

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА
зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
др Драган Ђаловић
др Марко Новаковић
мср Милош Миладинов

Штампа


Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-81712-10-8

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

УДК 111.852(082.1)

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2021.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Ангажована естетика* окупља научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетипрвој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду, 20. и 21. маја 2021. године.

Тема овогодишње конференције и зборника радова посвећена је разматрању могућности да естетика, филозофија уметности и други теоријски приступи области уметности и културе остваре већи утицај на савремено друштво, те оквире унутар којих се одвија како уметничко и културно, тако и теоријско деловање. Као теоријска дисциплина, естетика је традиционално контемплативног и уздржаног става, на дистанци спрема предмета свог промишљања и у раскораку са њим. Са друге стране, савремена мисао познаје многе покушаје укидања разлике између теоријског и практичног, а у корист идеје о иманентно делатном карактеру теорије. Савременост познаје и уметничке правце који су укидали дистанцу са теоријом, показујући је у њеним креативним и ангажованим потенцијалима. Преведена у уметност, теорија мења свој карактер, те пробија нове путеве обликовања друштва и културе у целини. Отуда је питање о ангажованој естетици питање које треба да отвори значења оба појма садржана у синтагми – да испита како смисао ангажованости, тако и смисао естетике.

Тема ангажоване естетике извесно призива сродну тему ангажоване уметности. Ипак, иако сродне, ове две теме нису исте, те је утолико интересантно испитати на који начин уметност може бити ангажована и да ли она то данас уопште треба да буде, а потом упоредити ангажман естетике и ангажман уметности, као и мапирати могућности њихових односа. У исти круг питања спадају и она о начелном смислу појма ангажмана, те о могућим варирањима и проширењима тог смисла у примени на подручја уметности и естетике. Могу ли естетика и уметност данас понудити другачији поглед на ангажман и ангажованост, такав који би избегао владајуће политичке наративе и обезбедио истински простор критике? Може ли ангажман естетичког профила постати нови облик политичког деловања? Да ли је естетска димензија заправо кључна димензија организације и артикулације смисла данас, па тиме и кључно подручје борбе? То су само нека од питања којима су посвећени радови пред читаоцем.

Зборник је подељен на две целине. Прва од њих, *Ангажована естетика као проблем*, окупља радове који испитују смисао ангажованости и естетике, односно који питање ангажоване естетике тематизују у најширим оквирима. Друга целина зборника, *Ангажована естетика: перспективе*, обухвата радове који тему конференције приводе појединачним случајевима и позицијама, дајући јој уземљење у уметности и теорији. Напокон, у зборник су укључена и два прилога – радови Светлане Марјанов и Николе Танасића. Рад колеге Танасића грешком је изостављен из прошлогодишњег зборника *Слика и реч*, те га стога, уз извињење, штампамо овом приликом.

Зборник отвара рад Дивне Вуксановић, чије излагање је и било и уводно излагање конференције. Рад истражује теоријске оквире ангажоване естетике и њен однос према савременој уметности, наглашавајући естетски доживљај и, посебно, појам отпора. У дијалогу са Кантом и Адорном, ауторка се залаже за укидање субјект-објект разлике, те закључује да је отпор конститутивни моменат савремене естетике.

Прилог професора Богомира Ђукића тему ангажоване естетике поставља из перспективе проблема знања, а посебно оног које производи из естетичког ума. Ђукић указује на нужну повезаност знања и деловања, те на њихову аутономију, која би требало да свој израз пронађе у телеологији.

Рад професора Сретена Петровића критички испитује идеју ангажоване уметности. Петровић ангажовану естетику види у мета-естетичкој улози, као критички опозив ангажовања уметности и њене изворне слободе. Односу ангажоване естетике и ангажоване уметности посвећен је и прилог професора Драгана Жунића. Смицао уметничког ангажовања Жунић види у друштвеној, културалној и психолошкој трансформацији идеја ума у естетске идеје, како би исте потом биле очулотворене.

