у нашем времену и највише прилагођена нарочитим потребама савремене публике. Утолико пре видео-игра не треба да се као појава одбацује у име „чистоће“ и „недвосмислене вредности“ традиционалних уметности, већ да се посматра, истражује и разуме, како би се из ње, и њене нарочите сарадње са традиционалним уметностима, извукло и искористило оно најкорисније, најбоље и *најлетше*.

Литература:

Слободан Владушић, „Маргиналије о блогу“, *Нова српска политичка мисао*, интернет издање на адреси <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/marginalije-o-blogu.html>, објављено 14. септембра 2009.

³⁵ Види Philippa Warr, “The Rise of ‘art house’ gaming”, *BBC*, интернет издање на адреси <http://www.bbc.com/culture/story/20130722-video-games-go-arthouse>, објављен 22. јула 2013.

- Sunny Chanel, “The Evolution of Mickey Mouse: From Steamboat Willie to Today”, *Babble.com*, интернет издање на страници <http://www.babble.com/celebrity/the-evolution-of-mickey-mouse-from-steamboat-willie-to-today/>, приступљено у јулу 2014.
- Maureen Furniss, “Motion Capture”, текст објављен на интернет страници Масачусетског института технологије (MIT) на адреси <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/furniss.html>, приступљено у јулу 2014.
- Nick Gillespie, “Are Video Games Art?”, *Reason*, јун 2014, интернет-издање на страници <http://reason.com/archives/2014/05/07/are-video-games-art>.
- Andrew Groen, “Science of Fallout 1 & 2“, *GamesRadar.com*, чланци објављени на адресама <http://www.gamesradar.com/science-games-fallout-part-1/> и <http://www.gamesradar.com/science-fallout-part-2>, приступљено у јулу 2014.
- Brendan I. Koerner, “There Really Is a Conference Where Nerds Study Videogame Music”, *Wired*, објављено 18. јануара 2014, интернет адреса <http://www.wired.com/2014/01/game-music/>, приступљено у јулу 2014.
- Chris Ohler, “Gaming In-Jokes Don’t Overpower Heartwarming *Wreck-It Ralph*”, *Wired*, интернет издање на адреси <http://www.wired.com/2012/10/wreck-it-ralph-impressions/>, објављен 26 октобра 2012.
- Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, Editions Gallimard, 1948.
- Aaron Smuts, “Are Video Games Art?”, *Contemporary Aesthetics*, Vol. 3/2005, интернет издање на страници <http://hdl.handle.net/2027/spro.7523862.0003.006>, приступљено у јулу 2014.
- Aaron Smuts, “Video Games and the Philosophy of Art”, *Aesthetics-Online.org*, 2005, интернет издање на адреси http://www.aesthetics-online.org/articles/index.php?articles_id=26, приступљено у јулу 2014.
- Mike Thompson, “Ranked: Best and Worst Movies Based on Videogames”, *Metacritic.com*, интернет адреса <http://www.metacritic.com/feature/best-and-worst-movies-based-on-videogames>, објављено 8. септембра 2010.
- Jason William, “The Evolution of Super Mario: Many Interesting Facts About Our Favorite Plumber“, *GeekTyrant.com*, интернет издање на страници <http://geektyrant.com/news/2012/12/6/the-evolution-of-super-mario-many-interesting-facts-about-ou.html>.
- Philippa Warr, “The Rise of ‘art house’ gaming“, *BBC*, интернет издање на адреси <http://www.bbc.com/culture/story/20130722-video-games-go-art-house>, објављен 22. јула 2013.

Savannah Winter, “Fallout In a Post-Fallout World“, *Gamemoir.com*, интернет адреса <http://gamemoir.com/2013/12/18/fallout-in-a-post-fallout-world/>, приступљено у јулу 2014.

Nikola Tanasić

VIDEO GAMES AND TRADITIONAL ARTS

(Summary)

The author discusses the extent to which video-games can be considered an art form from the point of view of their relation to traditional art forms like film, animation, comic books etc. The artistic aspect of video games is discussed from two perspectives of influence – the influence of traditional arts on video-games, and *vice versa*. The author analyses the specific elements of artistic production which participate in the making of a game – from visual design and animation, through music and screenplay, to aspects of comic book art, acting and directing. At the same time he pays additional attention to the question of how much creating traditional art forms for the medium of video-games changed these arts, pushing them toward new forms and a specific aesthetics. In the second part of the paper, the influence of video-games on traditional arts is discussed, including the notion of “8-bit design“ as a “classic of the genre“, illustrating the direct impact of games on animated and theatrical films, and taking into consideration rather specific relationship and symbiosis between video-games and comic books.

Key words: (video-)game, art, entertainment industry, comic book, aesthetics

Оливера Ерић

ТЕХНО-ЕСТЕТИКА “LOVE DISTRICT” КЛАБИНГА

Апстракт: Приказом теорије Жарка Паића, која је анализирана на примеру *Лов Дистрикт* клубинга, у раду се разматра појам техно-естетике, као и њен утицај на креирање клубинг забаве. Заснивајући се на креирању „отвореног“ реалног догађаја, као и на његовој виртуелној ре-продукцији посредством друштвених мрежа, техно-естетика се односи на интерактивну медијску комуникацију свих његових учесника. Помоћу умрежених дигиталних уређаја, организатор и посетиоци догађаја међусобно комуницирају, тако што примају информације и учествују у старању *Лов Дистрикт* забаве. Интерактивност, умреженост и комуникација, које се успостављају између дигиталних медија, технологија и људи, чини да техно-естетика *Лов Дистрикт* догађаја задобије продуктивну моћ техничког дизајнирања света.

Кључне речи: техно-естетика, комуникација, интерактивност, умреженост, догађај

У раду се разматра појам техно-естетике, као и њен утицај на креирање индустрије клубинг забаве, која постаје масовно посећен феномен данашњег времена међу младима. Приказом теорије Жарка Паића о техно-естетици, која је анализирана на примеру *Лов Дистрикт* клубинга (*Love Distric clubbing*), у раду се представља идеја клубске забаве осмишљене као уметност креирања догађаја.

Теоретичар Жарко Паић истиче да данас естетика настаје из безусловног чина моћи и владавине технике над битком и бићима.¹ „Естетика је рођена из нововјековне технике, као што је изворно умјетност у себи била јединство *poiesis i techné*.“² По Паићевом мишљењу, уметност и естетика се сада односе на техничку конструкцију света/визије, односно на могућност пројектовања света/визије као виртуелне техничке матрице. Произашла из онога што означава грчка реч *техне (techné)*, уметност се повезује са науком тако што најављује научна достигнућа језиком снова, маште, визија.³ Стога када говори о естетици актуелне уметности, Жарко Паић мисли на техно-естетику нељудског у форми кибернетичке технологије.⁴

Истичући да дигитални медији и технологија дају привид „ауре“ уметничком делу, Жарко Паић указује да се уметничко дело више не разматра као еманација узвишености уметника-генија, јер је симболичко и онострано смењено оним што је технички самоступостављено. „Насупрот увријеженом схваћању да се ’субјект’ појављује у умјетности ренесансе као умјетник, чија је ’природа’ у његовој генијалности као споју инвенције и креативности у произвођењу новог, ради се о томе да с новим вијеком умјетност нестаје као умјетност дјела у корист чистог техничког умијећа.“⁵ Тако естетика задобија продуктивну моћ техничког дизајнирања света, пошто се креативност уметности спаја са знањем техно-науке. „Ријеч је, дакако, о умјетности која отпочиње и завршава с естетиком ’доживљаја’ и ’привида’ самога дигиталнога свијета. Тријаду овога свијета чине: (а) иматеријалност дјела, (б) интерактивност

¹ Паић, Ж., „Техносфера, Естетски код комуникације“, *Европски гласник*, Годиште XVII, бр. 17, Загреб, 2012., стр. 571–608.

² Исто, стр. 575.

³ Исто, стр. 583.

⁴ Паић, Ж., *Постхумно стање, Крај човјека и могућности друге повјести*, *Lit-teris*, Загреб, 2011, стр. 66.

⁵ Паић, Ж., „Техносфера, Естетски код комуникације“, стр. 582–583.

судионика у мрежи догађаја и (ц) симулација збиље као привида стварнога догађаја у стварноме времену.⁶

Може се рећи да су свет и живот данас незамисливи без „нових“ медија и дигиталних технологија, као што су рачунар и мобилни телефон. За разлику од „старих“ аналогних медија који су били аналитички и линеарни, „нови“ дигитални медији су синтетички и нелинеарни. Док су медији у прошлости били подељени према чулима, њихова конвергенција и прелазак у хипермедије сада омогућава чулима да се споје и међусобно повежу. Данас се слика јавља у једној „новој“ мрежи веза између речи, музике и визуелних конструкција, које придају све већи значај тактилном. „Ако је вид био доминантно и организационо чуло патријархалне економије, онда је тактилно Меклуаново интегрално чуло, које доводи и себе и све друге у додир, постајући чуло хипермедија.“⁷ Комуникација више није само повезана са погледом, већ данас све више постаје и ствар додир, контакта, преношења и повезаности.⁸

Жарко Паић указује на три модела интерактивности, која карактеришу доба владавине „нових“ медија: (1) синестетичка интерактивност између различитих материјала и елемената (слика и тон, боја и звук), (2) синестетичка интерактивност између ширења енергије, као и дела која реагују на промене у околини, (3) комуникативна или кинетичка интерактивност између различитих особа, те између особа и објеката.⁹ Још једна веома значајна особина „нових“ дигиталних медија и технологија је и могућност међусобног повезивања и Интернет умрежавања, чији је резултат интерактивна комуникација њихових корисника на друштвеним мрежама, као што су Фејсбук (www.facebook.com), Твитер (www.twitter.com) и Јутјуб (www.youtube.com).

⁶ Исто, стр. 585.

⁷ Плент, С., „На матриксу: сајбер-феминистичке симулације“, *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, Завод за проучавање културног развика, Београд, мај 2004, стр. 131.

⁸ Исто, стр. 132.

⁹ Паић, Ж., „Техносфера, Естетски код комуникације“, стр. 585.

Пошто се креирање уметности реализује помоћу „нових“ дигиталних медија и технологија, које карактерише синтетичност, интерактивност и умреженост, уметност све више постаје простор мултипликовања дигиталних апарата (компјутер, лап топ, мобилни телефон, итд) који се међусобно повезују и комуницирају стварајући интермедијално кружење знакова, односно енергија. „Постоје само трансформације, редистрибуције енергије. Свијет јест мултиплицитет апарата који међусобно трансформирају јединства енергије.“¹⁰ Истичући да без техничких апарата (тј. дигиталних медија и технологија) не постоји могућност промене света живота и уметности, Жарко Паић указује да апарат/уређај треба схватити двозначно: као склоп техничких услова (који производе нову слику предмета) и као животно-егзистенцијални склоп разноликих делатности (унапред конституисаних деловањем историјских дискурса у форми језика и перформативних телесних пракси).¹¹

Учинак деловања дигиталних уређаја и њихових пројекција је редистрибуција енергија, које трансформишу предмете и телесне праксе, односно тела и догађаје. „Трансформација тијела пројекцијом енергије апарата омогућује преобразбу живог тијела у умјетнички догађај емергенције објеката постављених у простор апсолутне виртуалности.“¹² Заснивајући се на интерактивној синтетичкој логици „нових“ медија, који утичу на жива и нежива тела, као и на креирање реалног и виртуелног догађаја, савремена уметност постаје уметност-у-трансформацији како живог тела у реалном простору и времену, тако и неживог тела у виртуелном простору и времену.¹³ Другим речима, када се уметничко дело више не разуме као отеловљење лепоте, истине или узвишености, онда настаје производња догађаја из потребе за естетским обликовањем

¹⁰ Паић, Ж., *Догађај и разлика: Перформативно-концептуални обрат сувремене умјетности*, Текст уводнога излагања на симпозију Хрватскога филозофског друштва „Филозофија и умјетност“, одржаног у Загребу 1–3. просинца 2011, стр. 22.

¹¹ Исто, стр. 8–9.

¹² Исто, стр. 24.

¹³ Паић, Ж., „Техносфера, Естетски код комуникације“, стр. 605.

околног света. „Сувремена је умјетност она која напушта умјетника као генија и његову публику као обожаваатеље у корист дјеловности умјетничкога дјела у отворености догађаја.“¹⁴

Уметност и естетика се све више односе на креирање „отвореног“ догађаја заснованог на интерактивној медијској комуникацији свих његових учесника, који посредством дигиталних уређаја у исто време и примају информације и учествују у старању догађаја. „Визуализација тијела у новом начину производње мијења кинематичку енергију сувременога свијета у информацијску економију. Она се заснива на интерактивном кориснику који се појављује у улози приматеља визуалних информација.“¹⁵ Естетика се, по Паићевом схватању, односи на естетику ставарања догађаја, док је савремена уметност одређена естетским интерактивним кодом комуникације. Закључујући да се сада сусрећемо са естетизирањем света као уметничког дела, Жарко Паић говори да се данас уметност реализује у свету дизајна. Може се рећи да је „свет живота“ подредио „свет уметности“ својим сврхама, док су савремена уметност и естетика постале комуникацијске праксе учествовања у стварању догађаја, што се производи/организује/одвија посредством дигиталних медија и технологија.

Теорија Жарка Паића може се анализирати на примеру креирања *Лов Дистрикт (Love District)* клубинга (*clubbing*) – догађаја који постаје све популарнији облик клубске забаве међу младима код нас.

Претеча *Лов Дистрикта/Љубавног дистрикта* је музички фестивал *Ловфест/Фестивал љубави (LoveFest)*, који се од 2009. године одржава у Врњачкој Бањи. Иако су на фестивалу заступљени различити музички правци, уметнички смерови и спортске дисциплине, примарна тежња организатора је промовисање електронске (техно) музике међу млађом популацијом централног дела

¹⁴ Паић, Ж., *Догађај и разлика: Перформативно-концептуални обрат сувремене умјетности*, стр. 37.

¹⁵ Исто, стр. 17.

Србије. Идеја за назив (*Ловфест/Фестивал љубави*) потекла је из околности да се у Врњачкој Бањи налази „Мост љубави“, на коме је организована прва журка што представља претечу фестивала.¹⁶

Реализован на различитим локацијама, односно зонама/дистриктима Врњачке Бање, *Ловфест* доводи у везу звучно, визуелно, телесно, мисаоно и виртуелно. Разноврсне фестивалске зоне, међу којима се истичу: музичка, филмска, фотографска, спортска, виртуелна, релаксирајућа, постале су основа организовања овог мултидисциплинарног догађаја. На *Фестивалу Љубави*, у музичкој зони наступају домаћи и регионални ди џејеви, као и светски познате ди џеј звезде, као што су Карл Крег (Carl Craig), легенда Детроит техно, и Џејмс Забијела (James Zabiela), виртуоз свирања тихо музике на грамофонима и техно-уређајима. У филмској зони публика има прилику да се упозна са кратким играним и аматерским филмовима младих стваралаца из Србије и Европе, док у фотографској зони, смештеној на бањском шеталишту, заинтересовани могу да погледају уметничку изложбу фото-радова аутора млађе популације. У центру Врњачке Бање, у оквиру спортске зоне, љубитељи екстремних спортских активности могу да уживају на вештачки изграђеној стени за алпинистичко пењање. Током трајања фестивала свим посетиоцима, у оквиру виртуелне зоне, омогућено је бесплатно коришћење Интернета, док се у релаксирајућој зони бањског парка могу „опустити“, забавити и дружити.

Знање креирања фестивала мулти и интердисциплинарног карактера (које поседују организатори *Ловфеста* из Врњачке Бање) удружено је, затим, са новим искуствима клубске забаве, које су, на својим путовањима по свету, стекли представници туристичке организације *Џангл Трајб (Jungle Tribe)* из Београда, што је још више допринело да *Лов Дистрикт* постане савремени облик забаве/техно-догађај. Ово је први велики заједнички пројекат удружења “Lovefest” и “Jungle Tribe”, а дугорочни план две организа-

¹⁶ <http://lovefest.rs/o-nama/>, 29.05.2012.

ције је да *Love District* обиђе целу Србију и постане најпознатији спектакуларни музички догађај у земљи.¹⁷

Некадашње зоне *Ловфеста* (музичка, филмска, фотографска, спортска, виртуелна, релаксирајућа) које су биле распоређене по различитим „отвореним“ просторима и местима по Врњачкој Бањи, сада су смештене у оквиру једне унутрашњости, као што су хале „Магацин Депо“¹⁸ или „Белекспоцентар“¹⁹ у Београду, у којима су се организовали *Лов Дистрикт* музички догађаји. Током две године одржана су четири *Љубавна Дистрикта* на којима су учествовали претежно домаћи ди џејеви, као што су Дејан Милићевић, Calavera & Manya, Леа Добричић, John Jogurt, Vem & Doo... Ове техно-догађаје у просеку је посетило око 4 000 посетилаца.²⁰

Музичку зону *Љубавног Дистрикта* чини ди џеј пулт, који је смештен уз једну страну хале и који је сценографски украшен светлосним инсталацијама рефлектора, ласера и екрана. Такође, музичкој зони припада и подијум за игру, који заузима централни део простора, а дизајниран је као амбијентална поставка у којој важност задобија таваница украшена винил плочама, шареним тракама, кишобранима, лампионима и диско светлוצавим куглама.

У угловима унутрашњег простора „Магацина Депо“, „Белекспоцентра“, смештени су још и „Опуштајући Кутак“, „Чил Корнер“ (*Chill Corner*), опремљен удобним лежаљкама, намењеним за „одмор“, „предах“ клубера; а, уз њега се, за све заљубљене парове, налази и специјално дизајнирана Црвена Соба/„Љубавни Кутак“/„Лов Корнер“ (*Love Corner*).

¹⁷<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.28569749-1541972.58240.276934822418239&type=3>, 11.11.2012.

¹⁸ У Магацину Депо (који се налази у улици Травничка бр. 3. у Београду) одржан је *Лов Дистик 1* (10.11.2012), *Лов Дистрикт 2* (8.3.2013) и *Лов Дистрикт 4* (8.3.2014)

¹⁹ У Белекспоцентру (који се налази у улици Шпанских бораца бр. 74. у Београду) одржан је *Лов Дистрикт 3* (9.11.2013.)

²⁰ <https://www.facebook.com/LoveDistrictBG>, 27.02.2014.

Док су зоне *Лов Феста* биле одвојене једна од друге, зоне *Лов Дистрикта* се међусобно спајају. Тако се музичка зона прожима са филмском зоном, коју чини дигитални видео што се емитује преко екрана смештених уз ди џеј пулт, а који је део унапред аранжиране сценографије којом се истиче важност места на коме се налази ди џеј. На *Љубавном Дистрикту 2*, преко површина ди џеј пулта који је био у облику зидне конструкције, пројектован је уметнички видео великих димензија. Посредством дигиталних принтова, који су саставни део унутрашњег уређења „Опуштајућег“ и „Љубавног Кутка“, фотографска зона се уједињује са зоном релаксације.

Важност у реализовању *Љубавног Дистрикта* задобија и анимирање публике, односно „подизање“ клубске атмосфере, помоћу перформанса који изводе костимирани плесачи и играчи са ватром. Често издојени на посебно уздигнутим постољима испред ди џеја и у маси посетилаца, ови перформери својим телесним/плесним покретима, на неки начин, представљају екстремну (спортску) зону.

Може се рећи да догађај *Љубавног Дистрикта* представља „нови“ музичко-сценски концепт код нас. Реализована уз помоћ телесно ангажованих аниматора-плесача, *Лов Дистрикт* журка се примарно заснива на спектакуларно аранжираној сценографији, која је технички подржана умрежавањем аудио-визуелних уређаја – рефлектори, ласери, екрани и диско кугле емитују светлост у ритму техно музике коју пушта ди џеј. Значајан део ове журке представљају и пратећи програми са бројним изненађењима за посетиоце. Уз купљено пиће, заинтересовани клабери добијају од спонзора на поклон маску или се препуштају боди арт украшавањима *Лов Дистрикт* уметника. Ди џеј сценографија, пратећи програми перформера-аниматора и бројна изненађења за посетиоце, елементи су по којима се овај техно-догађај издваја од других.

Иако је музичка зона подржана и прожета филмском, фотографском и спортском, основу *Љубавног Дистрикта* чини виртуелна зона. Интерактивна комуникација, која се одвија преко друштвених мрежа између организатора и посетилаца догађаја,

представља најважнији део креирања овог клубинга. Дијалог започињу организатори постављајући на свом Фејсбук профилу атрактивне позивнице којима се најављује/рекламира овај догађај и позивају заинтересовани да га посете: „Да ли сте спремни за овако нешто? ☺²¹; „Да ли сте спремни за београдски Лов Дистрикт?²²; „Да ли сте спремни за НАЈВЕЋУ ЗАБАВУ У БОЈИ? Лов Дистрикт 3 / Белекспоцентар / Субота, 9. новембар 2013²³; „Да ли сте спремни за највећу журку љубави у Београду? Волимо се и ширимо позитивну енергију. Лов Дистрикт II Београд / 8. март / Депо Магацин... Чекамо вас²⁴; „Ухватите се за руке и дођите на журку љубави!! Лов Дистрикт 4, 8. март у Депо Магацину²⁵; „Осећате ли се шарено и посебно? Поделите своје веселе боје и весели дух са целим градом следеће недеље на Лов Дистрикту 09. новембар Белекспоцентар! Цео град ће бити ту!²⁶; „Највећа журка љубави у Београду²⁷; „Најављују високу температуру у сред новембра²⁸; „Најављују врелу ноћ у сред новембра! ☺ – у Магацину Депо²⁹; „Биће ово луд викенд! ☺³⁰; „Наставак највеће шарене журке у Београду³¹; „Настављамо да ширимо љубав и позитивну енергију. Волите девојку, дечка, маму, тату, друга, другарицу, кућног љубимца... Будите увек насмејани. Видимо се 9-ог новембра³²; „Видимо се на журци јарких боја и добрих осећања³³; „Позитивна енергија, насмејани људи, одлична музика и ЉУБАВ. Још једна журка

²¹ <https://www.facebook.com/LoveDistrictBG>, 19.10.2012.

²² Исто. 17.10.2012.

²³ Исто. 7.10.2013.

²⁴ Исто. 21.02.2013.

²⁵ Исто. 26.02.2014.

²⁶ Исто. 30.10.2013.

²⁷ Исто. 2.11.2012.

²⁸ Исто. 10.11.2012.

²⁹ Исто. 10.11.2012.