Прилог Срђана Шаровића, уметничко-теоријски рад проистекао из личне уметничке праксе, испитује односе уметничког дела и културе, указујући на неестетску природу владајућих естетских критеријума у јавном простору. Одговор Шаровић види у естетском критеријуму који производи из саме уметности и њеног порекла, односно у делу које творачки обликује културну стварност.

Рад Срђана Мараша, којим се и заокружује први део зборника, разматра однос између уметничке политичке праксе и политичке естетске производње. Осврћући се на историјски живот ових односа, Мараш указује на то да је уметничка пракса увек и политички чин, као и да политика увек манифестује специфично естетско држање.

Други део зборника, одређен конкретнијим анализама ангажоване естетике, отварају два рада посвећена икони. У свом прилогу Предраг Јакиш разматра разлике између црквене и световне уметности по питању естетике и ангажованости. Јакшић истиче мистично као суштину естетике иконе, и посматра га као најчистију ангажованост све твари. Рад Уне Поповић испитује икону као ангажовано уметничко дело, наглашавајући да се видљивост коју

она отеловљује може описати само апофатички. Овакав карактер иконе ауторка користи као модел за сагледавање смисла ангажоване естетике.

Саша Радовановић бави се проблемом ангажованости у Хајдегеровом тумачењу уметности. Радовановић указује на Хајдегеров став да уметност не захтева допуну у естетичкој теорији, као и на његово превладавање естетике. Коначно, теза рада је да ангажованост у Хајдегеровом тумачењу уметности има форму изворне етике.

Прилог професора Душана Пајина тему скупа разматра на примерима уметничког и теоријског деловања Андрића и Сартра. Пајин оцртава њихово промишљање улоге уметника, као и примере ангажмана у равни естетике и уметности које су понудили Андрић и Сартр.

Санда Ристић Стојановић бави се Камијевим ставовима о метафизичкој побуни и побуњеној поезији, које накнадно повезује са позицијама Мишела Фукоа. У оба случаја, показује се теоријски излаз који потиче од уметности, као и утицај уметности на формирање теоријских ставова.

Други део зборника окончава се радом Јадранке Божић, који поставља питање да ли је естетска димензија заправо кључна у артикулисању смисла, па и подручја побуне? Божићева истиче да теорија, преведена у уметност, пробија нове путеве обликовања друштва и културе у целини. Рад је посебно фокусиран на истраживање артивизма.

Коначно, у последњем делу зборника, *Прилози*, објављујемо радове Николе Танасића и Светлане Марјанов. Рад колеге Танасића, као што је поменуто, био је предвиђен као прилог за зборник *Слика и реч*; рад је посвећен феномену „мема”, који поседује сопствени визуални језик, уметничке форме и естетику. Танасић показује да та естетика обухвата естетске критерије из различитих уметничких форми, те да одређује меме као хибридную уметничку форму у најјачем смислу $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$.

Последњи рад у зборнику прилог је Светлане Марјанов, посвећен естетском одређењу ангажмана према онтолошким консеквенцама. Ауторка испитује естетско као филокалијско, указујући на процесе изградње и разградње слике света која постаје сам тај свет.

Уредници:

др Ива Драшкић Вићановић

др Небојша Грубор

др Уна Поповић

др Драган Ћаловић

др Марко Новаковић

ма Милош Миладинов

**АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА
КАО ПРОБЛЕМ**

Дивна Вуксановић

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА: ОД ПАРТИЦИПАЦИЈЕ ДО ОТПОРА

мами Мимици и тати Пуру

Апстракт: Текст, у главним цртама, истражује теоријске оквире ангажоване естетике, њен однос према савременој уметности, природи, естетском доживљају и отпору. Акцент је, притом, стављен на субјекта/реципијента и његов естетски доживљај, те могућност укидања/превладавања субјект-објект разлике. Када је реч о ангажману, испрва се преиспитује – у разлици која се поставља првенствено у односу на Кантову естетику – партиципација (интеракција), као субјект-објект посредовање, потом адорновска „дисонанца”, да би се напослетку разматрао отпор, као битан конститутивни моменат савремене естетике. Уз све то, спорадично се прате кретања у савременој уметности и књижевности, која су иницирала покушаје заснивања ангажоване естетике.