³⁰ Исто. 8.11.2012.

³¹ Исто. 15.10.2013.

³² Исто. 24.10.2013.

³³ Исто. 13.02.2014.

љубави у Београду – Лов Дистрикт 4, 8. марта у Депо Магацину!³⁴; „Ширимо љубав у Савамали! ☺ Лов Дистрикт 4, 8. марта у Депо Магацину“³⁵; „Одлична музика и веселе боје!“³⁶; „Industry of love in progress ☺“³⁷.

На Фејсбук „зиду“ (*wall*) организатори *Љубавног Дистрикта* постављају и информације о ди цејевима који на овом догађају наступају: „Наш други хедлајнер и техно дама – ди цеј Леа Добричић пренеће нам топле ритмове, директно са Ибице, где је цело лето имала резидентуру у најпознатији клубовима, као што су: Привилец, Амнесија, Елроув, Блу Марлин и многи други! Њен задатак биће да на Лов Дистрикту 3 – извуче из Вас и последњи атом енергије својим изузетним музичким одабиром!“³⁸; „Пред нама је велика Лов Дистрикт IV журка која ће се одржати 8. марта у Депо Магацину. Као и сваке године, пред неколико хиљада људи, организатори су нам спремили свашта, од лудих кореографија и занимљивог дрес кода, па до наравно квалитетног лајнапа! Зато је Лов Дистрикт IV у сарадњи са Грото порталом, спремио занимљиве интервјуе са старом и новом школом, тј. артистима као што су Дејан Миличевић, John Jogurt, Calavera & Manya, Vem & Doo. Погледајте шта нам они спремају за Лов Дистрикт IV и не заборавите да карте купите на време!“³⁹

На Фејсбуку се, исто тако, могу „видети“ атрактивни предлози и сугестије за облачење/костимирање за *Лов Дистрикт* забаву: „Препоручујемо, што шаренији будите на Лов Дистрикту“⁴⁰; „Обуците се шарено! Ширимо љубав! Највећа журка љубави овог пролећа – Лов Дистрикт 4, 8. марта у Депо Магацину! ☺“⁴¹; „Жур-

³⁴ Исто. 25.02.2014.

³⁵ Исто. 25.02.2014.

³⁶ Исто. 2.03.2014.

³⁷ Исто. 7.03.2014.

³⁸ <https://www.facebook.com/LoveDistrictBGm> 4.11.2013.

³⁹ Исто. 27.02.2014.

⁴⁰ Исто. 28.02.2013.

⁴¹ Исто. 4.03.2014.

ка љубави се наставља. Видимо се 8. марта. Обуците ваше шарене боје и дођите да разменимо позитивну енергију⁴²; „Лове Дистрикт се одржава 8. марта у Депо Магацину! Спремите се за најшаренију журку овог пролећа, обуците се функи и уживајте у квалитетној музици!⁴³; „Девојке, што шареније да дочекамо Дан жена на Лов Дистрикту са Дејаном Миличевићем и екипом на најлуђој журци овог пролећа.⁴⁴; „Обуците се шарено, нашминкајте се весело, будите фанки и груви и дођите да осетите љубав!!! ☺⁴⁵; „Да ли сте спремили веселе боје? ☺ Лов Дистрикт Субота 10. новембар 2012 – у Магацину Депо⁴⁶; „Тема Лов Дистрикта 3 је Анимал Парти. Љубав и Животиње: Маскирајте се у омиљену животињу и дођите у кавез љубави ♥⁴⁷; „Која животња ћете бити у следећу суботу? ☺⁴⁸; „Последње припреме су у току... ми смо спремили маску, а ви?⁴⁹; „Још само 5 дана до Лов Дистрикта 3, а карте су већ распродате! У суботу, новембар у Београду бојимо у најтоплије боје! Апелујемо на што шаренију гардеробу или маске животња ☺⁵⁰.

Преко Фејсбук профила организатори *Љубавног Дистрикта* често постављају питања-изненађења и деле поклоне за своје „Фејсбук пријатеље“. Тако се на Фејсбуку могу наћи обавештења о продаји карата и могућност њиховог бесплатног добијања ако се тачно одговори на постављено питање или „шерује“/„лајкује“ понуђени одговор или фотографија: „Првих 30 особа које тачно одговоре на питање: на којој локацији и ког датума ће бити одржан први Лов Дистрикт, освојиће позивницу⁵¹; „Првих 15 особа које

⁴² Исто. 27.02.2014.

⁴³ Исто. 24.02.2014.

⁴⁴ Исто. 21.02.2014.

⁴⁵ Исто. 24.10.2012.

⁴⁶ Исто. 9.11.2012.

⁴⁷ Исто. 29.11.2013.

⁴⁸ Исто. 31.10.2013.

⁴⁹ <https://www.facebook.com/LoveDistrictBG>, 4.11.2013.

⁵⁰ Исто. 5.11.2013.

⁵¹ Исто. 28.10.2012.

кликну на слику, затим кликну ШЕР и напишу 'Посетите највећу журку љубави' освојиће карту⁵²; „Првих 20 особа које напишу име особе коју ће повести на журку и поред имена тагују Лов Дистрикт, освојиће две улазнице“⁵³; „Крећемо са припремама. Првих 10 особа које поделе слику са другима, освојиће карту за Лов Дистрикт 4“⁵⁴; „Првих 15 особа које напишу утиске са прошлог Лов Дистрикта, освојиће позивницу ☺“⁵⁵; „Специјлно Изненађење. Лове Дистрикт Вам поклања 3 путовања у Берлин за Нову Годину у режији Jungle Tribe-а. Сликај се испред фото walla на журци и освоји награду!!!“⁵⁶

Осим виртуелне, интерактивне комуникације креатора фејсбука и његових посетилаца која се одвија пре *Лов Дистрикта*, подједнако је важна и комуникација која се међу њима одвија после овог догађаја. Наиме, фото и видео белешке ове журке се све време снимају и фотографишу, како дигиталним апаратима и камерама од стране организатора, тако и путем мобилних телефона посетиоца/клабера, како би се, касније, поставили и коментарисали на Фејсбуку. Тако коментари посетилаца-пријатеља на фотографије и видео-клипове постављене на Фејсбук *Љубавног Дистрикта* постају смерница за будуће организовање оваквог догађаја: „Све похвале за ди цеј прославу 8. марта, посебно за промотерке које су елегантно, у ритму музике, улепшале одлично аранжирану сценографију“⁵⁷; „После малог предаха, крећемо у припрему Лове Дистрикта 2 ☺“⁵⁸; „На питање, да ли би дошли поново на Лов Дистрикт? 98,2% вас је одговорило ДА, 1,8% МОЖДА, и нико није

⁵² Исто. 15.02.2013.

⁵³ Исто. 30.10.2012.

⁵⁴ Исто. 7.03.2014.

⁵⁵ Исто. 20.02.2013.

⁵⁶ Исто. 8.11.2012.

⁵⁷ Исто. 9.03.2014.

⁵⁸ Исто. 12.11.2012.

одговорио са НЕ. Ово нам говори да треба убрзати припреме за Лов Дистрикт II⁵⁹.

Коментари пријатеља *Љубавног Дистрикта* и њихове реакције на понуђене предлоге (везане за ди џеј наступе, дизајн сценографије, облачење/костимирање) постају смернице организатору да креира догађај према жељама његових учесника. Може се рећи да је естетика *Лове Дистрикт* клубинга „виђена“/одређена интерактивним кодом Фејсбук комуникације, која се успоставља између креатора Фејсбук профила (односно, организатора забаве *Љубавног Дистрикта*) и његових Фејсбук пријатеља (то јест, посетилаца овог догађаја).

Осим на комуникативној интерактивности која се остварује између људи, естетика *Лов Дистрикта* заснована је и на синестетичкој интерактивности која се одвија између дигиталних машина. На овом догађају интерактивно се повезују дигитална миксета (помоћу које ди џеј пушта/миксује техно-музику) и дигитални екран преко којег се преко рачунара или лаптопа емитује дигитални видео (који је саставни део сценографије). Синестетичка интерактивност се, исто тако, успоставља и између звукова ди џеј уређаја и светлосних вибрација рефлектора и ласера (који, такође, представљају декоративни аранжма ди џеј сценографије). Тако се у ритму музике ди џеј сета смењују дигиталне слике и бојени снопови светлости, што доприноси спектакуларном изгледу сценографије ове забаве.

Базирајући се на интерактивној умрежености дигиталних медија/технологија/људи, естетика *Љубавног Дистрикта* задобија продуктивну моћ техничког дизајнирања света. Енергије дигиталних уређаја међусобно се интерактивно прожимају и „међају“ средину у којој се налазе. „Трансформација тијела пројекцијом енергије апарата омогућује преобразбу живог тијела у умјетнички догађај емергенције објеката постављених у простор апсолутне

⁵⁹ <https://www.facebook.com/LoveDistrictBG>, 16.01.2013.

виртуалности.⁶⁰ Креирање виртуелних приказа *Лов Дистрикта*, одвија се и путем „дизајнирања“ Фејсбук профила, на који се постављају дигиталне фотографије, видео и текстуалне поруке-коментари о овој журци.

Пошто се на овој забави интерактивно прожимају дигитални уређаји (миксета, екран, рефлектори, ласери, рачунар, лаптоп, дигитална камера, мобилни телефон) и интердисциплинарно спајају различите уметничке области (звучна, визуелна, телесна), естетика *Љубавног Дистрикта* односи се на креирање догађаја у коме се људи и апарати међусобно повезују (комуницирају) стварајући интермедијално кружење енергија. Може се рећи да је техно-естетика постала комуникацијска пракса што се одвија између организатора и посетилаца *Лов Дистрикта*, који заједно учествују у стварању техно-догађаја креираног помоћу дигиталних медија и технологија. „Та је естетика нужно естетика догађаја. Она повезује дотад све раздвојене форме сувремене умјетности као што су то инсталације, акције, хапенинзи, концептуалности и контекстуалности.“⁶¹

Карактеристика креирања *Љубавног Дистрикта* је, што он после свог реалног извођења, доживљава своја поновна виртуелна „извођења“ преко друштвене мреже Фејсбук. Другим речима, естетика *Лов Дистрикта* је заснована на креирању два догађаја; једаног који се одвија реално, и другог који се реализује виртуелно; први је оригинал, а други је виртуелна репродукција оригиналног догађаја. „Парадокс је у томе што из саме бити репродукције као понављања и подвостручења изворника настаје нови концепт изворнога дјела. Оно је аутентично у својој поновљивости зато што је догађај тренутка. Ауторство му подарује перформативно дјеловање субјекта/актера.“⁶²

⁶⁰ Паић, Ж., *Догађај и разлика: Перформативно-концептуални обрат сувремене умјетности*, стр. 24.

⁶¹ Исто, стр. 2.

⁶² Исто, стр. 11.

Стога се естетика *Љубавног Дистрикта* налази „између“ реалног догађаја клубинга који се одвија у унутрашњем простору „Магацина Депо“/„Белекспоцентра“ и његове виртуелне ре-продукције на друштвеној мрежи Фејсбук. „Бити-између живота и умјетности више није могуће никако друкчије неголи једино успостављањем концептуалне разлике између тијела као живе присутности догађаја умјетности и тијела као медијске репродукције разлике. Пројекција двају тијела као двају свјетова живота и умјетности збива се у сингуларној естетизацији свијета. Она произлази из техно-знанственога генерирања нове збиље.“⁶³

Може се рећи да се техно-естетика *Љубавног Дистрикта* односи на „проширену“ медијску комуникацију, у којој се одиграва „растапање“ оригинала (реални догађај *Љубавног Дистрикта*) и његово „претапање“ у виртуелност репродуковања (Фејсбук профил *Љубавног Дистрикта*). Тако се техно-естетика *Лов Дистрикта* односи на визуелне представе од дигиталних пиксела, које се преносе огромном брзином по многим сајтовима и мрежама, вебу, интернету.

Посреди је, дакле, један крајње проширени појам техно-естетике засноване на „укрштеним“ и „мешаним“ медијима, која постаје „најделотворнија“ и „најпрофињенија“ посредница у незаустављивим процесима интерактивних комуникација што се успостављају међу људима и машинама. Умрежена интеракција поништава традиционалне разлике и категорије, тако да настају вишеструке и фрагментарне формације засноване на новим технологијама. Овај културни процес за собом повлачи технички процес претапања медија, при чему се „развијају“ и „отварају“ нови виртуелни простори догађаја.

⁶³ Исто, стр. 27–28.

Оливера Ерић

Литература:

- Паић, Ж., „Техносфера, Естетски код комуникације“, *Еуропски гласник*, Годиште XVII, бр. 17, Загреб, 2012.
- Паић, Ж., *Догађај и разлика: Перформативно-концептуални обрат сувермене умјетности*, Текст уводнога излагања на симпозију Хрватскога филозофског друштва „Филозофија и умјетност“, одржаног у Загребу 1-3. просинца 2011.
- Паић, Ж., *Постхумсно стање, Крај човјека и могућности друге повјести*, Litteris, Загреб, 2011.
- Плент, С., „На матриксу: сајбер-феминистичке симулације“, *Култура, часопис за теорију и социологију културе и културну политику*, Завод за проучавање културног развика, Београд, мај 2004.
- Челант, Ђ., *Artmix, Токови уметности, архитектуре, филма, дизајна, моде, музике и телевизије*, HESPERIAedu, Београд, 2012.

Olivera Erić

TECHNO-AESTHETICS OF LOVE DISTRICT CLUBBING

(Summary)

The paper considers concept of techno-aesthetics, as well as its influence on clubbing entertainment industry, which is becoming widely visited phenomenon of our time among young. Referring to the Zarko Paic theory about techno-aesthetics, the paper analyzes Love District clubbing and presents the idea of clubbing entertainment created as event.

Key words: techno-aesthetics, communication, interactivity, networking, event

Татјана Миливојевић и Драгана Јовановић

ТЕХНО ИМПРЕСИОНИЗАМ – УМЕТНОСТ(?) ВАН ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Дигитални пост-постмодернизам обогатио је вокабулар уметничке теорије бројним онлајнизмима (онлајн-арт, онлајн-музеј, онлајн-уметник) успешно се елиминишући из критеријума традиционалне естетике. Губитак предмета естетике води нас реконцептуализацији приступа и озбиљној анализи да ли је техно уопште арт уколико урушава основе стваралачког процеса?

Когнитивном, емоционалном, социјалном, стваралачком индивидуалном зрењу које резултира уметничким делом супротставља се дело креирано од унапред задатих елемената интерфејса које, суштински, тиме и не може бити уметност. И како га онда уденути у естетске критеријуме, односно, да ли се уопште бавити тиме или га одрећи као уметничку форму и задржати на нивоу деџе игре квазиуметника.

Кључне речи: техника, уметност, продукција, стварање, естетика

Техника у уметности

Када говоримо о односу између технике и уметности, потребно је, зарад јасноће анализе, разликовати технику у уметности од уметности у техници. Техника у уметности значи да је уметничко дело резултат веома дугог процеса који подразумева овладавање одређеном техником и вештином у њеној примени, односно у игравању њоме. Ко год је поставио испред себе лист папира, умо-

чио четкицу у боје и покушао да наслика акварел, или је сео пред клавир и покушао да одсвира нешто, схватио је шта значи одсуство технике. У оку посматрача, уметничко дело изгледа једноставно, али знамо да се ради о привиду. Та једноставност исход је увежбаног умећа, метода, техника, правила која треба следити, а без којих се добија лош резултат. Техника се не импровизује, већ учи и константно вежба. Али стицање, одржавање и унапређење умећа и технике није само средство за остварење циља – отелотворење уметничке идеје. Сам процес овладавања методама, правилима и техникама једне уметничке области, борба са тешкоћама у том процесу, има уплив на јављање, уобличавање, елаборацију уметничке идеје. Рад на техници захтева енергију, пажњу, посвећеност, ингиениозност, стрпљење, велику озбиљност, прецизност геста која се претаче у елеганцију. Али постоји и задовољство у учењу и увежбавању, у стремљењу ка што савршенијем потезу или покрету, ка резултату који се полако наслућује и оцртава, ентузијазам који доноси уроњеност у креативни процес, упркос фрустрацијама, тешкоћама, безбројним понављањима истих секвенци, упркос понекад јадним резултатима.

Са становишта посматрача, или естетске контемплације, оно што чини успешно уметничко дело, његову лепоту, полет, зрачење, изражајну моћ, јесте онај мистериозни дах живота и духа, који се утолико боље осећа што је посматрачу невидљивија техника. Моменат изврности је онда када се техника стапа са природном лакоћом. „Кажемо да је неко талентован зато што нисмо упознати са процесом иза дела. Не знамо колико је сати он или она провео стварајући га. Не знамо колико извора, референци је користио/ла. Тако, поједностављујемо говорећи „Какав таленат!“ С друге стране, егзибиција импресивног техничког умећа, виртуозности, која задивљује и изазива аплаузе, може остати искључиво на техничком плану, без естетског квалитета. Технички подвиг није гарант естетског задовољства. Добра уметност изазива усхићење, или осећање склада, љупкости, узвишености, страсти, нуминозног, док техничка разматрања и анализа долазе пост фестум.

Не постоји оштро разграничење између занатске вештине, на пример вештине прављења виолина и владања техником код уметника, на пример вајарске обраде камена. Уметност има исти корен, у нашем језику, као и умеће. Занатлија негује осећај добро урађеног дела, и такође уноси страст у свој рад. То су квалитети и осећања који постоје и код уметника. Некада се није правила разлика између уметника и занатлија, постојала је само категорија занатлија, а појам уметника, каквог га данас познајемо, није још био искристалисан и афирмисан, што потврђују сва непотписана дела у Антици и Средњем веку. Некада је термин уметност подразумевао сваку врсту вештине и способности који чине мајсторство у некој области, али и учење, шегртовање код неког мајстора, у оквиру еснафа. Таква је била структура свих мануелних професија (заната) које је средњи век груписао у корпорације. У традиционалним друштвима, дакле, значење речи уметност било је веома широко, и садржало је идеју *bel ouvrage* – добро и лепо израђеног производа. Може се приметити да два значења речи уметност, односно умеће, постоје и данас. Прво значење, експанзијом, обухвата сваку акцију: реч уметност или умеће подразумева вештину у остварењу неке специфичне форме акције – на пример уметност (или умеће) вођења разговора, украшавања ентеријера, прављења колача, али и ратовања, шпекулисања, постизања успеха, руковођења итд

Уметност у техници

„Опште место да је техника само скуп средстава уређених како би се постигао жељени циљ, не прави разлику између различитих врста технике. Инжењер прорачунава ефикасност тих средстава и обезбеђује њихову конвергенцију; техничар претвара планове у машине, реализује пројекат инжењера или му помаже у његовој елаборацији. Домен технике је широк колико и људска делатност. То схватање се једноставно ослања на антрополошку чињеницу око које се сви можемо сложити: човек је *homo faber*, произвођач оруђа и техника. Он не може да ствара без технике.

Соната, слика или песма нису изузетак... тако да је савршено узалудно супротставити универзум технике свету културе. Дела која чине културу изграђена су према истим поступцима као машине које припадају свету технике.¹

Проналазимо уметност и у техници, то јест технички производи могу да нам приуште естетско задовољство. Има лепоте у елегантној линији неког аутомобила, моста, грађевине, у смелостима арт-декоа. Може нас очарати и изглед мобилног телефона или компјутера, између две машине за прање рубља, можемо се одредити за ону која има већи естетски квалитет. Уметност нема ексклузивитет кад је у питању естетско задовољство, као што нам и природа пружа то задовољство, независно од моде, уметности или технике. Не треба заборавити да дизајн почива на индустријској естетици, да му је и циљ да се допадне и да приушти естетско задовољство. Међутим, постоје ипак и разлике, јер је индустријски дизајн ограничен главним циљем технике: функционалношћу и утилитарношћу. Овде техника није у служби неутилитарне, аутономне уметничке сврхе, она, дакле, није техника у уметности, већ је обрнуто: уметност је у служби технике, то је „уметност“ у техници.

Индустријски дизајн трпи знатна ограничења, првенствено због императива функционалности. Предмет мора да одговара својој сврси, дизајнер не може слободно да „се игра“ уметника ако ће то да компромитује функционалност. Дизајнерски процес, дакле, мора да интегрише читав низ принуда, нарочито оне наметнуте утилитарном сврхом и типом материјала. У домену технике нема слободе колико у уметности, јер треба пронаћи компромис између функционалности, естетске смелости и трошкова. Што више се улаже у естетику, то је предмет скупљи, што директно противречи масовној потрошњи која почива на што јефтинијој функционалности. Потребе освајања тржишта предодређују дизајн. Затим, ес-

¹ Berger, G., „L'éducation et la place des inventeurs“, *Revue de l'enseignement supérieur*, n. janvier-mars, 1958, pp. 35–48.

тетски обзири не припадају суштини технике: технички предмет може без проблема да буде уједно веома функционалан и ружан (небодер, даска за пеглање, сто, столице, фотеље итд.) Окружење које би било конципирано само према техничким параметрима, могло би да буде веома суморно, депримирајуће, а да притом буде савршено функционално. Постоји нешто још важније: целокупна сфере технике је организована према начелу програмираног застаревања. Директан ефекат тог начела на дизајн у томе је што постоји интерес да се производ демодира само зато да би се демодирало, тако да потрошач осети да предмет који поседује није више у моди, што, према потрошачкој логици, одмах значи да је ружан, незграпан, превазиђен. Нажалост, довољно смо условљени да правимо такве асоцијације. Постоји притисак маркетинга у смеру промене линије неког производа, а како је потрошач „дресиран“ да очекује и жуди за новитетом, подстакнут је да купује оно што је у последњој моди, у тренду. Промена дизајна је, услед тога, ствар комерцијалне рачунице, а не естетског импулса. Из истог разлога постоје и веома моћни ефекти моде у индустријској естетици, марке копирају једне друге и на крају постају све сличне једна другој. Ефекат моде као и прорачун застаревања, веома су неповољни и ограничавајући по креативност.

У дизајнирању се не може препустити разиграности имагинације, као што је случај у уметности, без обзира што и у уметности постоје ограничења која намеће материја с којом се ради. Ово не значи, као што смо већ објаснили, да нема места естетским критеријумима и судовима кад су у питању технички производи. Може се ићи и до фетишизма предмета и миловати мобилни телефон као што се мази кућни љубимац. Међутим, естетски суд је чисто, не-утилитарно, непрагматичко задовољство чула, незаинтересовано за природу, односно (не)употребљивост онога што изазива то задовољство. Могу нас очарати светла града, грациозни скок срне на шумском пропланку, фабрика за прераду папира која се, одједном, издиже пред погледом у осветљеној ноћи, обавијена испарењима. То је ствар естетског сензибилитета.