Кључне речи: ангажована естетика, партиципација, естетски доживљај, савремена уметност, отпор.

Именица „ангажман”, потекла од глагола „ангажовати”, у нашем језику користи се превасходно у значењу неког обавезивања, залагања, потом побуђивања, наговора или навођења на нешто, да би, као повратни глагол – „ангажовати се”, овај глагол покаткад био у употреби и када је реч о деловању у области књижевности и

уметности. Својеврсни наратив ангажоване естетике, посматрано у пре-теоријским оквирима, сусрећемо у уметничкој пракси почевши од друге половине 19. века, односно стваралаштва импресиониста и постимпресиониста. Интензивније ослањање на концепцију ангажоване уметничке праксе догађа се, међутим, 60-их и 70-их година 20. века, када ангажована уметност достиже свој врхунац, те побуђује значајну пажњу критичара-ки, теоретичара-ки и естетичара-ки, као и љубитеља-ки уметности.

Испрва, међутим, термин „ангажман”, односно „естетски ангажман”, односио се на начин рецепције уметничког дела/пројекта/акције. Ангажовање у уметности заправо је реферисало на понашање реципијента, а с обзиром на изазов, наговор, провокацију уметника-це, односно уметничког дела/пројекта/акције. Ангажман реципијента подразумевао је, у ствари, његову партиципацију када је реч о естетском доживљају. Ангажман схваћен као партиципирање, тј. учествовање у естетском доживљају, мишљен је насупрот кантовској естетици, која је начелно интерпретирана као традиционална естетика. Имплицитна критика уметника-ца односила се на Кантову (Kant) филозофему „безинтересног допадања”. Насупрот томе, естетски доживљај, посматран у контексту ангажмана, претпоставља ону врсту рецепције која показује интерес(овање) за свој предмет, а то се манифестује чулном „запосленошћу”, тј. учествовањем у уметничком делу/пројекту/акцији.

У пољу естетике, као теоријске дисциплине, аргументација у вези с ангажманом креће се почевши од негације кантовског субјективизма, увођењем тзв. „партиципативног преокрета”,¹ све до Буригове (Bourriaud) релационе естетике, која ангажман, схваћен као партиципација, замењује праксом интеракције.² Као уметнич-

¹ О „партиципативном преокрету” детаљније вид. у тексту Сузана Милевске: „Participativna umetnost: Paradigmatski preokret od objekata ka subjektima”, на страници: <https://dematerijalizacijaumetnosti.com/participativna-umetnost/>, приступљено: 19.07.2021.

² „Рецимо и то да наши релациони уметници чине такву уметничку групу која, по први пут од појаве концептуалне уметности средином шездесетих година, своју

ке праксе које су припремиле тзв. „партиципативни преокрет”, у чланку Сузане Милевске помињу се „видео арт пракса независних и герилских ТВ станица (нпр. *Top Value TV*), партиципаторни театри као што је *The Living Theatre*, или рани хепенинзи Алана Капрова (Alan Kaprow) и Мајк Келија (Mike Kelly) из шездесетих година прошлог века, као и „нови жанр јавне уметности”, термин скован од стране Сузан Лејси (Suzanne Lacy).”³

Но, независно од уметничке праксе, која је била непосредни повод испитивања, естетика ангажмана – у чијем је фокусу управо „ангажман” – проучава домен чулности, с претензијом повратка на темеље свог настанка. Јер, превратнички догађаји на уметничкој сцени 60-их и 70-их година прошлог века представљали су, како изгледа, само подстицај за преиспитивање естетског доживљаја као таквог, независно од тога да ли је реч о рецепцији уметничког дела/пројекта/акције или о било ком другом предмету опажања. Начелно мишљена холистички, ангажована естетика испрва је поставила себи задатак да се одреди према разлици између онога што је естетско и његове супротности, да би се тек на темељу разликовања естетског и неестетског, окренула ка валоризовању уметности, те диференцијацији између уметничког и неуметничког поља деловања и стварања.