Постоји, међутим, снажна тенденција да се тзв. „креативне индустрије“ подведу под појам уметности. Илустроваћемо то примером видео-игара, односно компјутерских игара.

Индустрија видео и компјутерских игара

Индустрији видео-игара је у интересу да одржава двосмисленост између продукције и уметничког стварања. Том интересу иде у прилог што нисмо још у стању да у потпуности дефинишемо уметност, уз то смо још увек збуњени пред феноменом нумеричких медија, а већ треба да се одредимо по питању „судбине“ видео игре. Тема превазилази расправу за и против, али се намеће питање зашто постоји тако снажна воља да тај објекат стекне легитимитет и признање као уметност? Шта нагони заступнике те идеје да буду толико активни и милитантни у жељи да се видео-игре прогласе уметношћу? Може бити да уметност још увек носи моћну ауру и ужива висок статус те стога велики број људи тежи томе да њихов омиљени хоби потпадне под категорију уметности. Пример, на пољу књижевне уметности, дају нам многобројни појединци, који су остварени у својим професијама – новинари, водитељи, универзитетски професори итд. – који се окушавају као писци. А можда је на делу и поистовећење целокупног феномена уметности са једном његовом димензијом: игром. При том се појам игре, као племенитог елемента стваралаштва, у друштву масовне индустрије забаве, идентификује са забавом.

Аргумент да постоји онолико начина играња колико има играча, као и могућност импровизације, није сасвим погрешан, с обзиром да видео игра омогућава слободу само под условом да се корисник прво прикључи на машину и у извесној мери јој се и потчини. У видео игри су ствари које се могу урадити предвиђене: не постоји, на пример, могућност да се пређе из једног чулног модалитета у други, ако то није предвиђено програмом. Када сликамо, можемо да одлучимо да унесемо тактилне елементе лепљењем комадића неког материјала (папир, стакло, каменчиће, дрвца итд.)

на платно, или можемо да унесемо неку миришљаву супстанцу да бисмо прешли у други сензорни модус. У видео игри, „слобода“ дата играчу је у границама које намеће сама природа информатичког медија и онога што је уписано у софтверски алгоритам.

Осим претходног, постоји још један, битан, разлог због којег бисмо морали да будемо веома опрезни у тврдњама да и видео-игра припада уметности. Колико год можда данас, у свету растуће виртуализације, деловао неважан, превазиђен појам материјалности (материје, тела, чула), само се у њој и из ње – из материјалности и телесности – изграђује субјективитет, индивидуалност. Спонтанна игра постоји само у извесним формама предмета, који се доживљавају као спољашњи представници психичке материје. Ако је нумеричка „материја“ видео-игре, сродна психичкој материји, која, по својој природи, није непосредно опипљива, дохватљива (али је докучива и разумљива преко спољашних знакова своје активности), то не значи да, попут неких класичнијих објеката, видео игра и њена материјалност омогућавају да се реализују сви поступци трансформације експресивности субјекта, као што је случај у уметности. Испитујући нашу, макар непотпуну и никад коначну, дефиницију уметности можемо да констатујемо да придодавање термина „нумерички“ модификује и форму и суштину тог појма.

Однос технологије и стварности или уметности

Размотримо сада однос између технологије и стварности, односно уметности. Савремени човек гаји, макар само подсвесно, веровање у глобално техничко овладавање материјом, светом. То уверење логички имплицира идеју да је техника пуки, неутрални инструмент који постаје добар или лош само у функцији начина на који је користимо. Банално речено, ножем можемо да љуштимо јабуку или да неког повредимо. Таква идеја је интуитивна, комотна и распрострањена. Међутим, ради се о апсурдном поређењу и до крајњих граница упрошћеној илузији. Не могу се поредити алатка, као продужетак наших удова и чула и софистицирана маши-

на. „Техника садржи у себи сопствене ефекте, независно од њених употреба“.² Наравно, треба узети у обзир и све могуће употребе неког техничког производа, што задире у саму срж моралне проблематике... Али то питање је на периферији суштинског разумевања феномена технике. Другим речима, амбиваленција развоја технике је много комплекснија од питања њене употребе. Веровати да све зависи од начина на који користимо технику, значи мислити да је она неутрална, али она то није. „Без обзира на начин на који желимо да је користимо, техника повлачи изванредан број последица... Није то само ствар добрих или лоших намера, јер својство технике јесте да нуди „потенцијале који ће неминовно бити експлоатисани.“³ За то имамо море примера, а ниједан деманти. Познати пример је барут који су Кинези користили само за ватромет, али који је носио потенцијале који су нам познати, а који нису могли дуго бити игнорисани.

Технички развој, из једног угла гледања, заиста није ни добар ни лош; саткан је од много сложеније мешавине, али важније од свега јесте што мења нас саме. „Нисмо субјекти усред објеката над којима имамо власт и слободу одлучивања: ухваћени смо у технички универзум, условљени њиме“. Да бисмо одредили која је добра употреба технике, требало би да можемо свесно да се изместимо из техничке логике, да се уздигнемо изнад ње, да колективно усвојимо другачију идејну парадигму живота и човека, што је веома тешко с обзиром на нашу потпуну имерзију у технички систем.

Непоречива је чињеница да је амбиваленција фундаментално својство техничког прогреса“ и да не можемо да је избегнемо као што бисмо избегли само лошу употребу. Технички систем није обичан „технички предмет“, није „средство информисања“ или „средство забаве“. Оруђе узимамо, користимо и одлажемо кад нам више не треба. Алатка није и модус живљења. Алатка, по дефиницији, као пуко средство које нам стоји на располагању, не може

² Anders, G., *L'obsolescence de l'homme*, Encyclopédie des nuisances, 2002, p. 118.

³ Исто.

бити у средишту наше егзистенције. Техника је начин мишљења који је постао одређујуће својство наше цивилизације. Суочени смо са једином алтернативом: користити технику према њеним правилима, или је уопште не користити. Нема треће могућности. Техничка логика је проста и линеарна, јер не садржи разлику између себе саме и своје употребе. Поврх тога, технолошки напредак је такав да техника која треба да се појави, неминовно ће се, пре или касније, појавити. Техника се саморепродукује и, у геометријској прогресији, производи нове технике. Техника, као феномен, реализује један једини тип мишљења и шири се као тотална, недељива и готово самостална целина. Технички дух, односно механизација духа, свуда је исти. Свет технике функционише на системски начин са петљама интерне регулације. Због тога је идеја о одвајању технике од њене употребе, чиста фикција. „Технички феномен не може се поделити на начин да се очува оно што је добро, а да се избегне оно лоше. Он има масу која га чини недељивим“⁴. Аутономија технике значи да она има свој сопствени смисао (аутономија је овде коришћена у етимолошком смислу давања закона самом себи), а тај смисао је она сама, сам технички систем.

Техника је доспела до таквог степена аутономије да се, данас, људска егзистенција дефинише у односу на њу, а не обрнуто. Потребно је потпуно преокренути инструментално објашњење односа човек-алатка да би се разумео свет у којем живимо. Незадржива експанзија технике преобликује човека по својој слици и прилици и производи четврту, виртуелну, димензију која далеко надилази хуманитет дефинисан физичким, биолошким и менталним својствима, а до којег нас је довела досадашња еволуцијска путања. Жак Елил (Jacques Ellul) примећује да је: „човек кочница напретку, штавише, посматран из угла модерних техника, данашњи човек је промашај“.⁵ Шта тек рећи о компјутерима! У поређењу са њима, људско биће је неспособно, тромо, немоћно и неприлагођено. Пред том

⁴ Ellul, J., *Le système technicien*, Calmann-Levy, Paris, 1977, p. 133.

⁵ Исто, стр. 320.

моћном машинеријом осећамо оно што је Гунтер Андерс (Gunther Anders) назвао „прометејски стид“ у књизи *Застарелост људских бића*, (*Outdatedness of Human Beings*).⁶ Човека обузима нека врста комплекса инфериорности, осећања понижености у односу на њу. На питање „Шта нам то ствара нелагоду?“, Андерс каже да је одговор веома једноставан: „То што смо рођени, а не произведени.“⁷

Машина следи хладну логику. Она нема душевна стања. Не ометају је ограничена, непоуздана и трошна телесност, нити конфузна, произвољна и хаотична субјективност, које оптерећују људе. Машина функционише – и то све боље, све брже, све ефикасније. Да би човек успео да овлада њоме, мора и сам да постане функционалан. Поново цитирамо Елила: „Човекове радости и туге препрека су његовој техничкој способности. У техничкој цивилизацији, неприлагођени људи нису првенствено друштвено, већ технички неприлагођени, па због тога постају и друштвено неприлагођени, јер нису успели да се уклопе у оквир који је исцртала сама техника. Без техничке компетенције, човек је ништа и осуђен је на маргинализацију, истиснут центрифугалном силом техничког система. А како је технички систем свеprisутан, како нисмо добили образовање да другачије, него кроз њега, промишљамо живот нема више слободне и одрживе марже. У уводу *Застарелости људских бића*, Гунтер Андерс најављује да је та књига филозофска антропологија у добу технократије. Под технократијом, каже аутор, „не мислим на владавину технократа (у смислу доминације групе експерата над данашњом политиком), већ на чињеницу да је свет, у којем живимо и који нас одређује, технолошки свет – који се простира толико далеко, да нам није дозвољено да кажемо да у нашој историјској ситуацији, међу другим стварима, постоји и технологија, већ треба да кажемо: унутар статуса света који се зове „технологичка“ дешава

⁶ У оригиналу, Gunther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnther_Anders, 12.03.2014.

се историја, другим речима, технологија је постала субјекат историје, у којој смо ми само „ко-историјски „субјекти.“⁸

Уметност, као и друге сфере живота и културе, такође конвертира техници: техника, не у смислу занатства у служби уметничког израза, већ као аутономни технолошки систем и њему својствен свет, хронолошки је последња (да ли и коначна?) форма уметности. Највише изненађује што је за опште мњење то свршена ствар; не појава коју треба промислити, већ неизбежан исход. Кад је нешто нужно и неизбежно, не тражи се мишљење, већ не-мишљење. Свеопшта принуда, детерминисаност и униформизација параметрима технолошког система, противна је начелу слободе, индивидуалности, оригиналности, непредвидљивости као непресушним изворима и одредницама уметничког стварања. Технолошки систем садржи парадокс готово неограничених могућности (које се стално увећавају) и ограничења која му поставља сама његова природа. Уз то, неограничено не значи и разноврсно, те наизглед ничим ограничене могућности технологије, налазе се у компликованим, густо укрштеним алгоритамским мрежама, које, међутим, не прате јединствене, богате асоцијативне чулне, емоционалне и мисаоне путање субјективне имагинације, већ компликоване универзалне техничке формуле. Униформизаторска природа техничког система противна је уметности као процесу индивидуације, као досезању конкретног универзалног израза (за разлику од апстрактне, математичке универзалности) полазећи из најдубље телесно-чулно-психолошке и духовне унутрашњости индивидуализоване личности.

Из претходног се да видети да је интеракција између уметности и технике тесна и комплексна, али да то никако не значи да се оне могу мешати или поистоветити. Техника у уметности омогућава и подржава оригиналност, а, с друге стране, разликује се само у степену умећа од занатства. Поменули смо да се у античко

⁸ Tanguy, W., „Günther ANDERS, *L'obsolescence de l'homme. Tome 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle*“, *Questions de communication*, n. 20, 2011, 417–42.

и средњевековно доба није правила разлика између заната и уметности, јер је у оба случаја циљ био добро урађено дело. Претходна анализа нам је показала да треба разликовати уметничку технику од техника које су уграђене у сам технолошки систем, који им утискује сопствену логику. Логика, која је према мишљењу Мишел Анрија (Michel Henry)⁹, страна и туђа култури, па и животу, али која се изванредно уклапа у свет потрошње. Техничка трансформација рада, пренела се, опет, самом експанзивном природом технике, и на модус живљења, вршећи невероватан психолошки притисак, који Елил зове „плишани тероризам технике“. Брише се разлика између предмета, производа и дела, пројекта и дела, продукције и стварања. Технички систем имплицира универзалну употребу која се не укоренеује, не асимилиује, већ се калема на разноликост култура и цивилизација. У стварности је то једна магловита и растварајућа идеологија која тежи да искорени јединку из њене културе. Не у смислу да поништава било коју културу, већ је само чини застарелом, превазиђеном. Та култура опстаје испод техничке универзалности, али без сврхе, корисности и смисла. Универзалност феномена технике је толико очигледна да се не може више порицати. Она има директно дејство на колективни и индивидуални живот. Техника је та која суштински хомогенизује, униформизује културе и цивилизације, а ни појединац, чиме год се бавио, не може јој измаћи. Техника је једина неоспорна конкретна универзалија пост-модерне, јер у свему осталом, (нарочито у сфери вредности) влада најпотпунији релативизам.

Технолошки систем води губитку додир са сопственим телом, што ће рећи и са откривајућим (у предсократовском значењу) својством *aletetheia* – као нескривености, присутности бића) и прожимајућим даром садашњег тренутка у чулно-осећајном, самим тим и духовном доживљају. То значи неосетљивост и, последично, равнодушност према ономе што миришемо, додирујемо, чујемо, видимо, кушамо. У опструкцији приступа пуноћи присуства (све-

⁹ Michel Henry, *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987.

та) и присутности (субјекта) долази до деструктурисања свести, дереализације и деперсонализације. Панорамска отвореност и дубина перцепције, синергија различитих чула, као и чула и других психолошких функција, не догађа се пред екраном. Фрагментарна перцепција унапред осуђује могућност било какве синтетичке, холистичке визије, до које се не може доћи без активације и проприоцентричних и кинестетичких чула.¹⁰ У технички непосредованом и неутуђеном уметничком процесу и постуку (иако се он, понављамо, ослања на себи својствене технике), активирани су разноврсне чулне и когнитивне перцепције, било да се ради о сликарству, вајарству, музици или писању, зато што је материја која гради и храни субјективитет (као исходиште и грађа уметничког стваралаштва) саткана од њих.

Техничка цивилизација је цивилизација слике. Налазимо се под експоненцијалним режимом виртуелне представе. Виртуелно је идеативни подпроизвод, производна квинтесенција имагинаријума техничке мисли. Човек све ређе реинтегрише ситуације реалног искуства, то јест своју телесност и телесност – плот света. Ако је постојање у свету, у животу, подржано простором, временом и узрочноћу, сваки насртај на један од тих темеља уноси неравнотежу у целу стварност.

Ова констатација нас враћа на стваралачки процес. У процени стваралачког, видљивог поризвода, треба узети, као што је утврдио психолог Симон, процес којим се дошло до њега.¹¹ Процес није само средство за постизање циља – уметничког дела, он сам је уметност: процес и његов резултат су неодвојиви. Из коначног дела зрачи, достигнутом складом и лакоћом, све што је у њега уложено. А улажу се истраживање, покушаји и погрешке, напори да се орга-

¹⁰ Миливојевић, Т., Цветковска–Оцокољић, В., Јовановић, Д. „Телесност и виртуелност“, зборник радова *Умјетност и медији*, Медијско свеучилиште и Центар за филозофију медија и медиолошка истраживања, 2013, стр. 219–243.

¹¹ Simon, H. „Understanding creativity“, in Gowan, J. (Ed.) *Creativity: its educational implications*, John Wiley, New York, 1967, pp. 43–53.

низују и повежу разнородни фрагменти, да се, често удаљене или супротстављене идеје уједине у што бољу целину (композицију, слику, причу, теорију). При том, рад на повезивању и уобличавању идеја и слутњи, не одвија се само на менталном плану, на који би се накнадно надовезао поступак материјалне реализације, већ извире из сталне напетости и динамике интеракције између менталног процеса и тешкоћа и напора у примени одговарајуће технике и вештина и превладавању отпора материје у којој се ствара. Наводимо цитат из филмског стваралаштва: „Сорентино не воли да снима дигиталном, иако је свестан да она појефтиније продукцију и да се са њом лакше ради: „Филм је величанствена игра упорности. Кад је нешто прелако, та игра ме мање покреће. Снимање на филмској траци је компликованије, али ја то радим боље. Једино кад се сучим са проблемима дајем оно најбоље“.¹² Борба са материјом, као медијем уметничке експресивности, али и као отпором који пружају сопствена ограничења (прсти који запињу на неким деоницама композиције, рука која „не слуша“ сликара или вајара, речи које упорно измичу писцу...) истовремено је и идејни, интроспективни и интуитивни подстицај, хеуристички подстрек, фермент зрења уметничких мисли и емоција. Сама тежина стваралачког процеса, или барем његових кључних фаза, услов је трансцендирања и преображаја који су сама срж уметности.

Неминовно се, тим поводом, намеће онтолошко питање разлике између реалног и нумеричког виртуелног. Виртуелно јесте део реалности, којој се, истовремено и супротставља, што ћемо можда најлакше објаснити позивањем на Фројдов „принцип реалности“: реално је оно што пружа отпор нашим жељама, док виртуелно следи принцип задовољства, чак и када опонаша принцип реалности, као на пример, у поменутиим видео или компјутерским играма, не би ли стимулисало осећај да се улаже неки напор или да се одговара на неки изазов. Виртуелно јесте, оно постоји, али, платонски

¹² Сорентино: „’Политици’ желим још 110 година излажења“, интервју водио новинар Иван Аранђеловић, *Политика*, рубрика „Култура“ 23.01.2014, стр. 13.

речено, у изведеном, деградираном смислу. Међутим, не можемо да занемаримо да виртуелно све више моделује материјалну стварност. Да ли живот, са нумеричким, постаје све више имитација живота, сновиђење?¹³

Питање је, зато, шта је то што се уноси у техно-креативни процес и производ, и шта онда може из њега да избија и зрачи? „Угљен, каже један млади сликар, доживљавам као неку врсту продужетка своје руке. Једноставан је али попут сеизмичке игле прецизно записује трептаје мог бића“.¹⁴ Угљен овде јесте средство, оно чиме сликар влада, што је потчињено његовом унутрашњем ритму, трајању и замисли, што служи његовој најдубљој сврси. То се не може рећи за информационе технологије: тешко да софтвери могу да омогуће изразе тананих „трептаја нечијег бића“.

Естетика, као филозофска дисциплина, мора да постави и питање шта постаје уметност у ери дематеријализације? У кантовском значењу, естетика означава услове чулне перцепције, а главне, априорне форме те перцепције су простор и време, који су (додуше, не онтолошки, не реално, али са реалним дејством) укинати у нумеричкој димензији. А пошто „естетика“ значи перцепција, ваља приметити да се нумеричко своди на визуелно и аудитивно, без додира, мириса и укуса. Знамо засигурно да ће и та чула ускоро добити свој нумерички еквивалент, али ће то увек бити само ерзаци, неке врсте холограма, који ће комплетирати владавину кича (у смислу извештачености), као уметност вештачких, суспитивних производа. То ће омогућити појаву „тоталне уметности“, али без материје, у тоталној илузији. А да не помињемо сложена питања стварања, дифузије и рецепције, која не можемо овде да развијемо.

¹³ Gary, N., “Sans substrat physique, l’art numérique signera-t-il la mort de l’art?”, <http://www.actualite.com/usages/sans-substrat-physique-l-art-numerique-signera-t-il-la-mort-de-l-art-44443.htm>, 26.02.2014.

¹⁴ Лалић, В. „Угљен је продужетак моје руке“, интервју водио новинар М. Димитријевић, *Политика*, рубрика „Култура“, 20.01.2014, стр.10

Закључак

Да ли ће нумеричка уметност бити толико најављивана смрт уметности, „деконектоване“ од сваког физичког, материјалног супстрата, тотално интелектуализована у оквиру технорационалности? Не верујемо у то мрачно пророштво, из више разлога. Један је што, за разлику од технике где влада начело линеарног напретка којим ново замењује старо, у сфери уметности не постоји напредак, односно застаревање. Други је што су уметници увек у дијалогу са својим претходницима: не постоји дисконтинуитет уметничке историје и искуства. Т. С. Елиот, упозорава да оригиналност може постојати тек као модификација и проширење традиције, а не као својевољни, појединачни хир: „Ако приђемо песнику без предрасуда (у смислу величања песникове оригиналности – прим. аут.) често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“.¹⁵ Елиот даље истиче да традиција има много шири значај. „Она се може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећање историје за које безмало можемо рећи да је неопходно сваком ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године.“¹⁶ А Пол Валери, у истом духу, каже: „Ништа није оригиналније, ништа није више ’своје’ од тога да се ’хранимо’ другима.“¹⁷ Уметничка оригиналност није површна комбинаторика, нити је све што је ново, другачије, различито стваралачки оригинално.

Дуготрајно когнитивно, емоционално, социјално и индивидуално стваралачко сазревање, као и свакодневно, континуирано учење и вежбање, којим се човек бори са материјом, њеним отпо-

¹⁵ Елиот, Т. С., „Традиција и индивидуални таленат“, <http://www.interpretacije.com/2010/09/knjizevni-pogledi-t-s-eliot.html>, 8.04.2010.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Цит. у Миливојевић, Т. *Психологија стваралаштва*, Мегатренд универзитет, Београд, 2011, стр. 92.

рима и ограничењима, у себи (својој телесности) и ван себе, резултира уметничким делом. То се разликује од естетског производа креираног од унапред задатих елемената интерфејса, којима се корисник поиграва. Заједнички им је елемент игре, али се уметност не своди само на своју димензију игре. Позната је Хујзингина теза да је игра фундаментална људска функција, која прожима све културе. Штавише, према њему, култура је израз нагона за игром. Игра је стваралачка., јер ствара у односу на живот збиље једну врсту „секундарне реалности“. Тиме се игра потврђује као присност унутрашњег живота, као напор који мења затечено, ослобађа латентно, пориче навикнуто. Праћена специфичном свешћу о другачијој реалности у односу на стварни живот, игра може постати покретач инертне снаге, али и изазов свету, реалности која својим грубим условима разара или блокира спонтаност без које се игра не би могла замислити. Аутентична игра не постоји без изражене естетске димензије. Али, и сам Хујзинга зна да није свака игра уметност, нити је у њеној близини.¹⁸

Мислимо да је потребно јасније дефинисати донекле преклапајуће, али различите појмове. С једне стране, поменули смо разлику између уметности и игре, истичући да је уметност појам који садржи, али и превазилази игру. Такође смо, разликовањем технике у уметности и уметности у техници указали на разлику између појма стваралаштва и појма продукције (и продуктивности). Проблематизовање везе између продукције и креације, садржи и питање да ли неограничена дигитална репродуктибилност води нове ствараоце ка рециклажи и рекомбиновању елемената (пиксела) актуализујући Платонову теорију о копирању копија.