Номинално наставши у Америци,⁴ ангажована естетика настојала је да редефинише традиционално поимање естетског до-

делатност не заснива на новом тумачењу неког естетичког покрета из прошлости; релациону уметност не чини ревивал неког покрета, нити повратак неког стила; она настаје из посматрања данашњице и размишљања о судбини уметничке делатности.” Nikolas Burio, *Relaciona estetika*, pdf, стр. 19, на страници: <https://pdfcoffee.com/bourriaudnikolas-burio-relaciona-estetika-pdf-free.html>.

³ Исто.

⁴ “In a series of papers and books beginning in the mid-1960s, the American philosopher Arnold Berleant began to develop a theoretical account that could accommodate these challenging developments in the contemporary arts. The central concept to emerge in this inquiry was the idea of ‘engagement,’ later specified as ‘aesthetic engagement.’ Aesthetic engagement became the central concept of an aesthetic that emerged as an alternative to the aesthetic disinterestedness that was central to traditional aesthetic

живљаја, у отклону према Кантовом субјективизму. Иако је себе и даље видела као субјективистичку, она више није безинтересна и на посве друкчији начин дефинише естетски (чулни) доживљај. Конкретно, ангажована естетика претендује на укидање кантовског дуализма између субјекта и објекта; она, како смо рекли, себе рефлектује као холистичку дисциплину. Дакле, субјективистичка је на нетрадиционални начин.

Поставља се питање како „ангажман” мења не само интересовање естетике за ангажовану уметност (што може бити критички, политички, друштвени ангажман, итд.), већ и њену дефиницију, усмеравајући је ка почетним преиспитивањима преткантовског доба. Партиципација или ангажман, не само да у естетски доживљај уносе субјективизам (на необјективистички) начин, него ангажман постаје и засебна естетска вредност. Чини се, наиме, као да је он делом сазнајне (когнитивне) и доживљајне природе, али, истовремено, и естетска вредност по себи.

Поента је, у ствари, у ангажованом процесу тумачења, истраживања и доживљаја естетског предмета. Али, када је реч о доношењу естетског суда и вредновању, ту се, међутим, поставља питање непристрасности („објективности”) суда, што може бити у дискрепанцији са намером или ангажманом субјекта.⁵ Ипак, ако је ангажман у доживљају, поимању и суђењу примаран за ову естетичку позицију, онда је он, иако може изазвати пометњу у просуђивању, не само релевантан за тај процес, већ и вредност по себи.

Ангажована естетика, као нова естетика, партиципацију сматра супстанцијалном за естетско вредновање; фаворизовање активизма у уметности, у овом случају, само је последица друкчијег референтног оквира просуђивања које се фокусира на ангажман,

theory.” Arnold Berleant, ”What is Aesthetic Engagement?”, December 30, 2013, на страници: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>, приступљено: 20.07.2021.

⁵ Види у чланку: С Thi Nguyen, ”Autonomy and Aesthetic Engagement”, *Mind*, Volume 129, Issue 516, October 2020, стр. 1127–1156.

односно представља емфазу партиципације. Шире гледано, естетика ангажмана, настала је и развила се из окриља контакултурног покрета у Америци, који је био позадина за ангажовано уметничко стваралаштво, инспирисано, између осталог, студентским покретом '68. С друге стране, како ангажована естетика није била окренута искључиво уметности и њеним савременим токовима, него и природи, односно свему што је по свом пореклу и дометима естетско, то је, као замена за филозофију природе, из њеног фундуса идеја изведена и естетика окружења (*environmental aesthetics*), или, уколико се ангажман нагласи, еколошка естетика.