Сматрамо да превелики обухват и стога, „импресионистичка“ неодређеност појма креативност, погодује његовој редукацији, нивелисању (уз помоћ нивелишуће природе технологије) и банализацији.. С једне стране је то ефекат антиелитизма (парадоксално здруженог са херметизмом) постмодерног тоталитарног релати-

¹⁸ Хујзинга, Ј., *Homo ludens*, Матица хрватска, Загреб, 1977.

визма, одбацивања хијерархизације критеријума и вредности, а с друге стране технолошко-магијске чежње за лакоћом игре, лишене стваралачких „порођајних мука“.

Литература:

- Anders, G., *L'obsolescence de l'homme*, Encyclopédie des nuisances, 2002.
- Berger, G., „L'éducation et la place des inventeurs“, *Revue de l'enseignement supérieur*, n. janvier-mars, 1958.
- Ellul, J., *Le système technicien*, Calmann-Levy, Paris, 1977.
- Миливојевић, Т., *Психологија стваралаштва*, Мегатренд универзитет, Београд, 2011.
- Миливојевић, Т., Цветковска–Оцокољић, В., Јовановић, Д., „Телесност и виртуелност“, зборник радова *Умјетност и медији*, Медијско свеучилиште и Центар за филозофију медија и медиолошка истраживања, 2013.
- Simon, H., „Understanding creativity“, in Gowan, J. (Ed.) *Creativity: its educational implications*, John Willey, New York, 1967.
- Tanguy, W., „Günther ANDERS, L'obsolescence de l'homme. Tome 2. Sur la destruction de la vie à l'époque de la troisième révolution industrielle“, *Questions de communication*, n. 20, 2011.
- Henry, M., *La barbarie*, Grasset, Paris, 1987
- Хујзинга, Ј., *Homo ludens*, Матица хрватска, Загреб, 1977.

Интернет извори

- Gary, N. “ Sans substrat physique, l'art numérique signera-t-il la mort de l'art? ”, <http://www.actualite.com/usages/sans-substrat-physique-l-art-numerique-signera-t-il-la-mort-de-l-art-44443.htm>
- Елиот, Т. С., „Традиција и индивидуални таленат“, <http://www.interpretacije.com/2010/09/knjizevni-pogledi-t-s-eliot.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnther_Anders

Дневна штампа

Лалић, В., „Угљен је продужетак моје руке“, интервју водио новинар М. Димитријевић, *Политика*, рубрика „Култура“, 20.01.2014.

„Сорентино: ’Политици’ желим још 110 година излажења“, интервју водио новинар Иван аранђеловић, *Политика*, рубрика „Култура“ 23.01.2014.

Tatjana Milivojević i Dragana Jovanović

TECHNO IMPRESIONISM –OUT OF AESTHETICS ART (?)

(Summary)

Digital post-modernism has enriched the vocabulary of art theory with many onlineisms (online-art, online-museum, online-artist) successfully eliminating the criteria of traditional aesthetics. The loss of aesthetic objects leads us to a reconceptualization of our approach and a serious analysis of the question whether techno is art at all, as it undermines the very basis of the creative process.

The cognitive, emotional, social and individual creative maturation, which results in a work of art opposes the work created by pre-defined interface elements that, essentially, cannot be art. And how could we then insert it into aesthetic criteria, should we deal with it at all, or negate it as an art form maintaining it on the level of pseudoartistic child’s play.

Key words: technology, art, production, creation, aesthetics.

**КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ
УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ: ОСВРТИ**

Богомир Ђукић

АНАЛИТИЧКИ ДУХ НОВИХ УМЈЕТНИЧКИХ ПРАКСИ И НЕСТАЈАЊЕ УМЈЕТНОСТИ

Апстракт: У раду се проблемски испитује како се догодило то да се с највећим развојем науке и технике и њима вођених нових пракси умјетности збила и најтежа, готово хронична и непоправљива криза умјетности, која је на корак од њеног потпуног нестајања. При том се посебно потенцира аналитички дух тих пракси који поетички дјелујући, попут неког канцера, разара и руши оно умјетнички неизрециво и недокучиво као тајна умјетности и сам њен појам, који се тим праксама под видом концептуалне умјетности, не може ни на који начин остварити, али се зато остварује Хегелово становиште о крају умјетности. Критичке поставке о декаденцији умјетности у савременом концептуализму и новим праксама конкретно се показују и на примјерима сликара бањалучког умјетничког круга, који битно потврђују и илуструју основно гледиште овог прилога.

Кључне ријечи: логос, наука, техника, умјетничка пракса, аналитички дух, концептуална умјетност, недокучиво.

Питање о кризи умјетности и новим умјетничким праксама, као тема постављена на прошлогодишњем скупу ЕДС, иако с одређеним закашњењем, судбинско је и животно питање умјетности и њене будућности, премда је већ Милан Дамњановић, својевремено говорећи о кризи савремене естетике, означио тај карактер њеног стања како с гледишта кризе идеје научности, тако и с ас-

пекта њене актуелне ситуације, и посебно из перспективе „превласти једног културног подручја над другим као појава отуђења, што се огледа у све већем подређивању уметности ’логици науке’, научној и техничкој рационалности, ’варварству рефлексије’“. ¹ Јер, савремени свијет живота већ дуже је вријеме у општем стању кризе, која је, дакле, захватила сва његова осјетљивија подручја и мање осјетљиве регије прелазећи из своје једне модификације у неку другу по правилу драстичнију и, временом, у своје одређено хронично стање, а то је, *mutatis mutandis*, случај и са динамиком и еволуцијом саме кризе умјетности. Питање разлога таквог стања уско се везује за специфичан развој науке и с њом у вези савремене технике и технолошке цивилизације у цјелини у позној фази грађанског свијета, чији рационализовани и сужени логос те и проблематична логика капитала не само да конституишу и боје помасовљени и упрошћени дух времена, него и ретардирају све духовне феномене, а посебно оне што се заснивају на чулној и осјећајној материји. Тако савремени научнотехнички однос и ум у својој динамици и дјеловању угрожава и потиरे све што је мимо и изван његове специфичне и разријеђене, рационалне духовности, па се и умјетност повлачи из свог право, истинитог појма, и ставља под диктат научнотехничке свијести исказујући свој нови, нарушени битак кроз савремене умјетничке праксе, чиме престаје бити што је у својим најбољим издањима била, и напушта своју досадашњу онтологију и модалитет. Умјетност је, међутим, одувјек тежила одређеној синкретичкој пуноћи и вишим духовним и естетским сврхама, те постојаности и надвремености, док је савремена наука окренута својој примјени у реалитету, као и прагматичним интересима рационалности, ефикасности и утилитарности, па јој поменута пуноћа и назначене сврхе клизе и измичу са доминантног фокуса.

¹ Damjanović, M., „Križa savremene estetike“, у: *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984., стр. 137.

У ствари, оно што се с умјетношћу сада догађа, често се с разлогом именује као њен расап, односно нестајање. То не при-мјећују само философи умјетности и естетичари, него и сами умјетници и критичари, ако ових као таквих уопште и има, јер са кризом умјетности уско је везана и криза као и уопште дјеловање саме умјетничке критике као дијела умјетничког система у цјели-ни, који се као такав исто тако распршио. И када рефлектујемо о позицији и статусу савремене умјетности у контексту нових умјет-ничких пракси, примарно имамо у виду „недокучиво“ као једну од најтемељнијих њених карактеристика, феномен којим се посебно бавио Семјон Франк у одличној студији *Недокучиво. Онтолошки увод у философију религије* (1938). У ствари, с разлогом се може тврдити да тек она дјела умјетности која садрже „недокучиво“ могу претендовати на истинску умјетничку вриједност. Пошто је поменута студија посвећена недокучивом у подручју религије, само се један њен, премда довољан, мали фрагмент именован као „Љепота“, тиче и недокучивог у умјетности као одређеног умјет-ничког битка, те и најшире, у подручју лијепог односно естетс-ког. У том фрагменту Семјон Франк на питање шта нам открива лијепо, шта изражава и о чему говори, с разлогом нуди одговор да његову природу одликује факт да се ово „шта“ не може појмовно изразити. „Напротив, оно што изражава лепо“ – истиче он – „јесте *реалност* у њеној апстрактно-неизрецивој конкретности – у њеној *суштинској недокучивости*. Имати естетски доживљај реалности – чак и њене најмање појединачне манифестације – значи имати *живо, очигледно и убедљиво искуство њене недокучивости* – њене *подударности са недокучивим*.“²

Напомињући да „љепота“ или „прекрасно“ формира естетско које је неопходан елеменат умјетничког дјела, у смислу одређене компактне, унутрашњим металогичким јединством сливене цјели-не, која се доживљава као извјесна хармонија, дубинска и исконска,

² Франк, Ф., *Недокучиво. Онтолошки увод у философију религије*, Православни богословски факултет – Јасен, Београд, 2010, стр. 227.

те и сједињена са јединством бивствовања у цјелини, исти аутор ће утврдити да се естетско умјетности и сам умјетнички битак не могу открити интелектуално-логичком херменеутиком и сувопарним системом појмовних одређења, већ тек непосредним увидом у њену тајанствену блискост унутрашњег и спољашњег свијета, у јединство унутрашњег непосредног самобивствовања и праоснове спољашњег предметног свијета.³ Другим ријечима, по њему умјетничко није нити може бити „одраз неке апстрактне мисли која се може изразити у виду појма“ или идеје, што се актуелно догађа у свим разноврсним видовима концептуалне умјетности, која се управо ослања на тзв. нове умјетничке праксе аранжиране научно-техничким апаратом и процедуром, а у суштини бездуховне и празњикаве те умјетничком битку недорасле. Надмоћ нуке и технике, те и уопште знања у савременој умјетности и њеним новим праксама, умјесто оног бесконачног и недокучивог, од њих прави нешто што је сасвим докучиво, коначно и ограничено тек на једну употребу, последије чега уступа мјесто другом, исто тако лимитираном и малом, па је небројено само његово понављање. Знање као такво, међутим, може имати позицију незнатог и непознатог, но никад не може бити недокучиво, што је тек одлика истинске умјетности. Па ипак, данашња умјетност је изгубила недокучиво и изашла из свог појма, тако напустивши саму себе.

Но већ је Хегел, за разлику од Шелинга, као што знамо, у својој философији потиснуо не само чулност и опажање, већ и метафизику имагинације и примат дао логосу као свијету ума и научног сазнања, чиме је духовни свијет у цјелини, а посебно онај његов дио што се односи на умјетност и уопште на недокучиво, и поред грандиозних умних домета, битно редуковао и осиромашио. Није онда ни чудо што је за њега умјетност постала ствар прошлости, али не и будућности. Умјетност, међутим, у правом смислу иманентно носи у свом битку неупоредиво више од еманације логоса као ума, она садржи логос као одређену интуитивну моћ,

³ Уп.: *Исто*.

као снагу и силу неизрецивог, као унутрашње јединство рационалног и ирационалног те чулности, маште и осјећања. То је специфичан логос који битно карактерише, према томе, оно недокучиво и *non-finito*, једну самосвојну, умјетничку интуицију о којој су, поред осталих, писали Бенедето Кроче и Анри Бергсон. Чини се да се снага умјетности на битан начин опире снази ума посебно оног дискурсивног, научног и аналитичког, који није у стању створити оно што може интуиција као непосредно умно и ирационално гледање и осјећање, ослобођена имагинативном моћи. И увијек када је умјетност губила ту моћ и снагу, она је истовремено духовно и материјално слабила, па јој је тада и позиција падала у инфериорност, а понекад, у статусу и самог изгона. Ова појава своју потврду налази и код поређења Хегеловог схватања генија и умјетника с једне, у односу на Шелингова и Шилерова, с друге стране.

Док Шелинг умјетничко и генијално уско везује за уобразиљу и несвјесно поетско, што укључује ирационално, чулност и осјећање, потискујући знање, умјешност и традицију, догле Хегел, обрнуто, његову суштину налази у знању стеченом у мишљењу, те у вјежбању и умјешности, дакле у оном интелектуалном и свјесном логосу обликовања. Имајући у виду његову философију у целини и посебно битно рационални став према умјетности, није необично што ју је он, остављајући простора за њен све већи развој и усавршавање, третирао као „нешто прошло“, а што у наше вријеме постаје све евидентније. Јер, оно што се данас научно-технички развија и усавршава под фирмом умјетност, једва да се може тим именом уопште и назвати. Попут Хегела некад у његово вријеме, који је умјетност сводио тек на сазнајно-гносеолошку функцију, данас у наше вријеме естетичар и философ умјетности Гордон Грејам њену важност, *mutatis mutandis*, редукује на тзв. естетски когнитивизам, према којем би њена вриједност била у моћи да продубљује наша разумијевања и схватања, што је у основи главни посао науке. У ствари, он умјетност у извјесном смислу и изједначава с науком, при чему јој приписује много тога што је за њен појам сасвим спорно, но он не само да није усамљен случај суженог и

проблематичног разматрања умјетности, него је чини се данас постало правило да се умјетност не разграничава од не-умјетности, те да се под њеним појмом сврставају којештарије и продукти баналног свакодневља савремене технолошке цивилизације.

Сматра се да темељну прекретницу у аналитичком приступу савременим умјетничким питањима представља на одређен, одлучујући начин, спис савременог естетичара Нелсона Гудмена *Језици умјетности. Приступ теорији симбола* (1968), у чијој су теорији умјетности како наука једнако тако и умјетност најуже везане за искуство, док симболи носе улогу класификације одређених дијелова стварности у умјетности. У његовим теоријским гледиштима такав приступ је у знаку афирмације нових умјетничких пракси које опстоје на клиским и нејасним оријентирима разликовања умјетности и не-умјетности, при чему се умјетничкој продукцији прибрајају свакодневни и индустријски предмети именовани као умјетнички, премда то по себи нису, нити као такви могу умјетничком припадати. Потреба за дисконтинуитетом се није зауставила на питању дјела и његовој релативизацији у односу на умјетничко, она у разним правцима иде више ка умјетничком представљању него произвођењу и стварању, које се сада повлачи у поменуто презентовање и приказивање саме умјетничке егзистенције као нечег баналног и тривијалног. Томе у прилог иде и опаска филозофа и естетичара Милана Узелца, који тврди да се, с тим у вези, напада тзв. „институционализована уметност“, али се иде и на „заговарање технолошког оптимизма (медијска технологија, кибернетика); настоји се премостити јаз између високе и популарне уметности који је продубила модерна“.⁴

Наука и умјетност се у многим погледу радикално разликују, но као такве оне се међу собом не искључују, под условом одређеног задовољавајућег и примјереног, инхерентног односа међу њима, те и без замјене њихових улога и примата другог у једноме, науке у умјетности или умјетности у научном. Испуњењем ових услова

⁴ Uzelac, M., *Uvod u estetiku*, Prometej, Novi Sad, 1993., стр. 292.

оне и не противрјече једна другој, већ чине комплементарне облике културе, који узајамним подстицањем и разумијевањем могу створити велике могућности њеног напретка. Дакако, у стварном стању свијета живота то се не само не дешава, него се под утицајем новог статуса науке у њеној техничкој примјени, и посебно порастом њеног специфичног облика рационалности и његовог аналитичког духа са дубоким одјецима у новим умјетничким праксама тзв. концептуалне умјетности, у енформелу, перформансу, инсталацијама, хепенингу, боди-арту, те видеу, фотографији, другим електронским медијима, урбаној акцији и сл., збива се права трагична драма нестајања умјетности. Нове умјетничке праксе су радикални заокрет не само у сфери аутономије умјетности, већ и у односу на сам њен појам, позицију и статус, и оне проистичу из самосвојног, цјеловитог ишчитавања карактера њене концептуалности. Тај заокрет снажно је подстакнут наудотехничком аналитиком, па је с тим у вези и одређена демистификација процеса умјетничке продукције у смислу опита који нужно не укључује и дјело као резултат, али зато импликује измјештање оне миметичке функције из медија „представе“ у просторе идеолошког, што изнуђује критеријуме самог умјетничког вредновања. Свима доступан процес и рад умјетничких пракси се одвија истраживањем и дјеловањем помоћу наудотехничких метода и средстава уз употребу бројних идеја и концепата, те искорака, скокова и уроњавања у небројене реалне и потенцијалне, али и испразне, њихове могућности.

Нову умјетност, дакле, битно карактерише промјена њене праксе, што се посебно очитује у музичкој умјетности која је лимитирана и редукована на експеримент са звуком и истраживањем његових могућности. Слично је и са ликовном умјетношћу коју карактерише промјена у карактеру материјала који су сада новим праксама изгубили смисао у дереализовању њихових основних својстава. Те праксе подразумевају напуштање хармоније и складне употребе боја. У музици се с високих прешло на ниске тонове, а промијенили су се, у смислу одређеног убрзања, темпо и ритам. У сликарству се практикују инсталације, чиме се настоји

остварити непосредна и директна дубина слике, која се некад задовољавала њеном илузијом из њене дводимензионалности, но и оне су постале недовољне, па се опити и пракса умјетничке авантуре настављају унедоглед. На дјелу су истраживања и умјетнички концептуализам који се проводе уз подршку доминантне свјетске мреже вјештачке свијести и интелигенције, и сасвим површног информацијског знања, што своје осмишљавање нема у некадашњој раскоши духа који је такође сада прогнан. Духовна ситуација времена и умјетности је у знаку оне адорновске опаске о по себи разумљивој по себи несаморазумљивости свега што се тиче умјетности и умјетничког, а посебно с обзиром на њене нове праксе, чији је једини смисао – како с добрим разлогом истиче Милан Узелац – „лечење субјективних сублимација, будући да уметничко стварање, само по себи, не поседује неку објективну, општеприхваћену вредност“, пошто се егзистенција модерне умјетности „показала крајње непотребном, па је без обзира на данас енормну продуктивност уметника, сав рад уметника проглашен за друштвено бескористан, и са становишта потреба савременог човека апсолутно непотребан... уметници су почели да лутају пољем с којег беху уклоњени сви оријентира – последњи ка смислу усмеравајући знакови.“⁵

Актуелни тренутак умјетности свједочи о извјесном хаотичном стању, њеном крајњем релативизму и појави небројених тзв. умјетничких поетика ван-умјетничког и не-умјетничког карактера, одређено практично бављење њоме на непримјерен и неадекватан начин пуштајући више говор научне праксе и истраживачке процедуре, него самог умјетничког бића, недокучивог и *non-finito* (недовршеног) у њој. Зато се у савременим умјетничким праксама и не може говорити о умјетничком стварању, будући да оне као такве у себи не носе и сам животни елемент умјетности, већ граде своје предмете у духу логике масовне производње за тржиште

⁵ Uzelac, M., *Filozofija poslednje umetnosti*, str. 24–25; www.uzelac.eu/knjige/veris-studio-doo, Novi Sad, 7. 01.2010.

кроз идеју концептуалног. Карактер тих пракси одређује не само радикална промјена функције умјетности, него и научним продором издејствована промјена њених процедура и средстава, чије су значење и смисао сада потпуно другачији. Умјетност са својом битном тежњом ка идеалном и слободи, најзад је, својом праксом и структуром, поклекла у свом дугом усаглашавању са противрјечјима савременог свијета и стањем прагматичног времена у одсуству слободе, хуманости и духа. Отуда данас и нема не само велике умјетности, него ни умјетности као такве, па оно што се сада назива умјетношћу налик је на све друго ванумјетничко, јер му није дата њена својствена другост којом се разликује од неумјетничке реалности.

Под притиском научнотехничког логоса у својим савременим праксама она је изгубила и властиту аутономију, посебно у умјетничком и естетском смислу, а којом се некад, чини се, дичила, па тим и таквим логосом сада подржава виртуелну стварност реалног свијета утапајући се у море њеног нижег онтолошког нивоа и њених деструктивних идеологија. С друге стране, она се у извјесном смислу и отуђује од тог свијета, пошто је његов садржај сада готово испуњен необичним и сумњивим, виртуелним симулацијама и симулакрумима, који теже замјењивању њене улоге јер све изгледа да она у доба владавине науке и технике више није ни потребна, те да – како је сматрао Хегел – припада прошлости, а сада још претрајавајуће постоји тек да би подржала варварство које је на сцени и убрзано и неумитно нам придолази. Савремене умјетничке праксе иманентно садрже и сам патолошки вирус укидања умјетности након њихових небројених смјењивања, те и битно свједоче о свом препуштању мјеста науци и техници, те и одређеном плитком и кварном знању.

Ако је данашња умјетност кроз нову умјетничку праксу и њено ослањање на истраживање и научно-техничке процедуре блиска емпиријском свијету, онда се она радикално удаљила од самог појма умјетности, који подразумијева границу што строго одјељује природне објекте и друге људске производе од дјела

умјетности и уопште умјетности, коју одликује специфична сврха, смисао и начин постојања. Иако је поменути појам отворен за нове умјетничке приносе, па се с тим у вези као такав може и мијењати, у случају савремених умјетничких пракси које не достижу прихваћене остварене принципе и стандарде, та се промјена догађа у смислу њеног падања, но с обзиром на данашње оспоравање свих критеријума и вриједности, дешавају се и неупоредиво теже ствари. Наиме, Милан Узелац је с добрим разлогом тврдио да се код оцјене дјела умјетности одузима „вредност оним делима чија је величина у ранијим временима била неспорна и у односу на која су и сва друга дела добијала своје место у простору уметности, док се, с друге стране, приписује значај неким 'савременим делима' која тешко да су и дела а камо ли још и – *уметничка*. Када је реч о вредновању уметничких дела данас, треба имати у виду да ту, у наше, делом још увек постмодерно време, одређено симулирањем стварности и свег што нас окружује па тако и вредности, свако вредновање с постмодерних позиција бива вођено вануметничким мотивима, будући да уметност више нема примарни значај за људски опстанак...“⁶

Савременим умјетничким праксама више припада приступ научног истраживања, техничких процедура, опита или досјетке, него нешто оно умјетнички специфично и моћно потпуно другачије и различито од онога што нас окружује, нешто што носи и нови онтолошки статус, битак посебне врсте који надмаша природу и реалну стварност и у свијет живота доноси неизрециво, недокучиво и *non-finito*. Оне се остварују на свој одређени концептуалан начин и у себи примјереном материјалу унапријед спремне на одређено кратко трајање и нестајање. Оне не стварају дјела која имају моћ да, увијек изнова, у историјском времену еманирају нове димензије и трајања, све до коначног нестанка. Отуда њихова остварења с умјетничком претензијом, најчешће то никад и не постају губећи се и ишчежавајући с хоризонта и прије него што су се у њему као

⁶ Uzelac, M., *Filozofija poslednje umetnosti*, str. 47.

таква и појавила. У овој великој деструктивној промјени умјетности и у њеном данашњем сумраку све је „учљивија чињеница“ – с правом је констатовао Узелац – „да се уметност не исцрпљује у уметничким делима с обзиром на то у којој мери уметници раде на обликовању и непрестаном редефинисању уметности, полазећи од сваког дела посебно, премда се на тај начин не може извести појам уметности. Све то омогућује да разни култни објекти из ранијих епоха данас могу бити виђени као уметничка дела; за такво њихово перципирање неопходно је поседовање посве специфичне свести о томе шта једно дело, уколико је уметничко, јесте, шта је било и шта би уопште могло бити у свету лишеном било какве потребе за њим и његовим деловањем у обездуховљеном простору.“⁷

Евидентно, нове умјетничке праксе су одређена постмодерна новост, која се управо може довести у везу не само са новим *modusom vivendi* умјетности, него и са покушајем њеног прилагођавања новонасталој ситуацији примата и доминације научнотехничког логоса у владавини рационалне духовности. Умјетност концептуализма, енформела, инсталације, перформанса, флуксуса и сл. је посљедица и резултат одређеног модерног кретања ума, духа и умјетности кроз њихова дубока противрјечја и кризна стања, којима показују своју декадентност и посртање, те и промоцију лажних постмодерних идеологија. Ове праксе које се најчешће именују као умјетност концептуализма имплицирају такав карактер умјетности, који носи концепт према којем се свјесно и усмјерено она пројектује истраживачки и технички апликативно, у духу откривања и ширења знања, попут науке, па као таква има одређену и когнитивну функцију разумијевања. Оне показују и промјену њене функције не као естетске и умјетничке сврхе, него више у смислу одређене идеолошке стратегије и специфичног чулног сазнања и разумијевања. Ријеч је о стратегијама логоса техничко-технолошке цивилизације, глобализације, потрошачког свијета, умјетнина као роба, са важењем за једнократну употребу. Нове умјетничке прак-

⁷ Исто, стр. 63.

се не стварају, већ практикују одређену производњу, коју врше по узору на неки концепт и извјесну идеју и коју неаргументовано називају умјетничком. Оне су стварни примјер раширене и одомаћене тенденције потурања не-умјетности за умјетност, јер се њихове процедуре и резултати, понајвише усмјерени на одбрану интереса профита и крупног капитала, као и одређене идеологије и пропаганде, не могу сматрати умјетничким, исто као што умјетности и њеном бићу не припада ни надмоћ атрактивности, шокантности, моћи садашњег и тренутног, демонстрације тијела, помодност парадокса и сл. Умјетничке праксе не дају дјела трајне вриједности, ако их уопште као таква и стварају. Њима је циљ да буду атрактивне и тренутно привлачне, независно од властите испразности и непродуховљености, сензибилне оскудности и снажне унутрашње дојмљивости.

Нове умјетничке праксе, везујући се за научнотехнички однос, происходе битно не из духа синтезе и сливања у цјелосност и цјелину, која једина може подарити недокучиво и неизрециво, него напротив, потичу из духа рашчлањавања и духовног расипања, према томе, из одређеног методичког разлагања које води парцијалном, дисипативном и једном плитко концептуалном одређене мале идеје. Оне су посљедица великог урушавања умјетничког битка неизрецивог, које потиче и догађа се на трусном тлу савременог ужаса аналитике и њеног новог духа, који замијенивши класични модерни тоталитет и ужас старе метафизике, сада развија властиту тоталитарност и сувереност нове владавине. Символички казано, оне су у нашем времену постале тек фрагменти и дијелови умјесто уцјеловљени облици, одређене „мале приче“ након оне „велике приче“, чиме је умјетничко биће склизнуло у крајњу релативност и субјективност и тиме изгубило својство недокучивог и неизрецивог умјетничког.

Као такве, оне су исто тако постале велики подупирач систему и новом свјетском поретку, чак и онда када су спрам њега у одређеном критичком опхођењу. У наше вријеме умјетници се не баве питањима достојним одређеног умјетничког дигнитета,

већ је на потезу тривијално, бизарно и атрактивно, које није нити може бити предмет истинског стварања и дубинског естетског доживљаја. Чак се и даровитији њихови представници хватају у коло савременог бесмисла владајућег лудила декаденције, помрачења и беспутности свијета живота. Нова умјетност и уопште нове умјетничке праксе више су заокупљене поетичко-методичким разлагањем и истраживачким процедурама, досјетком и самим техничким питањима, инструменталним операцијама и могућношћу примјене научног открића и сл., него оним умјетнички фундаменталним, њеним недокучивим и неисказивим бићем, што индицира неодољивост и неспутани притисак савременог аналитичког духа спрам њеног битка. Плитка и маргинализована, ослобођена властите загонетности, умјетност данас постаје тек средство, информација, досјетка, атракција, те мултимедијска и видео игра. Све су то знаци њеног поступног нестајања у времену у којем је човјек изгубио позицију и статус доминантног субјекта.

Очито и без сумње, аналитички дух се инсталирао у саму утробу и оно највиталније умјетности поништивши све њене изворне, особене и интуитивне супstrate. Он, међутим, није у стању ни на који начин да гради, развија и ствара умјетност и њен истински битак, посебно не у њеним оним најдубљим основама, које свој извор имају дубоко испод стилског слоја и самог чулног домета укуса. Дух анализе умјетничког искуства и аналитике уопште не даје пробојност до поменутог битка и умјетничке тајне која припада одређеној другој врсти прозирности, будући да рационални облик његове научности не допире до умјетничке суштине, нити је у стању да је ствара, што евидентно показују и савремене умјетничке праксе које иманентно садрже лимите и ограничења специфичног рационалног супстрата. Зато су успон и савремени досези теорије и научног духа произвели ситуацију умјетничког опадања, као и њеног безизлазног заплитања у кризу и претрајавање са проблематичним стањем да ће уопште опстати. Јер, умјетност је одувijek израстала на одређеној интуицијској спонтаности и патосу стварања, који свој извор има у енергијама и потенцијалима дио-

ниског и аполонског, а не у дискурсивној рационалности и прогресији концептуалне процедуре и знања. С друге стране, аналитички ум тек анализира и логицира, међутим, умјетност је неподобна за логичка објашњења, тако да одбацује све у њој што не подлијеже таквој врсти разумијевања. Он је ограничен само на доступне и прикупљене информације и њему су неприступачни увиди вишег стања свијести, што се односи не само на подсвјесно, него и оно надчулно и надсвјесно, дакле на саму спознају бића, недокучивог и неизрецивог.

Аналитички дух савременог доба посебно је осоран и показује презир према феномену метафизичког, а добро знамо да је само умјетничко биће битно метафизичко, дакле одређена мистериозна бит што чува њену изворну тајну, па није чудо да је његовом жртвом постала и сама умјетност. Другим ријечима, тај дух је одустао од њене суште спознаје сматрајући њено недокучиво и рационално неспознајно одређеним метафизичким рецидивом, попут оних спекулација које се не могу верификовати. И ако за њега она није могућа као метафизика, могућа је тек емпиријски и у смислу одређеног научног опита, пропитивања и техничких процедура, односно као нове умјетничке праксе. Аналитички дух који је својом надмоћи толико присутан у нашем добу, уобразио је да научни метод не води само ка знању и логичкој анализи, него и тзв. концептуалној умјетности и новим умјетничким праксама. И у умјетности, што у себи носи оно недокучиво и дубоко неизрециво, за ове праксе као њен савремени сурогат важи она позната, закључна Витгенштајнова мисао из *Tractatusa logico-philosophicus* (1922), које су се његови сљедбеници и носиоци аналитичког духа толико држали: „Свакако има нешто неизрециво. Оно се *показује*, оно је Мистично... О чему се не може говорити, о томе се мора шутјети.“⁸ Дакле, пошто се о метафизичком морало ћутати, то значи да се ни о тајанственом умјетничком битку није могло говори-

⁸ Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, стр. 189.

ти, премда ни сам ум није у стању да га рационално спозна. Тако успјех аналитичког духа као активности научног метода, концепта и значења и његов моћни притисак на све што припада виталности људског живота, раскоши духа и метафизици уметности, свједочи не само о његовом свеколиком разорном дјеловању и обесмишљавању свијета живота, његовој свеопштој кризи и анархији, општој једнодимензионалности и претварању свега у функцију пуког средства, већ и о самом нестајању уметности као уметности.

Но, оно што се сада с тим у вези збива, у доба уметности као не-уметности и антиуметности, дакле, у вријеме њене дубоке кризе, агоније и краја, је њено бивствовање у претрајавању утањеног естетског и сваког другог смисла и безвриједности. „Оно што се догађа у том новом свету стварања димних завеса над истинским твораштвом“ – пише с добрим разлозима и сјајно Сретен Петровић – „где се уместо дела уметности излази са имицом ’новости’, нужно већ тиме потиरे све што је до тада било створено, културном традицијом пренето. Непрестано треба ваљати новост као такву, без обзира да ли је пред нама Дело. Ако пак нешто и изађе на тржиште као наводно ’Дело’, неупутно је обазирати се на неку његову ’трајну’ вредност. Интерес није стварање трајне вредности дела, а још мање непатворене оригиналности. Једини је смисао, као и сваке робе, било којега догађаја, да понесе жиг атрактивности, способност да се може уновчити. Циљ је изазвати тренутну позорност публике, како би се о томе нашироко писало, све до неке нове атракције... Такве, дакле, ваља покренути, па онда наставити, са све новијим и атрактивнијим формама домишљатим за ’узбуњивање’ њених оскудних сензибилија. Протагонисти новотарија, иначе, верни трабанти, аплаудирају изумима оригиналних којештарија. Последица је видљива: отписује се традиционална уметност а у замену за бесмислице концептуализма.“⁹

⁹ Петровић, С., „Развој естетичког знања и напредак уметности“, у: *Друштво знања и личност: путеви и странпутице (де)хуманизације*, зборник радова са научног скупа, Филозофски факултет Бањалука, књ. 13, 2012, стр. 265–266.

Савремена умјетност је умјетност нових умјетничких пракси, што импликује радикалну промјену престанка стварања умјетности и почетка мишљења и говора о њој, те и њеног поимања као плитко естетског, насупрот одређеном онтолошком изразу. Те нове умјетничке праксе, истина, за свој резултат имају заиста нешто „ново“, али оно осим што нас изненађује и зачуђује не може добити и умјетнички легитимитет, будући да дјела, ако као таква за њих уопште и постоје, на примјер ликовна, музичка или сценска, више ни изблиза не личе на она што су иманентно у себи носила оно сценско, ликовно и музичко у смислу неизрецивог и недокучивог, које им управо и даје поменути умјетнички легитимитет и дигнитет и чиме више показују своје специфично умјетничко постојање, него дјеловање, посебно не у одређеном идеолошком слислу. Стварање које дају поменуте умјетничке праксе није унутрашње и дубински мотивисано, и оно као такво циљ не садржи у себи самом, пошто је иницирано идеологијом и диктатом аналитике и логике спољашњег и неумјетничког карактера.

Према томе, данас постојимо у једном великом противрјечју које се, готово пред нашим очима, збива и упорно одржава прије него што се трансформише у можда још већи, напетији и прегријанији парадокс, а то је да се у најинтензивнијем развоју науке и њене посестрима технике, те и њима вођеним новим праксама умјетности, догађа по разорности и свом смртоносном удару и најтежа, готово непоправљива криза умјетности. Тај парадокс је уједно и одређена полазна основа нашег пропитивања о кризи умјетности и савременим умјетничким праксама, те и запитивања може ли се пуким техничким знањем на које се мање-више свде поменуте праксе, замијенити цјелина духа и његов имагинативни, стваралачки импулс, који именујемо недокучивим и неизрецивим, дакле оним што битно даје главни печат великој и правој умјетности. Сам грађански свијет већ дуго пролази кроз дубоко разарајуће падање и перманентну кризу, па је небројеним кризним стањима и аспектима сушто захваћена и савремена умјетност. Криза модерне и постмодерне умјетности се очитује кроз разли-

чите облике и видове савремених умјетничких пракси. У ствари, савремена се умјетност у свом уобличавању расипа и изобличава, па се некадашње истинско стварање сада замјењује чистом техником и слободним перформативним и раздјеловљеним изумијевањем. Радикалном промјеном смисла стварања, које се у својој структури саображава сходно промјени производње за тржиште и начину претварања резултата рада у робу, његов резултат у тим условима постају реифицирани и неаутономни артефакти са битно измијењеном функцијом. Вулгаризација и комерцијализација, те и сама фрагментизација умјетности кроз њене нове праксе, тенденције и групе води сламању њеног традиционалног облика. Она је сада сасвим изгубила друштвену моћ, прерасла у херметичност и приватност, као и логику тржишности.

Управо савремене умјетничке праксе, ма колико оне биле ревносне у својој тенденцији модернизације, иновације и креације, најбоље и најувјерљивије изражавају и показују симптоме и дубину садашње кризе умјетности. У ствари, оне су један вид симулације и мимикрије њеног стварног и истинског постојања, па она сада у бити више и не постоји на свој адекватан, поготово не на прави начин, као умјетност и њена непатворена суштина. Зато су савремене умјетничке праксе феноменални знаци њене до темеља уздрмане постојаности, осмијех на лицу човјека који умире. Неизворне и несуштинске, оне су оптерећене технизацијом и експериментом, техничким изумијевањем које умјетност своди на испражњеност и усиљеност, безобличност, безјезичност и херметизам, што открива ужас бесмисла и празнине, сваког одсуства животне смислености и хуманог значења. Истовремено свједоче о дискрепанцији лика и идеје, лишавању и напуштању симболичке материјалности и њеној замјени чулношћу инсталације и тривијалношћу свакодневних предмета, који не вриједе ни пет пара.

Оне представљају и специфично савремено догађање те и одређену активност у умјетности и њеном продуктивном дјеловању, што јој у нашем добу, сходно његовим грађанским и научно-техничким одликама, дају и одређени самосвојни и декадентни карак-

тер. Заједно са њима примјереним карактером духа времена уске рационалности и медијског облика технолошке цивилизације, оне су савремену умјетност довеле у позицију и стадијум, у којем она измиче бити властитога појма и границе свога споља наметнутог кретања помјера ка неумјетничком и уопште не-умјетности, те концептуалном и когнитивном, атрактивном и шокантном. Створиле су нови амбијент и климу из којих, као из извјесног зачараног круга, не настају истинска и велика умјетничка остварења на која смо навикли од класике и у знатном дијелу модерне умјетности. Сада идеја умјетничке праксе има примат над дјелом умјетности као естетској форми кроз коју иманентно свијетли и просијава одређени непрозирни битак. Савремени појам те идеје битно карактерише свођење на укус и моду, егзибиционизам и експеримент, атракцију и шокантност, перформанс и инсталације, концептуализам и модерни визуелни израз и сл.

Нове умјетничке праксе су најевидентнији симптом кризе савремене умјетности и радикалног прекида са традицијом. Оне су створиле услове да се умјетност не третира као самосврха, већ као одређено средство за друге, претежно неумјетничке циљеве. Младен Миљановић, некадашњи наш студент, а сада наставник интермедијалних истраживања и теорије простора на ликовном одсјеку Академије умјетности у Бањалуци, те и један од интернационално најуспјешнијих и најафирмисанијих наших младих умјетника концептуалног стварања, на примјер, записао је да користи умјетност „као средство сублимације негативних облика прошлости, узимајући перформанс, инсталацију, слику, фотографију, као медије кроз које се редефинишу облици друштвене трауме“.¹⁰ Истовремено, поменуте праксе и њихова актуелна умноженост најбољи су индикатор савремене умјетничке патологије и духовне шизофреније нашег времена. Концептуални умјетник не тежи коначном облику творевине, па престанком одређеног умјетничког практи-

¹⁰ Миљановић, М., *Медијска преокупација простора*, магистарски рад, Академија умјетности, Бања Лука, 2009, стр. 54.

ковања он уствари не довршава своје обликовање, већ умјетничко понашање препушта логици неке врсте тзв. *non-finito* феномена. Њему су стварање и његове процедуре, дакако и само унутрашње концептуално поетичко становиште, важнији од самог дјела умјетности и његове комплексне структуре, па ванумјетничка реалност – како је с разлогом говорио Милан Дамњановић – „постаје уметнички вредан материјал, тако акције, концепти, ситуације постају естетске вредности“.¹¹

Са новим умјетничким праксама, према томе, дошло је до великог преокрета у првом реду дјеловањем научнотехничког односа и његовог разорног, аналитичког духа, но преокрет се догодио у самој идеји стварања и појму другог, гдје се у оном другачијем сада прешло са логике фантазије и стваралачке имагинације на логику аналитике и научнотехничког знања. Промјена и преокрет у тим праксама извире из екстремног развитка науке у доба технике и технолошког преображаја свијета и уско је везана за метафизику субјективности из које и потичу идеја модерне науке, као и саме нове форме умјетничког субјективизма и сцијентизма, те и њима примјерено дјело сведено на технологију његовог прављења и самог материјалног супстрата, као и на одређену перформативност и процесуалност без онтолошке пунине. Предметни разговор је овдје, дакако, тек могућ кроз сагледање друге, нове умјетности из перспективе и појма изворне умјетности прошлости и њених парадигматичних образаца, у првом реду примјера „велике умјетности“, па се кроз њега имплицитно провлаче гледишта и битни увиди хетерологичког (од хетерологика) и хетероонтолошког умјетничког питања, дакле, с једне стране, питања друге умјетности, њеног модуса постојања и начела стварања, и с надоласком битка и сам надолазак друге умјетности, њеног значења као и њене нове позиције и статуса у радикално измијењеном свијету, с друге стране.

¹¹ Damjanović, M., „Estetika – likovna umetnost – psihijatrija“, у: *Ophođenje sa mnogo- strukošću*, Novi glas, Banjaluka, 1990., стр. 308.

Већ смо поменули бањалучки примјер Младена Миљановића једног од најпознатијих и интернационално најпризнатијих савремених ликовних умјетника на простору јужнословенских земаља, који међутим припада „последњој умјетности“ концептуализма и нових умјетничких пракси. Научно и умјетнички образован, па и даровит, његов укупни досадашњи ангажман, те стратегија и метод рада, битно показују да он на умјетност не рачуна као на животни стваралачки циљ, већ тек као на средство које му служи у суочавању са негативном прошлошћу, те и у практичној афирмацији ставовишта „производити умјетност, а не рат“ (“make art, not war”). Сам је истицао да умјетност користи као средство сублимације негативних облика прошлости, узимајући перформанс, инсталацију, слику, фотографију и сл. као медије кроз које се редифинишу облици друштвене трауме. И одиста, када се јединствено сагледа и узму у обзир у цјелини његово школовање, предавачке активности, резиденцијални боравци, те нарочито радови у колекцијама, главне селектоване самосталне и групне изложбе у Грацу, Базелу, Берлину, Хегенхајму, Верони, Лилу, Колоњу, Бузену, Хорну, Амстердаму, Утрехту, као и у Београду, Сарајеву, Бањалуци, Новом Саду, Загребу, Копривници и Бихаћу, па и галеријска присутност у Берлину, и дакако, саме самосталне публикације *I serve art* (Сарајево), *Окупациона терапија* (Бања Лука), *Осциро* (Грац) и сл., евидентно да је Миљановић интернационално веома присутан и у том смислу врло успјешан, али да му карактер поетике концептуализма којем служи лимитира реалне стваралачке могућности да оствари умјетничко дјело изузетне вриједности.

Ријеч је дакле о стратегији концептуалног умјетничког рада у којем умјетност постаје медиј тек пуког преношења информација, као и самоекспликације из споја са одређеним простором и конкретном функцијом његове локације. Тај рад је заснован на проживљеном и личном искуству и начелу вишемедијске умјетничке праксе као радикалног раскида са традицијом, без доминантног али и застарјелог типа те праксе, при чему медиј односно умјетност представља средство, а идеја, концепт и основне процедуре, глав-

ну сировину. Тако је Миљановић, на примјер, своје најпознатије истраживање медијске преокупације простора *Служим умјетности: тијело – простор – медиј* посложио у посебне концептуалне цјелине *Служим умјетности. Artwvertising, Осциро* и *Окупациона терапија*, које су као проблематизовани и истраживани контексти оствариле своју материјализацију и представљање у форми практичних радова и изложби, као самих попутних поетичко-теоријских претпоставки, коментара и објашњења.

Сличан приступ начину умјетничког обликовања има и умјетница Борјана Мрђа, што се недвосмислено види из њеног рада *Видљиво као стање и нијанса невидљивог* (2009), као и већина других млађих сликара бањалучког умјетничког круга, па се може рећи да су се и они под видом умјетности придружили данас свјетски моћној тенденцији мимикријског, ванумјетничког разводњавања и рушења умјетности. Код Борјане Мрђе, премда елементи поетике стварања умјетности изгледају нешто другачије у односу на Миљановића, ипак у основи они се свде на исто, то јест на тзв. умјетнички концептуализам. То најбоље показују идеје и ставови из њеног поменутог рада, у чијем завршном извођењу она уско повезује живот и умјетност у трајно одложеном и немогућем закључку око њиховог позиционирања, близине и даљине, те и трајне замјене мјеста, што отвара могућност бесконачног броја презентација и уношења у вањски свијет из невидљивог живота унутрашњости, а то је управо за њу умјетност као могућност дјеловања, метаморфозе и тог унутрашњег раста идеје према властитој материјализацији. У њеном средишту је потреба и тежња ослобођења тијела од његове условљености која се, увијек изнова, превладава промјенљивим моделима дјеловања уклапањем различитих медија и начина израза, од поезије, прозе, цртежа, слике, фотографије и видеа, до философије, медицине и сл., зависно од карактера ситуације и типа израза, а с циљем освјетљења самог умјетничког чина и његове идеје из небројених стајних тачака. Мрђа говори о спознаји праксе умјетничке производње као процесу одређеног невидљивог поља

идеја у свакодневљу, те и избора значењских ситуација, локација, процедура и медија за њено остварење, у чему очито главну ријеч имају научна и техничка сазнања и вјештине, а не чиста умјетничка интуиција, што битно лимитира и саме умјетничке домете и резултате.