Дакле, ангажована естетика рачва се у два привидно одвојена поља деловања – у сфери друштвености, она се активира кроз уметничка дела/пројекте/акције, док се у домену природе њено дејство манифестује кроз однос према природном окружењу. Добру основу за естетски, односно уметнички „активизам”, поставио је, у својим естетичким радовима који укључују и недовршену *Естетичку теорију*,⁶ још Адорно, верујући да уметност, у спреси са (друштвеном) истином, може довести до еманципације. Његова метафора „дисонанце”, преузета из жаргона музичке теорије⁷ и савремене естетике музике, искоришћена је као револуционарна идеја свеопште еманципације, што подразумева да савремена уметност, својим дисонантним (истинитим) односом према стварности критички („ангажовано”) указује на ту стварност, која је лаж у односу на истину (уметности, и не само уметности). Намерно истрајавање на дисонанци, која, како Адорно сугерише, чини унутрашњу структуру савремене музике/уметности, те се одатле (у стању расцепа и непомирениости са собом) преноси и на исти такав однос према друштвено-економском окружењу, приказује савре-

⁶ Theodor W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979.

⁷ О Адорновом „ангажману”, сагледаном у контексту савремене послератне музике, види у чланку: Marcus Zagorski, „'Nach dem Weltuntergang': Adorno's Engagement with Postwar Music”, *Journal of Musicology*, Volume 22, Issue 4, University of California Press, USA – Ca, October 2005, стр. 680–701.

мену музику као чињеницу могуће еманципације. У овом случају, међутим, дисонанца би, за разлику од (пуке) партиципације, била интерпретирана као естетски, односно уметнички ангажман, а теоријски оквир за такво пропитивање била би естетичка теорија која, иако ангажована, није холистичка, већ негативно-дијалектичка.

Оно што је карактеристично за Адорнову естетику јесте теоријска позиција која обједињује критички ангажман и неку врсту аутономије саме теорије, која је естетична, налик на уметничко дело. Дакле, дијалектичност уметности, која је уједно аутономна, али и друштвена чињеница, сугерише могућност, по аналогији, да и једна естетичка теорија, како је замишља Адорно, може бити естетична, па отуда аутономна, али и критички ангажована, чиме продире у друштвено ткиво с отвореним револуционарним претензијама. У ствари, ова располућеност уметности, како је дијалектички описује Адорно, проширена на естетичку теоријску/филозофску мисао, показује симптоме „кризе идентитета”⁸ естетике у нашем времену.

Ако се прихвати „етикета” да је естетика, заправо, класна творевина – а што јој се пребацује углавном из угла савремених студија културе – онда она, у Адорновом случају, као једна естетизована критичка теорија, покушава да стргне ту етикету, на дијалектички начин ступи у класну борбу, али уједно и очува оно што је поље аутономије теоријско-критичког рада појма, те обезбеди опстанак истини. Може се, с тим у вези, поставити питање – да ли криза или расцепљеност естетике у себи самој, а по угледу на друштвену истину, доноси нешто добро естетици, и шта је, уз то, добробит за уметност и друштвену заједницу? Речју, шта дијалектика једне располућене критичке теорије, оптерећене истином, а уједно естетичне, чини да она остане естетика, те да остави траг у друштву и савременој култури? Јер, насупротив америчкој естетич-

⁸ Уп. Anthony J. Cascardi, "Prolegomena to Any Future Aesthetics", u: *Art and Aesthetics after Adorno*, The Townsend papers in the humanities, no. 3, University of California | Berkeley, USA, 2010, pdf, стр. 7–40.

кој парадигми ангажмана, који подразумева партиципативност као мост што се успоставља према холизму, Адорнова остаје у дисонанци и са собом и са друштвеним окружењем – хипотетички гледано, све док се оно радикално не промени.

Отуда је разлика између Адорнове, радикално критички подешене естетичке теорије, и партиципативног ангажмана нове америчке (ангажоване) естетике у томе што позиција неидентичног (и дисонанце) не захтева холизам и непомирљива је према ономе што критикује, истрајавајући на тој непомирљивости, док је ова друга концентрисана на немогућност доживљаја и естетског вредновања без ангажмана, али и упоришта у истини. Пошто ангажман, уколико је сам себи сврха и не тежи истини, заиста може бити интерпретиран као партиципативност, извесно претендујући на неке друштвене промене, али свакако не радикалне, односно револуционарне. Шта тиме хоћемо да кажемо и због чега упоређујемо ове две парадигме у контексту сагледавања „кризе идентитета” естетике?