Имајући у виду нове околности те поменуте аспекте и примјере, стварање је очито, у ситуацији савремене умјетничке кризе, потпуно потиснуло важност дјела, а аналитички дух научнотехничког свијета живота, сам карактер и природу умјетничког стварања и обликовања. Нове праксе одлучно раскидају са умјетничком традицијом и њеним појмом и праве окрет ка новој, другој умјетности и њеном редукованом појму стварања приближавајући се истраживачком и техничком, те и потирући границу између живота и умјетности, али и између умјетности и не-умјетности, односно умјетности, с једне, и науке и технике, с друге стране. Све што је припадало појму традиционалне умјетности, од самог дјела и предмета умјетности, његовог изворног стварања и примања, до врсте и карактера материјала и технике, те и умјетничког процеса у цјелини, сада је дубоко радикализовано и промијењено. „Све се то радикализује“ – писао је у своје вријеме Милан Дамњановић – „у искуству нове уметничке праксе, у укидању граница уметности према стварности и животу, у одбацивању аутономије уметничког дела, у порицању његовог апсолутног идентитета и иманентног смисла... карактерише стваралачки дисконтинуитет и трансцендирање ка нечем другом (a autre chose) у радикалној историчности.“¹²

Када говоримо о аналитичком духу нових умјетничких пракси, имамо у виду данашњу радикалну диспропорцију и уопште одређени несразмјерни однос науке и умјетности, као и „претјерану“ присутност науке, технике и експеримента у умјетности, што се показује сасвим неподобним и разорним по њу и сам њен битак. Јер, да би умјетност говорила својим језиком и дахом, она у сопс-

¹² Damjanović, M., *Estetika i stvaralaštvo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 988., стр. 538.

твеној пракси, дјелима и умјетницама мора да показује своју духовну и умјетничку надмоћ над свим другим, ванумјетничким и не-умјетничким садржајима, па и у односу на науку, а то је могуће тек и само са оним њеним умјетнички неизрецивим и недокучивим, дакле њеним непосредним и директним говором из дубине њеног битка. Свакако и без сумње, наука је одувијек партиципирала у умјетности и била битно везана за њено стварање, сјетимо се, на примјер, славног Леонарда и његовог *Трактата о сликарству*, гдје поред осталог говори и о улози науке у умјетности, па се може с разлогом претпоставити да је у умјетности и читавој њеној историји увијек постојала одређена индивидуална поетика као однос извјесне „техничке“ научне теорије и њене практичне примјене. Исто тако, могућ је говор и о функцији умјетности у смислу одређене њене техничке активности, о којој у својим *Основама естетике* (1925) говори Шарл Лало, који с правом тврди да је продор „научног духа“ сметња „интуитивној инспирацији“. Но, у савременој концептуалној умјетности и тзв. новим умјетничким праксама ријеч је не о креативном утицају научнотехничког елемента, него напротив, о његовој савременој деструктивној улози, која се остварује кроз и преко његовог аналитичког, разарајућег дјеловања, што руши не само њену дубинску, метафизичку компоненту, него и одређену унутрашњу јединственост и склопну сливеност специфичног умјетничког ткива и набоја.

Познато је да се данас ни сами умјетнички и научни поступци не јављају као чиста умјетност и чиста наука. У том смислу, Паул Фајерабенд је, обрнуто од наше поставке која говори о судбини умјетности у доба науке и духа аналитике, с правом говорио о умјетности науке, односно о „науци као умјетности“, те о умјетничком поступку који се јавља код свих наука. „Ствари не стоје тако“ – пише он – „да постоје области, које су ’чисто научне’, и друге, које не могу бити ништа друго до ’чиста уметност’, а између њих област, у којој су те две ствари измешане, већ се уметнички поступак јавља у наукама свуда, а посебно тамо, где долази до но-

вих и изненадних открића.¹³ Но овдје је сада ријеч, обрнуто, о појави да се у тзв. новим умјетничким праксама надмоћно јавља извјестан научно-технички поступак, који међутим, с обзиром на радикалну онтолошку разлику умјетничког и научног представља прави детонатор метафизичко-недокучивог елемента и одређено стране тијело у умјетности захваљујући којем она данас стоји на корак до њеног самог нестајања. Уствари, умјетност је по свом битку неупоредиво захтјевнија од науке која ју својом погубном аналитиком растаче, расипа и чини плитком до тог нивоа да она сада престаје да буде оно што је у свом бићу одувијек по себи била. За разлику од науке она носи неизрециво и недокучиво у свом најдубљем умјетничком, које је као одређена нејасна појава. Но у савременом добу, под притиском аналитичког духа науке и технике, које су се тако рећи уселиле кроз нове праксе перформанса, артефакта, материјала, процедуре и сл. у тзв. концептуалну умјетност, истинска се умјетност повлачи и нестаје чини се заувјек. Зато данашњи умјетник – како је с правом писао Рене Пасрон – „понекад жели да га људи сматрају инжењером. Међутим, намере уметности и индустрије нису исте. Ако ставом који заузима када се суочава са природом уметник треба да нам да пример на који сви треба да се угледамо, важно је да се улога коју он игра у друштву јасно разликује од инжењерове улоге.“¹⁴ На крају, логично је питање да ли се то умјетност путем науке и њене истраживачке процедуре те и надмоћне техничке подршке, дакле кроз одређену разорну концептуалну аналитику и артефакте, у некој вишој форми сада изнова враћа старом *techne* из којег је и потекла с његовог оног чисто умјешно-занатског, питање на које будућност њене реалности већ припрема свој адекватан одговор.

¹³ Фајерабанд, П., *Наука као уметност*, Матица српска Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића Сремски Карловци. Нови Сад, 1994, стр. 6.

¹⁴ Pasron, R., *Pojetika, Pojetika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1980., str. 59.

Литература:

- Damnjanović, M., *Estetika i stvaralaštvo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988.
- Damnjanović, M., „Estetika – likovna umetnost – psihijatrija“, у: *Ophođenje sa mnogostrukošću*, Novi glas, Banjaluka, 1990.
- Damnjanović, M., „Krizna savremene estetike“, у: *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1984.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1987.
- Миљановић, М., *Медијска преокупација простора*, магистарски рад, Академија уметности, Бања Лука, 2009.
- Pasron, R., *Pojetika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1980.
- Петровић, С., „Развој естетичког знања и напредак уметности“, у: *Друштво знања и личност: путеви и странпутице (де)хуманизације*, зборник радова са научног скупа, Филозофски факултет Бањалука, књ. 13, 2012.
- Uzelac, M., *Uvod u estetiku*, Prometej, Novi Sad, 1993.
- Uzelac, M., *Filozofija poslednje umetnosti*; www.uzelac.eu/knjige/veris-studio-doo, Novi Sad, 07.01.2010.
- Фајерабенд, П., *Наука као уметност*, Матица српска Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци. Нови Сад, 1994.
- Франк, С., *Недокучиво. Онтолошки увод у философију религије*, Православни богословски факултет – Јасен, Београд, 2010.

**L'ESPRIT D'ANALYSE DES NOUVELLES PRATIQUES
ARTISTIQUES ET LA DISPARITION DE L'ART**

(Résumé)

Cet article examine sur la façon problématique comme est arrivé à être les plus grands moments evolution en science et technologie et leur nouvelle pratique guidée de l'art produite le plus difficile, presque chronique et irréparable de sa crise, qui est à côté de sa disparition complète. Lorsque cela est particulièrement souligné leur esprit d'analyse qui poétique agissant, comme un cancer, détruit et ravage ce que sont les secrets ineffables et insondables de l'art, et qui est ces pratiques sous le couvert de l'art conceptuel, il ne peut en aucun moyen d'y parvenir est réalisé car Hegel voit sur la fin de l'art. Les hypothèses clés sur la décadence de l'art dans le conceptualisme contemporain et les nouvelles pratiques montrent précisément sur exemples du cercle artistique des peintres de Banja Luka, qui confirment essentiellement et illustrent l'aspect fondamental de cet article.

Mots-clés: logos, la science, la technologie, la pratique de l'art, esprit analytique, l'art conceptuel, insondable

Александра Бракус

УМЕТНОСТ И НОВАЦ

Апстракт: Однос уметности и новца је увек био веома сложен. Уметници су приликом стварања својих уметничких дела имали у виду и жеље и захтеве својих мецена јер су често новчано зависили од њих. Друштвеним променама и настанком потрошачког друштва и уметничка дела добијају нову функцију – постају обична роба на светском тржишту чија се вредност мери новчаним мерилима. Уметност тако постаје само још једна у низу индустрија. Уметничка дела постају роба која функционише по законима тржишта и масовне производње.

Кључне речи: уметност, новац, потрошачко друштво, реклама

Однос између новца и уметности је одувек постојао и увек био сложен. Посматрајући западну уметничку сцену од ренесансе, може се приметити да су уметници и производ њиховог рада увек зависили од љубазности и подршке покровитеља (мецена), било да су појединци (краљеви, племићи) или институције (црква). Може се рећи да је новац од донатора утицао на стварање и извођење уметничког рада и самим тим на начин на који су уметници представљали оно што су видели испред њих. Тако, визија стварности и уметничке истине је често под утицајем моћи новца и оних који су га поседовали.

Савршен пример овог зависног односа између новца и уметности је приказан на BBC програму *Power of Art* (2007),¹ нарочито у епизоди о Рембранту. Говорећи о Амстердаму 1630. године, Шама (Schama) примећује да су његов положај као центра светске трговине и финансијски успон створили савршене услове за процват велике уметности.

Нови богаташи, као и стари, морали су да буду приказани кроз њихов успех и богатство, и да буду увековечени. За то није било бољег медијума од уља на платну. Објашњавајући почетни успех Рембранта, Шама каже да није било уметника у то време који је боље разумео жеље богатих, који је знао шта су они хтели пре њих самих, он је знао какав имиџ они желе да слика прикаже. Бројни портрети холандских богаташа и племства које је Рембрант насликао могу то посведочити у прилог овој тези.

Докле год је сликао оно што су његови покровитељи / купци захтевали од њега, он је сматран изузетно цењеним сликаром и напредовао је финансијски. Ипак, касније у животу Рембрант почиње да преиспитује улогу своје уметности и то је било видљиво посебно у његовом избору предмета и начину на који их заступа. Рембрант губи интересовање за приказивање раскоши, сјаја и кича и почиње да слика сцене из свакодневног живота које нису биле светле и раскошне као што су његови клијенти захтевали.

Финансирање у култури

Гледајући кроз векове, финансирање у култури увек је било повезано са центрима економске и политичке моћи. Покровитељи уметности и културе желели су да се њихова моћ забележи у друштвено економском контексту. Меценат је дао значајан економски допринос развоју уметности и културе. У историји је познат Периклов период владавине у Атини, који је обележен великим финансирањем у домену уметности, књижевности и науке.

¹ Schama, S., *The Power of Art*, Presenter Simon Schama, BBC Warner, 2007, DVD.

Овај период је карактеристичан и по томе што је развијен један од економских инструмената у домену финансирања уметности, науке и образовања – *theorikon*. Економски допринос уметности дао је меценат, који се доводи у везу са Гај Клинијем Меценом, који је био саветник цара Августа и заштитник уметника и песника.

Под окриљем мецената у време ренесансе, културну политику воде богате и моћне породице. Резултат њиховог деловања јесте стварање система културе као што је систем градских позоришта са редовним репертоаром и сталним глумачким ансамблом.

Можемо закључити да су култура и уметност у различитим периодима били под покровитељством богатих грађана, државе, цркве и краљевских дворова.

Морална дискусија о спонзорству односи се на најновији пример иначе доста старе проблематике финансирање културе, проблем начелног односа новца и уметности, свеједно да ли је реч о меценству или спонзорству. Граница између економије и уметности је веома танка и овде не влада само морална дилема, већ и термилошка.

Под меценом се раније подразумевало приватно финансирање да би се уметницима омогућило стварање дела, без обзира на тржиште и егзистенцијалне проблеме. Све до данашњег дана мецене своје инвестиције сматрају изгубљеним – они подстичу уметност и науку куповином дела или давањем стипендија, финансирањем дефицитарних публикација или задужбинама. У култури се од њих очекује да покажу великодушност и у томе што неће истицати своја имена, неће се јавно појављивати ни примати похвале.²

Код спонзорства ствари стоје другачије, оно је више економске природе. Оно треба да покрије велики простор између хладно смишљене рекламе и срдечно пружене подршке културним догађајима, чиме се купују и јавни наступи и минути програма, како

² Граскамп, В., *Уметност и новац, сцене из једног мешовитог брака*, Слио, Београд, 2003, стр. 12–13.

би се утицај проширио изван предвиђеног рекламног блока – што представља суптилну рекламу.

Подржавање уметности је сврха меценства и рекламе. Реклама подразумева да се уз културни догађај који се финансира ставља ознака спонзора на истакнуто место – на позивницу, позоришну завесу или неко друго место.

Данас се у финансирању културе може уочити нека врста „добре воље“ у сектору за односе с јавношћу, којом се жели повезати културни догађај са имицом марке, да би се изманипулисало јавно мњење и заборавило порекло добити у неким случајевима.

Стручњаци односа с јавношћу потпуно отворено говоре о великој добити од реклама остварених јефтиним инвестицијама у култури. Читава економија, или бар онај део ње који задире у културу изазива неповерење, јер сваки спонзор остварује економске интересе које уноси у културу попут каквог вируса. Зараза, која је изазвана на тај начин је реклама.

Коришћење уметничких дела за изградњу имица једне мултинационалне компаније поставља нам основно питање: да ли се на овај начин уметничка дела деградирају и излажу веома проблематичној пракси. Да ли се на овај начин даје алиби за овакав начин рекламирања?

Вешто употребљена уметничка дела стварају позитивну климу и повећавају имиц корпорација и допадљивост код купаца. Али, не можемо да занемаримо да коришћењу уметности у циљу стицања имица, доприноси и слобода медија.

Када се култура и уметност употребе као средство за стварања имица неке компаније, тај поступак ће показати велики раскорак са оним што они јесу. Уметници имају право да се побуне или да одбију сарадњу, у смислу коришћења њихових уметничких дела за рекламу одређене компаније или њиховог производа.

Ниједно уметничко дело у историји не може да се мери са „Мона Лизом“ по броју најразличитијих теорија у вези с њеним настанком и значењем. Прича о жени са загонетним осмехом, коју је Леонардо да Винчи насликао у 16. веку, сваког дана добија нови

невероватни наставак. Данас постоји велики број реклама које су инспирисане ликом „Мона Лизе“. Тако је и мобилни провајдер *Orange* у својој кампањи искористио ово уметничко дело. Шта бисте прво помислили, како бисте се осећали и реаговали да вам током посете музеју Лувр слика намигне? И то не било која слика, већ Мона Лиза лично. Провајдер мобилних услуга *Orange* одлучио је да одговори на ово питање.

Полазећи од претпоставке да се употреба мобилних телефона у иностранству често завршава непријатним изненађењима у виду високог рачуна, креативни тим Publicis Group који стоји иза овог амбициозног пројекта одлучио је да Ђоконду на платну замени оном на HD екрану. Туристи су пред сликом стајали у неверици, док је Мона Лиза с времена на време мењала израз свог загонетног лица.

Изненађени љубитељи уметности су на крају поздрављани слоганом: „Путеви у иностранство су пуни изненађења, али рачун за телефон није једно од њих!“ Кампања ће бити настављена и на друштвеним мрежама, онлајн и штампаним медијима, али шта год да у њима *Orange* предузме, неће успети да надмаши намиг Мона Лизе.³

Из овога примера можемо видети колико су уметност и маркетинг повезани, колико је мобилни провајдер *Orange* имао користи од уметничког дела као што је „Мона Лиза“. Повезивање уметности и бизниса данас је општи тренд: „Није тако ретко у последње време да велике индустрије покушавају да употребе имена великих сликара за промоцију својих производа. Ако је производ намењен неком са истанчанијим укусом, онда није лоше ако се он доведе у везу са уметношћу. То може бити случај са одређеним винама, ресторанима, чајем...“⁴

Када сагледамо да се коришћењем уметничких дела успешно граде имиџи мултинационалних компанија и великих индустријс-

³<http://marketingitd.com/2013/mona-lisa-vam-namiguje-ne-brinite-to-je-samo-orange-umesao-prste-video/>

⁴ http://www.gmbusiness.biz/index.php/arhiva/01-10/gm_03/3103.html

ких цинова, не можемо да се не запитамо која је улога уметника и уметности у свему томе.

Зар уметници не процењују своју улогу, значај својих дела и дела својих колега у давању алибија једној проблематичној привредној пракси? Није ли у основи свега жеља стручњака односа с јавношћу да оправдају своје високе хонораре које добијају у циљу стварања јаког имица компаније.

Не може се рећи да се естетика одбацивања, пре свега у емпиријском смислу, може ослонити на уметност. Било би наивно веровати да се међу уметницима налазе такорећи рођени савезници друштвене критике и морално чисте особе. Јесте да се неке естете и послуже уметношћу као гарантом хуманости, па из те перспективе уметника посматрају као онога који се противи. Сваки критичар уметности зна да и уметници (и критичари) могу бити склони компромисима, и да њихова спремност да се прилагођавају може да, готово потпуно неприметно, прекорачи границу оптимизма.

Када културу употребимо као средство за стварање имица неке фирме, а тај поступак открије постојање великог раскорака с оним што она стварно јесте, уметник има потпуно право или да се пробуди или да одбије било какву сарадњу.⁵

Многи сматрају да инвестирање у уметност, било кроз форму арт фонда, било на традиционалан начин куповином од уметника, приватних власника или галериста, има значајну будућност. Ипак, људска природа је ретко вођена само хуманим мотивима, и улагање у уметност је увек у себи имало и компоненту бизниса са циљем да се путем уметности оствари профит. Често обрт новца на уметницима доноси високе зараде, а у данашње време колекционарство није само страст богатих, већ и део стратегије инвестиционих фондова.

У питању је проширење портфолија инвеститора, у којем ће место наћи поред акција, обвезница и некретнина, и уметничка

⁵ Граскамп, В., *Уметност и новац, сцене из једног мешовитог брака*, Слио, Београд, 2003.

дела. На аукцији 16. маја, 2007. продата је слика Марка Ротка *White Center* и постигла је невероватну цену од 72,84 милиона долара, а претходни власник, Дејвид Рокфелер ју је купио 1960. године за 10.000 долара.

Многи велики уметници дугују свој развој и успех колекционарима/меценама, који су куповали њихова дела и тако им омогућавали да живе од свог рада. Вековима су то били црква и племство, а од почетка XIX века ту улогу преузима настајућа буржоазија.⁶

Можемо слободно закључити да је основни принцип улагања у уметнине исти као код улагања на тржишту капитала – купити јефтино, а продати скупо. Поставља се једно питање, а то је: како проценити шта и кад купити, односно кад продати? На тај начин уметничко дело постаје слично акцији или обвезници на берзи и пада под законе тржишта.

Литература:

- Atkinson, J. B., „Pictures British and Foreign: International Exhibition“, *Blackwood's Edinburgh Magazine* 92, 1862 (360 as seen in George P. Landow, „Victorian Art Criticism and the Rise of a Middle-Class Audience“, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/finearts/criticism1.html>)
- Berger, J., *Ways of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London, 1972.
- Berger, J., *Ways of Seeing*, Writer and Presenter John Berger, Producer Mike Dibb, BBC, 1972, Television series.
- Граскамп, В., *Уметност и новац, сцене из једног мешовитог брака*, Клио, Београд, 2003.
- Hoppen, K. Th., *The Mid-Victorian Generation 1846–1886*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁶ <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=509715>

Александра Бракус

Hughes, R., *The Mona Lisa Curse*, Presenter Robert Hughes, Producer and Director Mandy Chang, Oxford Film & Television, broadcast on Channel 4 on Sunday 21st September, 2008.

Schama, S., *The Power of Art*, Presenter Simon Schama, BBC Warner, 2007, DVD.

<http://marketingitd.com>

<http://www.gmbusiness.biz>

<http://www.vreme.rs>

Aleksandra Brakus

ART AND MONEY

(Summary)

The relationship between art and money has always been very complicated. The artists in creating their works of art had in mind the needs and requirements of their patrons because they are often financially depended on them. Social changes and the emergence of the consumer society, the artworks get a new function as they become common in the worlds market whose value is measured by monetary terms. So art becomes the one of the series in industry. Works of art are becoming a commodity that function under the laws of the market and mass production.

Key words: art, money, consumer society, advertising

Јана Симовић

(НЕ)ПРЕПОЗНАВАЊЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Када говоримо о савременој уметности и кризи у истој, требало би прво да се запитамо како људи данас гледају на уметност, више него какав је и колики стваралачки квалитет данашњих уметника. Човек је тај који „конзумира“ уметност. Он је тај коме је уметност намењена и захваљујући човеку, уметност и њена дела остају и опстају или нестају у заборау. Како човек данас (не)препознаје уметност? Шта данашњи уметници мисле о савременој уметности? Колико ми заиста мислимо о ономе што ће сутра бити наша заоставштина у културно наслеђе?

Кључне речи: савремена уметност, (не)препознавање, конзументи, културно наслеђе

Савремена уметност и савремени уметници

Уметничка дела увек настају да би нешто рекла и да би изазвала неку реакцију. Дела која настају усмерена су ка људима, модерним речником речено, ка „конзументима“. У зависности од утицаја који су извршила на људе уметничка дела су себи продужавала живот. Данас имамо многа дела која су надживела своје ауторе, епохе, а надживеће и нас.

На почетку размишљања о теми Кризе у савременој уметности, запитала сам се како људи данас реагују на уметност сав-

ременог датума? Шта данашњи човек сматра уметношћу? Како она на њега утиче и како је препознаје? Где је граница и каква је разлика између уметничких дела и „уметничких дела“? Како бих се што боље припремила за израду овог рада, најпре сам почела да разговарам о овој теми са својим колегама музичарима, али и са неколицином младих уметника чија су интересовања у другим уметностима. Желела сам да са њима растумачим има ли или не кризе у Савременој уметности, а касније и сама урадим један рад на ту тему.

Пут од идеје до реализације био је много дужи и компликованији него што се чинило с почетка. Оно што нас је спречило да ишта закључимо и дођемо до неког разумног решења је то што данашњи музичари, у каснијем истраживању сам закључила и млади сликари, вајари и глумци не могу да се договоре око тога шта је то САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ. Суочила сам се, чинило ми се, са проблемом књишке дефиниције и реалног живота. Када се данас, рецимо, каже класична музика, сви мисле на музику Баха, Моцарта, Штрауса, Вивалдија и уопште на сву ону музику „озбиљну“ која се учи у школама, а слуша у посебним дворанама, где седи „она“ публика која аплаудира само у одређеним тренуцима, где мушкарци носе одела, а жене бисерне огрлице, где се не једе и не пије током наступа извођача и где је све нешто много озбиљно... Класична музика која данас има све карактеристике онога што сам навела заправо је у свету музичара само музика настала у доба Класицизма. Дакле, за образованог музичара Бахова музика није класична. Исти такав проблем је и данас када кажемо савремена музика. Током разговора са једном професорком музике молила сам је да ми каже има ли кризе у савременој уметности и музици као једној од утицајнијих уметности, а она је почела да се презнојава и после одређеног времена рекла – „Ок, дакле, питање ти је мало прешироко и неодређено, док сам мислила како да ти одговорим четири пута сам се посвађала сама са собом. Нема смисла, мораш прецизирати тему. Ово је превише исцрпљујуће.“ На моје питање да не тражим ништа више него да се окрене око себе и оцени квалитет данашње

уметности, она је рекла – „*Ја сам цео семестар провела на Академији учећи савремену музику, знаш ли ти колико је то огромно? Али ако баш инсистираш морам да ти кажем да савремена уметност није у кризи. И немој да ме сад питаш зашто то мислим.*“ Један пак други млади уметник, оперски певач, сложио се да савремена уметност није у кризи, али и да је несумњиво и њему тешко да говори о савременој уметности, јер није сигуран шта се под тим подразумева. Јер, ако се под савременошћу подразумевају Индира Радић или Сека Алексић, онда је уметност у кризи. На моје питање да ли постоји разлика између уметности и естраде рекао је – „*Еј, ја сам ти рекао да уметност није у кризи јер ја тако мислим, а сад, па питај неког другог, то је сад много компликовано.*“

Дакле, појам савремености јесте један критичан појам за све оне у фраку и са бисерним огрлицама. Управо за ону критичку јавност. Можда баш зато одлука је пала и била врло прецизна – питати „обичне људе“ – људе који живе око нас. Учинио ми се да је „обична публика“ меродавнија да да свој суд јер она „продужава живот“ делима, много више него суд критике.

Анкета или ново питање?

Своје саговорнике од почетка питала сам иста питања:

1. Када кажете уметност мислите на....?
2. Да ли мислите да је савремена уметност у кризи?
3. Да ли мислите да је савремена музика у кризи?

Зашто сам одабрала музику за једну од области уметности о којој ме занима мишљење публике? Прво зато што сам и сама музичар, а друго зато што ми се чини да од свих уметности људи највише реагују на музику. Она је уметност за све. Некад мислим да је музика баш због тога што допире до свих, најмоћнија од свих других уметности. Људи се често групишу према музици коју слушају, често музика диктира стил облачења својих слушалаца.

Ипак, комуникацију са људима било је тешко успоставити. Људи заправо нису желели да разговарају на ову тему. За разлику од стручне јавности, која није могла да се договори шта је савременост, чини се да обичан човек имао много озбиљнији проблем. Људи су, схватила сам, у страху од сваког могућег питања на које би требало да дају било какав одговор, а који би изразио њихово лично мишљење. 95% испитаника није желело да да одговор ни на једно од постављених питања. Како бих им олакшала, у анкети сам ставила четврто питање: Шта је за вас лепо? Чинило ми се да ће страх од погрешног одговора бити мањи уколико се постави питање на које несумњиво не можемо дати погрешан одговор. Ипак резултат је остао исти. Људи су молили да их поштедим, и да питам неког другог... Они који јесу били спремни за разговор давали су следеће одговоре:

1. „Ја се ту не би мешао много би трајало... али кад већ сам почео да наставим... свако има своје право да слуша шта хоће и свако има право да сврстава одређену врсту музике у савремену ... али ајде да почнем одакле сам и ја почео и да не улазим у дубље пошто би то било много... да из године у годину све напредује тако би требала и музика али нажалост није тако, самим тим долазимо и до тога да сматрам да савремена музика јесте у кризи, а поготово код нас у земљи... где људи узивају уз разне Карлеуше, Цеце, Аце Лукасе и Пејовиће, разне звезде Гранда и друге ствари где се више цени ко је више напумпан и ко боље изгледа него како пева. . . наставак следи.“
2. „Да се вратим ја теми савремене музике, али како да не дођемо до јавних сервиса где долазимо до главне ствари да људи уживају у гледању разних ВБ фарми и других које не знам, али је битно видети колико ће неко некоме се нај***ти најмилијих или ко ће се с ким наватати или остало да не улазимо даље... па онда ако је то најбитније што причати о музици и како не закључити да је музика

у кризи... али кога кривити... много је криваца... али још више и питања на које треба да ти одговоре... да не идем ја ипак даље моја огорченост може да се погрешно испољи... ја ћу остати на овоме да стојим иза тога да је савремена музика у кризи...“

3. „Не знам дал је с. муз. у кризи, али народна је дуготрајна и све генерације јој се изнова враћају... годинама живи... док савремена још нема таквог успјеха, особито у нашим крајевима гдје је могу рећи и непримјећена успоредно с народном... Легенде попут М. Илића и сл. пјевача ипак су ненадмашне. А примјетила сам да се у Србији не држи до очувања националног идентитета, народне глазбе и фолклора у тој мјери колико је чувају Срби ван граница Србије... Особито у Бг ... У јужним крајевима је другачије.“
4. „Захваљујући вртоглавом напретку технике, медија и комуникација ми смо данас у времену хипер продукције разних уметничких дела. Оно што сврставамо у групу уметничких дела данас, јесте оно што одговара неким увреженим ставовима и стандардима. Оно што су као фол уметничка дела ми осуђујемо из реалног некалитета истих или из нашег неразумевања нових форми. Зато ће та уметничка дела остати препуштена 'на милост и немилост зубу времена'. Како ће се наша епоха у уметничком смислу котирати у будућности није нешто на шта ћемо ми имати пуно утицаја.“
4. „Уметност апсолутно није у кризи. Она се развија као и сама цивилизација. Проблем код нас је у томе што не правимо разлику између уметности и естраде? Можеш ли да ми кажеш шта је то естрада? Шта су то естрадни уметници? Криза је само у томе што се многи проглашавају уметницима, а заправо су део естраде. Естрада није уметност“.
5. „Кризу у уметности измислили су набеђени критичари уметности. Свако доба носи своје карактеристике. Свет

иде напред, па и уметност. Свако доба је доносило нешто ново, па и нове тенденције у уметности, и углавном су критичари били против, а касније су та дела постајала и више него цењена. Оно што надживи данашње време, па макар то била и Карлеушина музика, онда ће то бити уметност овог доба...“

Ако могу рећи да је код стручне јавности критичан био појам савремености, код нестручне јавности чини се несумњиво је критичан појам уметности (наравно, код оног малог дела јавности који је хтео да учествује у анкети, за онај већи део још увек не знам шта мисли). Осим појма уметности, све је више речи о „тој“ естради, шта год она била и како је схватили. Уметност или не, тек естрада се, итекако, данас повезује са уметношћу.

Оно што се такође наметнуло као чињеница је да људи нису спремни за разговор. Зна ли неко како је то могуће?

Страх од филозофа или Шта видиш кад ништа не видиш?

Један пријатељ – музичар рекао ми је да је проблем сигурно настао јер су се људи уплашили да их филозоф нешто пита. Људи, каже, верују да све што филозоф пита мора да је нешто тешко. То је онај *a priori* моменат. Треба ли то схватити као комплимент или као позив на узбуну?

Како год, решио је да ми помогне. Размишљали смо и одлучили да изиритирамо људску мисао, и урадимо нешто шокантно како бисмо добили некакав резултат по овом питању. И да нико не зна да је истраживање по среди, и да иза свега тога стоји неки тамо филозоф. Верујући да људи данас још само реагују на шок, спектакл и потпуну необичност. Решили смо да их шокирамо.

Обнажени младић, стоји у соби, држи велико урамљено уље на платну и објављује аукцију.

Ово, и за нас саме необично, коауторско дело поставили смо на његов Фејсбук профил и уз објаву „Слика на продају! Ко да више!“. Аукција је кренула. Фотографија је за свега неколико сати колико је била постављена успела да добије на стотине „лајкова“ (шта год лајкови подразумевали и исказивали) и преко сто коментара. Највећи проценат коментара тицао се тога да ли је младић потпуно го или је у гаћама, и да ли је нормалан да се слика го кад је напољу снег. Међу свим коментарима само је у једном била поменута уметност, мада не и слика, тај коментар је гласио „*Брате јел то неки нови уметнички правац, као Старлетизам?*“ Закључак је да је и тај коментатор који је дотакао сферу уметности заправо говорио о претпоставци да се неко слика го и тако промовише, а не о самој слици, и закључак је да је неко, некада, негде, вероватно опет на том Фејсбуку већ дефинисао правац у савременој уметности назвавши га *Старлетизмом*. Колико год нам тај израз грозно звучео, и ко зна шта говорио, тек и ми смо га чули први пут. Кључно у читавој причи било је то да слика – уље на платну (небитно ког аутора) једноставно ничију пажњу није привукла, не само као предмет куповине, него и као предмет скрнављења уметности, с обзиром да смо веровали да ће се људи упецати баш на то да на неки начин скрнавимо уметност. Ипак људи нису знали да је све била превара (иако на Фејсбуку све може да буде превара), нису чак ни помислили да иза те фотографије стоји ишта више од егзибиционисте модела. Нису знали са сигурношћу ни да је модел био у гаћама. Да су знали да је по среди истраживање, вероватно нико ништа не би рекао, нити лајковао, плашећи се, вероватно, од погрешног одговора.

Портрет или стање људског ума?

„Губећи време“ на фамозном Фејсу, а чекајући резултате „аукције“, наишла сам на нешто што ме је, признајем, потпуно пореметило, а што се појавило као шлаг на торти. На једном од профила пронашла сам фотографију једне друге слике. Један стварни брач-

ни пар портретисан је од стране младог сликара. На слици њих двоје седе једно поред другог. Она у циклама хаљини, он у плавом оделу. Она са пиштољем у руци, он у крви са рупом од метка на челу. Све би ово било можда мање бизарно да све то нисам пронашла на Фејсбук профилу жене која је мужу „просвирала лобању“. Она је поносно представила то дело, срећна што су она и њен муж били инспирација младом уметнику. Слика је прво била изложена у Српском културном центру у Паризу, а како нас је упутила, даље иде на изложбу у Копенхаген, док ће јој крајња дестинација бити зид у њиховом породичном дому. И ова слика побрала је велике симпатије у виртуелном свету, десетине лајкова и десетине коментара „Вау како сте лепи“, „Супер сте“, „Хахахахаха“, „Кјуууут“, „Изгледаш као Шерон Стоун“ били су неки од коментара. Нисам неки познавалац сликарства, и као и сваки лаик квалитет неке слике одређујем по томе да ли ми се свиђа или не. Али ипак као филозоф нисам могла да се одупрем ономе што та слика представља. Представља живог човека са просвираном лобањом. Човека који је ту слику купио и коме ће она украшавати зид. Нисам могла да се одупрем утиску да ће њихова деца то гледати, као што су многе генерације гледале урамљене црно-беле фотографије својих родитеља са идиличним и увек истим ослањањем главе на главу. Позитивни коментари на ову слику натерали су ме да се запитам какво ће бити културно наслеђе будућих генерација. Хоће ли им крајње бизарности постати темељ за анализу лепог у будућности?

И, шта после...

Резултат истраживања био је поражавајући. 95% испитаника није дало одговор ни на једно питање. 5% је већином тврдило да кризе у уметности нема. Закључак је да можда уметност није у кризи, али нешто свакако јесте. А то је човек као мислеће биће.

Није ли човек најсавршеније биће баш због те способности да мисли? Шта је то што човека разликује од других бића, ако не баш „та“ мисао? Способност мишљења, није ли то главна човеко-

ва одлика? Наметнуо ми се додуше и закључак у одбрану људске мисли, оправдавајући изостанак одговора презасићеношћу људских чула и немогућности људи да класификују своје импресије и утиске и да више не препознају шта је уметност. Живимо у времену хипер продукције, у времену када је као никада лако постати уметник. У времену када свако може бити композитор, а да не мора да зна ноте. У времену када свако може бити писац, када се књиге могу објављивати без издавача, само постављањем на интернет. У времену када можете бити певач без слуха, али са довољно скупим спотом, који ћете поставити бесплатно на ЈуТјуб. Данас свако може бити и фотограф, и сликар и редитељ, за све само треба да има мало бољи мобилни телефон чија ће камера имати добру пикселажу и дати квалитетан снимак. Тако данашњи човек у времену без икакве цензуре свакодневно упија боје, звукове и информације, и да, у таквој ситуацији, питање је шта човек прима, и како прима и како филтрира све то што прима, па и како разликује у свему и свачему што му се сервира уметност од оног другог.

Желећи да сазнам како данашњи човек препознаје уметност, сазнала сам да је не препознаје.

Да не буде да је све тако црно и безизлазно, а у прилог томе да човек ипак јесте мислеће биће, макар док је дете, објавићу одговор, додуше само на два питања из анкете, добијен од седмогодишње девојчице. На питање: Када кажете уметност мислите на...?, девојчица је одговорила „Помислим на нешто што је лепо, на оно што неко наслика или направи“. На питање: Шта је за вас лепо? одговорила је „Свашта нешто! Лепо је оно што ми се свиђа. То је супротно од ружног. А ружно? Е то ти је оно кад је нешто баш бљак и фуј. Кад нешто није лепо. Мени је све лепо, осим онога што је ружно. Лепо је оно што ми се баш свиђа, а ружно је оно што ми се баш не свиђа!“

Тачка или тренутак у коме се људско размишљање губи, предмет је за неко друго истраживање.

Јана Симовић

Хвала Ђорђеу, Марку, Милошу, Дубравки, Милану, Јелени, Јелени, Саши, Мари Љиљани и Анђелији и свим оним Фејсбук коментаторима и онима што лајкују на сарадњи...

Jana Simović

(NON)RECONNAISSANCE DE L' ARTS

(Résumé)

Quand nous parlons de l'Art contemporain et la crise de la même, c'est besoin de se demander dans quel façon les gens regardent aujourd'hui l'Art. L'homme est celui qui «consomme» l'Art. L'Art est pour l'homme, est grâce à l'homme des œuvres d'art survivre ou disparaître dans l'oubli. Comment l'homme aujourd'hui (non)reconnaître de l'Art ? Qu'est ce que pensent les artistes, aujourd'hui, sur la thème de l'Art contemporain? Dans quel façon on pense à ce que demain sera notre héritage culturel?

Mots clés: l'Art contemporain, (non)reconnaissance, consommateurs, héritage culturel

Санда Ристић-Стојановић

КРИЗА УМЕТНОСТИ И ПИТАЊЕ ШТА (НИ)ЈЕ УМЕТНИЧКО ДЕЛО?

Апстракт: У тексту се полази од мисли Енди Ворхола из 1963. године „Мислим да они уметници који нису сасвим добри треба да буду прихваћени ...“. И на ту Ворхолову мисао надовезује се то да данас, 2013. године, присуствујемо бројним концептуално-филозофским одбранама разних инсталација, видео-инсталација, хепенинга. Уз све то, уметност XXI века је по многим плод луцидне и хладне интелектуалне свести, цинизма, прихватање ужасне реалности од које нема спаса. У даљем тексту поставља се питање о томе шта је данас уметничко дело? И да ли је могуће да можемо прихватити теоретисања о томе да за уметност више није потребан таленат, дело, издвојеност од медиокритета уметника.

Кључне речи: уметничко дело, креативност, медиокритети-уметници, презентације уметности, медијске манипулације.

I

„Мислим да они уметници који нису сасвим добри треба да буду прихваћени као и сви други, да би људи најзад заволели ствари које и нису сасвим добре. То се већ дешава“ (Енди Ворхол).

Године 1963. ово је изрекао Енди Ворхол у једном интервјуу. Данас, 2013. године, дошли смо до бројних концептуално-филозофских одбрана разних инсталација, видео-инсталација, хепенинга... Тврди се да инсталација, видео-инсталација представља простор који може да се склопи и расклопи, простор који сваки пут изнова може да се конструише зависно од простора његове архитектуре у који се поставља. Заговорници инсталација тврде да она постаје место сусретања, место састанка са друштвом и један крајње непостојани простор. А гледаоци тако постају активни, а не пасивни. А та места за инсталације постају места где се човек и гледалац може препустити забави, па и одмору, чак. Инсталација може и да се монтира, демонтира, она је пројектни концепт и авантура кроз коју се иде кроз 3. миленијум.

Уз све то, уметност XXI века је по многим плод луцидне и хладне интелектуалне свести, цинизма, прихватање ужасне реалности од које нема спаса. То је, дакле, уметност која не упада у метафизичку замку, и која се не отуђује од онога што се свакодневно гледа.

Али цитат Енди Ворхола са почетка овог текста враћа нас на питање о томе шта је данас уметничко дело, и да ли је могуће да можемо прихватити теоретисање о томе да за уметност више није потребан таленат, дело, издвојеност од медиокритета-уметника.

Ворхолове пророчке речи оберучке су прихватили многи неталенти, манипулатори, људи заљубљени у статус уметника, али несвесни или одвећ свесни тога да су прави уметници ретки, и особени, да су оригинални и да је суштина сваког великог уметничког дела слојевитост, мајсторство, недоступно за велику већину квази-уметника. Право уметничко дело подразумева креативност уметника, мајсторство, надареност, таленат или генијалност.

Сетимо се Моцарта, Паула Целана, Рене Магрита.

На руку заговорницима инсталација, видео-инсталација и проглашавања свакодневних баналних предмета за уметност, као и њихових комбинација, иде тзв. Институционална теорија, чији је најпознатији представник амерички филозоф Џорџ Дики. Дики је формулисао своју дефиницију уметничког дела:

„Уметничко дело у класификационом смислу представља (1) артефакт (2) скуп аспеката који јој дају статус кандидата за признање вредности од стране одређене особе или одређених особа које делују у име одређене друштвене институције (уметничког света)“.¹

Ова дефиниција садржи у себи општу идеју, која се може изразити на следећи начин: артефакт постаје уметничко дело уколико га релевантни критичари сматрају кандидатом за такав статус. Уметност је оно што уметнички свет прогласи за уметност.

Ево једног чувеног примера: Марсел Дишан 1917. године послао је на једну изложбу у Њујорку ручно израђени емајлирани писоар, коме је дао назив „Фонтана“. Савет изложбе одбио је да изложи дотично дело, мада су га каснији „стручњаци“ накнадно прогласили за уметничко дело. Према институционалној теорији, свакодневни предмет, одабран, пре него начињен, заиста може бити уметничко дело, уколико га уметнички свет прихвати као такав, док би по свакој другој дефиницији тај или неки други предмет био унапред одбачен.

Има пуно примедби на ову теорију, али једна од кључних је да је можда и тачно да уметници и критичари сматрају да су они ти који одређују шта јесте, а шта није уметност. Али, због чега бисмо ми морали да прихватимо њихово мишљење и самовредновање?

На руку цитату Енди Ворхола са почетка текста иду и мишљења неких социолога уметности, који сматрају, попут социолога уметности Џенет Волф, да је одговор на питање шта тре-

¹ Dickie, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

ба сматрати за уметност у сваком тренутку производ друштвених околности, а не природе самих уметничких објеката. Уп:

„Друштвена историја уметности показује, прво, да се одређени типови артефаката сасвим случајно конституишу као 'уметност'... Друго, она нас приморава да преиспитамо дистинкције које се традиционално успостављају између уметности и не-уметности... пошто је јасно да у природи одређеног дела или активности не постоји ништа што то дело или активност одваја од других дела и активности са којима могу имати доста тога заједничког“.²

II

Естетичар Клајв Бел поставио је питање: „Који је квалитет заједнички за све објекте који подстичу наша естетска осећања? Који је квалитет заједнички за Аја Софију и за просторе катедрале у Шатру, за мексичке скулптуре и персијске зделе, кинеске тепихе, Ђотове фреске у Падови и ремек дела Пусена, Пјера дела Франческе, или Сезана?“³

На своје питање Бел одговара тврђом да је „значајна форма“ оно што је заједничко свим уметничким делима. Уметничко дело је форма бића уметности, и једно је од најкомпликованијих појава у свету.

Уметничко дело је сложеније од многих других феномена културе. Јер иза уметничког дела често стоје и реалност која је изродила дело, и реалност епохе, и личност аутора и смисао мрачних места скривених од непосредног разумевања. Уметнички надарен човек ствара дело од трајног значаја за друштво и за дужи период развоја друштва. Уметник се обраћа савременицима, али и потомцима, читавом човечанству.

² Wolf, J., *Aesthetics and Sociology of Art*, London, George Allen and Unwin, 1988.

³ Bell, C., *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Права уметност подразумева и свест онога ко је љубио такве уметности, да то уметничко дело не може и сам створити. Данас се за уметничко дело може од стране разних теоретичара и дилетаната прогласити све и свашта – од саобраћајних несрећа, природних катаклизми, до Хитлерових слика. Данас стотине хиљада и милиони људи желе да буду сликари, писци, али не желе да читају велике песнике нити да признају вредност великим сликарима. Данас било какве комбинације предмета, нпр. 3 цигле и 2 јабуке у неком простору уз неку вешто написану теорију, могу бити проглашене за уметничко дело. Ако свако може бити уметник, то значи да имамо једну појаву, да се може бити нешто без талента, технике, без идеје, без реализације, без себе, без осећања. Једна група Бразилских авангардних уметника XX века сва своја дела и све инсталације су уништили, односно стварали су дела за једнократну употребу и једнократну изложбу.

Присуствовала сам многим књижевним вечерима последњих година, где су књижевни критичари и разни књижевни маргиналци преко ноћи постајали „песници“, осокољени идејом да данас свака реченица, макар она звучала као из 2. разреда основне школе, може да се прогласи за песничко дело са дубином и значењем.

Глас због оваквих појава треба, дакако, да дигну истински даровити уметници и Експерти који могу да препознају права уметничка дела. Јер у историји уметности је познато да су песници, сликари, дакле прави уметници, препознавали праве уметнике: нпр., Маларме је препознао Валерија као песника, Бодлер Поа, Дали Пикаса и обрнуто, Аполинер Пикаса, Давичо Бранка Миљковића ...

Данашње време, као доба медијске манипулације, релативизације, иде на руку многим неталентима, дилетантима и манипулаторима којима простор уметности постаје место за радње од зареде новца, прања новца, достизања друштвеног угледа и солидног стандарда.

Уметничка публика је, такође, велика непознаница данас. Један део публике је побегао од уметности као смећа, инсталација. Дobar део потенцијалне уметничке публике нема много поверења у бројне критичаре који за одређене своте новца све и свашта проглашавају за уметност. Остаје да се верује у малобројне ауторитете уметнике и уреднике који свој углед нису изградили на финансијским и осталим компромисима (Примери таквих уредника у књижевности су, рецимо, Петру Крду, Јован Зивлак, Бранко Кукић).

Наравно, постоји и онај део публике и критике који уз израђен укус и сопствену интуицију може да препозна права уметничка дела.

Дакле, мора постојати истинско, оригинално, вредно уметничко дело. Ако такво дело постоји, онда оно може бити презентовано и на разним хепенинзима, и у занимљиво и ексцентрично осмишљеним просторима (Петру Крду, уредник КОВ-а је промовисао збирке песама у затвору, хотелској соби, пекари итд.). Добра песма може се читати и усред рушевина, али она мора постојати као уметничко дело и као добра песма. Презентације уметности могу бити разнолике, али не могу се одвијати без уметничког дела. Оскар Вајлд је написао: „Уметничко дело је јединствени учинак јединствене нарави. Његова лепота потиче из чињенице да је аутор то што јесте. Нема никакве везе са чињеницом да други људи желе то што желе. Напротив, чим уметник примети шта други желе и покуша да одговори на тражњу, престаје да буде уметник и постаје занатлија и непоштени трговац. Он више нема никаква права да буде сматран уметником. Уметност је најинтензивнији индивидуализам који свет зна ...“⁴

Уметност је уметност, а постоје и многе друге ствари: инсталације, хепенинзи, боди арт, концептуална уметност, које понекад могу да се искористе за презентацију праве уметности, а могу и да постоје поред праве уметности, као појаве данашње епохе.

⁴ Vajld, O., *Slika Dorijana Greja*, Lib, Novi Sad, 2007.

Литература:

Dickie, G., *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

Wolf, J., *Aesthetics and Sociology of Art*, London, George Allen and Unwin, 1988.

Bell, C., *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Vajld, O., *Slika Dorijana Greja*, Lib, Novi Sad, 2007.

Санда Ристич-Стојановић

КРИЗИС ИСКУССТВА И ВОПРОС: ЧТО ЕСТЬ (И ЧТО НЕ ЕСТЬ) ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА?

(Резюме)

Отправным пунктом в настоящей статье является мысль, высказанная в 1963 году Энди Уорхолом о том, что „не совсем удавшихся художников надо признать“. С данным утверждением Уорхола гармонирует факт о том, что на сегодняшний день, в 2013 году, мы являемся свидетелями весьма многочисленных концептуально-философских оправданий разных инсталляций, видео инсталляций, хэппенингов. К тому же искусство XXI века многими расценивается как результат холодного и люцидного интеллектуального сознания, цинизма, принятия ужасной действительности, от которой избавиться нельзя. В статье так же поднимаются вопросы: об определении произведения искусства сегодня; да и о том, можно ли вообще согласиться с теоретическими доктринами, покоящимися на том основании, что для искусства в предстоящем якобы не нужны талант, произведение, дистанцирование от бездарных художников.

Ключевые слова: произведение искусства, креативность, бездарные художники, презентирование искусства, медийные манипуляции

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Сретен Петровић (1940.) је редовни професор у пензији Филолошког факултета Универзитета у Београду. Основне и магистарске студије филозофије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду, где је и докторирао 1971. године. Као професор по позиву предавао је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Члан је *AICA – Association internationale des critiques d'art*. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника. Најзначајније публикације: *Естетика и идеологија* (1972.), *Негативна естетика. Шелингово место у естетици немачког идеализма* (1972.), *Савремена социологија уметности* (1979.), *Естетика и социологија* (1990.), *Деконструкција естетике. Прилог онтологији стваралачког чина* (2006.), *За аутономију уметности. Естетичка преиспитивања* (2010.).

Драган Жунић (1952.) је редовни професор на Факултету уметности Универзитета у Нишу, где предаје социологију културе и уметности, филозофију уметности и естетику. Основне, магистарске и докторске (1984.) студије социологије завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Године 2004. промови-

сан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Кирило и Методије“ (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра. Објавио је више десетина научних радова из области естетике, социологије културе, социологије уметности, културологије, и следеће ауторске књиге: *Естетички хуманизам* (1988.), *Ликови облика: фрагменти о уметности* (1991.), *Свакидашњи укус: критика моћи свиђања* (1994.), *Социологија уметности* (1995.), *Национализам и књижевност: српска књижевност 1985–1995* (2002.), *Весела естетика* (2004., 2008.), *Причање смисла: књижевност и сазнање* (2010.).

Бошко Телебаковић (1948.) је редовни професор на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Дипломирао на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1973. године, магистрирао (1980.) и докторирао (1985.) на Факултету политичких наука Универзитета у Београду. Најважније публикације: *Негација и слобода* (1988.), *Револуција и ултимум* (1990.), *Разум и срећа* (1993.), *Увод у филозофију* (2001, 2004. и 2010.), *Античка филозофија 1* (2002.), *Античка филозофија 2* (2003.), *Филозофија политике* (2004.), *Средњовековна филозофија* (2006.), *Приступи уметности* (2009.), *Сажета историја филозофије 1* (2010.), *Студије о Блоху, Адорну и Маркузеу* (2011.) и *Филозофија политике 1* (2011.).

Душан Пајин (1942.) је редовни професор у пензији Факултета ликовних уметности Универзитета уметности у Београду и професор на интердисциплинарним теоријским студијама *Културна политика и менаџмент* Универзитета уметности у Београду. Дипломирао филозофију 1968. године на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а докторирао 1978. године на Филозофском факултету

Универзитета у Сарајеву. Објавио је 12 књига и преко 500 радова на српском и енглеском језику.

Ива Драшкић-Вићановић (1965.) је редовни професор на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје естетику на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности. Предаје естетику и историју уметности на Академији уметности у Београду. Дипломирала (1987.), магистрирала (1994.) и докторирала (1999.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Естетско чуло* (2002.), *Античка и нововековна калокатагија* (2006.), *Non finito: прилог заснивању естетике недовршеног* (2011.).

Александар Чучковић (1968.) ванредни је професор Економског факултета у Суботици. Студирао је филозофију на Филозофском факултету у Београду, где је магистрирао и докторирао у области Естетике. Од 2001. године ангажован је на Факултету примењених уметности у Београду, где предаје предмете из области Историје и теорије дизајна.

Дивна Вуксановић (1965.) је редовни професор Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду, на предметима: естетика, теорија културе, интерактивне комуникације, филозофија медија, комуникологија. Дипломирала на Факултету драмских уметности и на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Магистрирала театрологију на Факултету драмских уметности 1993. године, а докторирала 1998. године на Филозофском факултету у домену савремене филозофије и естетике. До сада објавила преко сто научних и стручних радова у домаћој и иностраној периодици, три научне студије, те десет књига из области књижевности.

Драган Ђаловић (1976.) је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду, где предаје теорију медија, теорију уметности и семиологију, те гостујући наставник на Филолошком факултету Универзитета у Београду, где предаје исламску уметност, исламску архитектуру и арапску калиграфију. Дипломирао је сликарство 1998. и арапски језик и књижевност 2006. године. Магистрирао теорију уметности и медија на интердисциплинарним последипломским студијама на Универзитету уметности у Београду 2005., а на истој групи је и докторирао 2008. године. Најзначајније публикације: *Јосип Броз Тито: студија имиџа* (2006.), *Увод у теорију медија* (2009., 2010.) и *Увод у теорију модерне и постмодерне уметности* (2011.).

Саша Радојчић (1963.) је доцент на Факултету ликовних уметности у Београду, на предмету филозофија уметности. Докторирао је на Филозофском факултету у Београду. Пише огледе, критику и поезију, преводи са немачког. Члан је српског ПЕН центра и Одбора Матице српске за језик и књижевност.

Предраг Јакшић (1972.) је мастер драмски и аудиовизуелни уметник из области драматургије, драмски писац и сценариста. Дипломирао је на Правном факултету у Београду и радио је у Општинском суду у Старој Пазови. Године 2012. дипломирао је драматургију на Факултету драмских уметности у Београду, а наредне године на истом смеру завршио и мастер студије. Докторанд научних студија теорије драмских уметности, медија и културе Факултета драмских уметности. Написао је већи број драма, те режирао четири кратка филма. Повремено ради као уредник прозних издања издавачке куће „Арте“ из Београда.

Горан Рујевић (1988.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, ангажован на предметима логика, математичка логика, филозофија природе. Основне и мастер студије филозофије завршио је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где је тренутно студент докторских студија филозофије. Посебна поља интересовања су филозофија математике, логика и историја логике, филозофија природних наука, методика наставе.

Весна Миленковић (1958) дипломирала је на Факултету политичких наука Универзитета у Београду на мастер студијама, област комуникологија. Докторирала је на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду на студијама Теорије драмских уметности, медија и културе на тему нових медија. Ради на Факултету за спор Универзитета „UNION – Никола Тесла“ у Београду, научна област – културолошке науке и комуникологија. Члан је Удружења новинара Србије, Удружења грађана „Млади грашак“ за уметност, културу, медије и друштвена питања, Београд.

Марица Рајковић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: естетика, филозофија уметности, филозофија културе и филозофија технике. Основне и мастер студије филозофије завршила на истом факултету 2007. и 2009. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: естетика, филозофија уметности, немачки класични идеализам.

Уна Поповић (1984.) је асистент на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на предметима: филозофија средњег века, филозофија новог века, општа методологија, филозофија духа, филозофска методологија, епистемологија.

Криза уметности

Дипломирала на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

Саша Радовановић (1972.) је предавач на Високој струковној школи за васпитаче у Крушевцу, где предаје филозофију. Дипломирао (1998.) и магистрирао (2008.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Као стипендиста DAAD-а био на студијском усавршавању у Фрајбургу. Пријавио докторат на тему *Хајдегерово алетилошко тумачење уметности*. Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије културе.

Небојша Грубор (1971.) је ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, на предметима: естетика, проблеми савремене естетике, Хајдегерово филозофија, херменеутичка естетика, историја естетике. Дипломирао (1997.), магистрирао (2003.) и докторирао (2007.) филозофију на Одсеку за Филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Најзначајније публикације: *Хајдегерово филозофија уметности*. *Проблем заснивања* (2005.), *Херменеутичка феноменологија уметности* (2009.), *Лепо, надахнуће и уметност подражавања* (2012.).

Рита Флеис (1965.) театролог, класични филолог. Библиотекар је Завичајног одељења Градске библиотеке Суботица и хонорарни наставник класичних језика, тренутно старогрчког, у Бискупипјској гимназији класичног усмерења 'Паулиnum'. На Филозофском факултету у Београду стекла академска звања и дипломирани класични филолог (1992.) и магистар класичне филологије (2009.), а на Факултету драмских уметности у Београду стекла академско звање

доктора наука о драмским уметностима из области студије позо-ришта (2012.). Бави се театролошким и лингвистичким истражи-вањима. Објављује у периодици, учествује на научним скуповима.

Душан Миленковић (1991.) завршио је основне студије фило-зофије на Департману за филозофију Филозофског факултета у Нишу 2014. године. У жижи његовог интересовања пре свега јесу естетика и филозофија музике. Један од оснивача Књижевног кул-ба „Прејака реч“ и дугогодишњи сарадник *Nišville jazz* фестивала.

Марко Витас (1991.) је студент завршне године студија на Одсеку за класичне науке Филозофског факултета Универзитета у Београ-ду. Посебно га интересују латински језик, епска поезија, традукто-логија и версификација.

Никола Танасић (1983.) научни сарадник Института за фило-зофију. Аутор Нове српске политичке мисли. Дипломирао 2007. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Уни-верзитета у Београду. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: античка филозофија, историја филозофије, филозо-фија политике и друштвена критика, естетика, уметничка и филм-ска критика.

Оливера Ерић (1974.) је докторирала Теорију драмских уметнос-ти, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београ-ду 2011. године. Магистарске студије Теорије уметности и медија је завршила на Универзитету уметности у Београду 2007. године. Дипломирала је на Одсеку за Историју уметности на Филозофском факултету у Београду 2002. године. Ради као кустос-документа-риста на Факултету ликовних уметности у Београду. Посебна поља

интересовања: култура клубинга, дигитални медији, савремена уметност и индустрија забаве.

Татјана Миливојевић (1960), доктор филозофије, је доцент на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду. Основне студије филозофије је завршила на Филозофском факултету Универзитета у Београду, а магистрирала је и докторирала филозофију на Филозофском факултету универзитета Ница Софија-Антиполис (Nice Sophia-Antipolis) у Француској. Завршила је Институт за психотерапију и комуникацију ЕТАП (у Ници) и сертификовани је психотерапеут. Поред научних чланака из области њених интересовања, објавила је монографију *Мотивација за рад – теорије и стратегије* (2009), филозофску монографију *Léon Chestov – le penseur des confins* (2010) уџбенике *Психологија стваралаштва* (2011) и *Увод у културну антропологију* (2012); два романа, *Нерођен од оца* (2009) и *Confessions d'une psychothérapeute* (2008; преведено на српски, *Исповести једне психотерапеуткиње*, 2013). Поља интересовања Татјане Миливојевић су примењена филозофија, психологија и етика, теорија стваралаштва, социокултурна антропологија.

Богомир Ђукић (1943.) је редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Бања Луци. Основне студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (1967.), постдипломске студије у Сарајеву (1977.), а докторску тезу из филозофије одбранио је на Филозофском факултету у Сарајеву 1988. године. Објавио је преко сто научних, филозофских и стручних прилога у разним публикацијама, и деветнаест књига, од којих су најзначајније: *Естетичке теме* (1997), *Хеленска естетика* (1999), *Огледи из умјетности* (2003), *Естетика приче* (2004), *Филозофска мисао Срба Босне и Херцеговине I–III* (2010.), *Форма и вреднота* (2010.), *Logos, poiesis, aesthesis* (2011.).

Александра Бракус дипломирала је на Економском факултету Универзитета у Београду, смер маркетинг. На истом факултету одбранила је мастер рад из области Маркетиншке комуникације и односи са јавношћу. На Факултету драмских уметности Универзитета у Београду 2014. године одбранила је докторат на тему *Стратешко позиционирање позиришта на тржишту културних услуга*. Учествовала је на међународним и домаћим научним скуповима и објавила радове везане за економију, културу и медије.

Јана Симовић (1985) дипломирала је на Филозофском факултету у Београду – одсек филозофија, са дипломским радом из области филозофије религије. Студије духовне музике завршила је на Православном теолошком институту Св. Сергеј у Паризу, те радила као асистент диригента Певачког друштва Мокрањац при Храму Светог Саве у Београду. Оснивач је и главни диригент Мушког камерног хора „Православни српски појци“. Аутор је драма и путописа. Учествовала на бројним стручним скуповима у земљи и иностранству из области естетике и филозофије религије.

Санда Ристић-Стојановић је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Објавила неколико књига поезије: *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

УПУТСТВО АУТОРИМА

У зборницима Естетичког друштва Србије објављују се радови који су презентовани на редовним годишњим скуповима Друштва, и везани за теме тих скупова, које представљају и тематске оквире сваког од зборника. У зборницима се објављују искључиво необјављени текстови.

Аутори уредништву дају право првог објављивања текста у штампаном и електронском облику. Радове који су објављени у зборницима ЕДС-а аутори могу објавити и у другим публикацијама, уз напомену да су први пут објављени у зборницима Друштва.

Опрема и слагање рукописа:

- рукопис не би требало да прелази обим од 40 000 карактера, укључујући ту и размаке – празна словна места и фусноте
- рукопис треба доставити у електронској форми, ћириличним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, проред 1,5, поравнање JUSTIFY.
- уз рукопис треба доставити: име и презиме аутора, назив матичне институције аутора, пун наслов и поднаслов рада (на српском и на страном језику), апстракт на српском и неком страном језику (до 100 речи сваки), кључне речи (пет речи), списак литературе

Криза уметности

- списак литературе се наводи на крају текста, по азбучном реду, а начин навођења је исти као и код фуснота
- препоручени начин навођења референци у фуснотама:

1) за књиге: презиме аутора, иницијали имена аутора, назив дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, Нолит, Београд, 1980., стр. 34

2) за текст из књиге или чланак из зборника: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, у, наслов дела у курзиву (ITALIC), издавач, место издања, година издања, број странице
пример: Шилер, Ф., „Писма о естетском васпитању човека“, у *О лепом*, Book&Marso, Београд, 2007., стр. 34

3) за чланак у часопису: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, наслов часописа у курзиву (ITALIC), број часописа, место издања, година издања, број странице
пример: Јауковић, С., „Херменеутика фактицитета као Хајдегерово полазиште“, *Архе*, V, 2009., стр. 34

4) за литературу у електронском облику: презиме аутора, иницијали имена аутора, наслов текста у наводницима, пун УРЛ и датум
пример: Kraut, R., „Plato“, <http://plato.stanford.edu/entries/plato>, 30.01.2011.

У другом и наредним навођењима истог дела изостављају се издавач, место и година објављивања (пример: Татаркијевич, В., *Историја шест појмова*, стр. 35), а при узастопном цитирању истог дела у фусноти треба да стоји ознака *исто* или *ibid.* и број стране. Фусноте би требало да буду наведене у дну текста, не на крају (FOOTER). Референце се наводе у изворном облику, не преводе се на српски језик.

ПУБЛИКАЦИЈЕ ЕСТЕТИЧКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

- Акта IX Међународног конгреса за естетику*, I-III том, Дубровник, 1980.
- Естетика и свакодневни живот*, ур. М. Зуровац, Рад, Београд, 1982.
- Стваралаштво и људски свет*, ур. М. Дамјановић, ЕДС, Београд, 1983.
- The Problem of Creativity*, ed. J. Aler and M. Damjanović, EDS, Beograd, 1983.
- Уметничко дело данас*, ур. Мирко Зуровац, Рад, Београд, 1983.
- Стварност у уметничком делу*, ур. Мирко Зуровац, ЕДС, Београд, 1984.
- Уметност и наука*, ур. М. Зуровац и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1985.
- Уметност и мит*, ур. З. Глушчевић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1987.
- Уметност и прогрес*, ур. М. Дамњановић и Е. Куленовић-Грујић, Књижевне новине, Београд, 1988.
- Естетско и свето*, ур. М. Дамњановић, Б. Милијић и Д. Жунић, Градина, Ниш, 1994.
- Ниче и модерна естетика*, ур. Бранислава Милијић, ЕДС, Београд, 1995.
- Ка филозофији уметности. У спомен Милану Дамјановићу*, ур. Б. Милијић, Универзитет уметности у Београду и ЕДС, Београд, 1996.
- Уметност, природа, техника*, ур. М. Зуровац и М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1996.
- Естетско задовољство и модерна уметност*, ур. М. Видаковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Чему уметност?*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 1997.
- Српска естетика у XX веку*, ур. М. Зуровац, ЕДС, Београд, 2000.
- Естетика, уметност, морал*, ур. Б. Милијић, ЕДС, Београд, 2002.
- Естетско искуство*, ур. М. Ранковић, ЕДС, Београд, 2003.
- Естетика и уметничка критика*, ур. Д. Вуксановић, ЕДС, Београд, 2004.
- Положај лепог у естетици*, ур. М. Зуровац и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2005.
- Шта је естетика?*, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2006.

Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

Естетика и образовање, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

Проблем креативности, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

Проблем укуса, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ КАО ПРОБЛЕМ	
Сретен Петровић	17
Дело као услов постојања уметности. Анализа: „не-уметничких визуелних презентација	
Драган Жунић	43
Нове уметничке праксе: анализа дискурса	
Бошко Телебаковић	67
Криза уметности и криза естетике	
Душан Пајин	87
Нове показивачке праксе	
Ива Драшкић Вићановић	111
Антиуметност – почетак кризе у ликовним уметностима и родно место нових уметничких пракси	

Криза уметности

- Александар Чучковић** 121
Корени кризе савремене уметности у светлу авангардних,
модерних и постмодерних кретања
- Дивна Вуксановић** 137
Уметност дефинисана медијима,
медији дефинисани уметношћу“
- Драган Ћаловић** 145
Анализа основних формално-поетских
начела уметности нових медија
- Саша Радојчић** 163
Концептуалистички изазов и херменеутички одговор
- Предраг Јакшић** 179
Релативизација концепта уметности
или концептуална уметност
- Горан Рујевић** 195
Математички лепо као модел тумачења нових
уметничких пракси“
- Весна Миленковић** 217
Уметност/медији/политика – заједно или одвојено/узлет
или криза

**КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ:
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Марица Рајковић	239
Уметност и дух времена	
Уна Поповић	261
Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба	
Саша Радовановић	281
Хајдегерова размишљања о укидању уметничких родова и појави филма у епохи технике	
Небојша Грубор	289
Отворена естетика Милана Дамњановића. Проблем методе у естетици	
Рита Флеис	309
Време-простор драмских уметности према естетичким истраживањима Радослава Лазића	
Душан Миленковић	325
Криза музичких форми и њено разрешење – случај <i>Доктора Фаустуса</i> Томаса Мана“	
Марко Витас	349
Модерна епска поезија – наследник или насилник?	
Никола Танасић	365
Естетика видео игара	

Криза уметности

- Оливера Ерић** 395
Техно-естетика 'Love district' клубинга
- Татјана Миливојевић и Драгана Јовановић** 411
Техно импресионизам – уметност(?) ван естетике

**КРИЗА УМЕТНОСТИ И НОВЕ УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ:
ОСВРТИ**

- Богомир Ђукић** 433
Аналитички дух нових умјетничких пракси
и нестајање умјетности
- Александра Бракус** 459
Уметност и новац
- Јана Симовић** 467
(Не)Препознавање уметности
- Санда Ристић-Стојановић** 477
Криза уметности и питање шта (ни)је уметничко дело
- Подаци о ауторима 485
- Упутство ауторима 495
- Публикације Естетичког друштва Србије 497
- Садржај 499