Када се говори о уметности и ангажману, незаобилазни аутор свакако је Жан Пол Сартр (Sartre). У есеју „Шта је књижевност” расправља се о литератури, тачније прозном стваралаштву и ангажману, и то са становишта слободе, до које је Сартру веома стало. У ствари, реч је о Сартровој имплицитној естетици књижевности, која је, како он сматра, а за разлику од поезије и других врста уметности, нужно ангажована. Наиме, према Сартровој концепцији стварања и доживљавања прозног књижевног дела писац/спиатељица са својим/својом читаоцем/читатељком ступа у неку врсту уговорног односа (који, заправо, нема ништа с релацијом писца/списатељице и издавача) што се успоставља на темељу слободе. Пишући дело, писац/спиатељица обраћа се апстрактном читаоцу/читатељки који-а добровољно ступа у однос с аутором-ком, а на основу позива или апела ствараоца-тељке. Овај позив јесте наговор на слободу, тј. на доживљајну сакреацију с аутором-ком. Ангажман је заједнички, а уговор се реализује на основу слободне

воље обе стране. Кроз овај фиктивни уговор, слобода се признаје двоструко, тј. обострано.

Али и код Сартра, када је реч о ангажману, препознајемо партиципативност и, условно речено – интеракцију и посредништво; јер за писца/писатељицу важи да је ангажован-а онда када настоји да стекне свест о томе да је укључен-а у друштвену заједницу, тј. када свој властити ангажман преводи из спонтанитета писања у осмишлено деловање. Реч је, истовремено, и делатна и самосвесна, и отуда је писање већ као чин – ангажовање, а уједно и апел на учешће у заједничком ангажману, срачунатом на друштвену промену. О томе, сажето, Сартр говори следеће: „Ангажовани писац зна да је реч једнака делу: он зна да открити значи мењати и да се не може откривати без жеље за променом. Он је напустио немогући сан да направи непристрасну слику Друштва и људске судбине у њему. Човек је биће према коме ниједно биће не може да сачува непристрасност, па ни сам Бог.”⁹ Укратко, Сартр се залаже за ангажман насупрот непристрасном писању, односно, имплицитно речено, безинтересном допадању.

Следећи овакве и сличне идеје о ангажману у уметности, настају најразличитији покрети и правци у савременој пракси. Рецимо, ангажована фигурација у области ликовних уметности, ангажовани театар, и тсл. Ако се питамо шта је то што у нашем добу обједињује Брехта (Brecht), Боала (Boal), Ситуационисте и многе друге уметнике-це, уметничке групе или покрете – то је, уистину, осмишљени, на свести и самосвести засновани, ангажман. Експлицитно, покаткад је било речи и о конкретном политичком и/или друштвеном ангажману уметности из чега се, а поводом рата у Вијетнаму, као и многих другх ратова који су уследили, еманциповала тзв. „антиратна естетика”. Истина, пре би се ту могло говорити о појединачним, ангажованим ауторима-кама и поетикама, него о некој конзистентној теоретизацији како уметничког, тако и естетичког ангажмана.

⁹ Žan-Pol Sartr, „Šta je književnost”, u *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1981, стр. 28.

Наредна варијација на тему ангажмана јесте тзв. "естетика отпора". Под отпором се, притом, мисли не само на обичан бунт, већ и на организоване протесте, отпор ратовима, те револуционарно деловање. Занимљиво је да у истоименом делу, односно роману (*Естетика отпора / The Aesthetics of Resistance*) Петера Вајса (Weiss), отпор бива прочитан као ангажман, а насупрот идеологизованој употреби романа,¹⁰ што је, како се чини, надградња Сартрове концепције ангажоване књижевности, као и баштињење теоријског наслеђа авангарде.

У информатичкој ери (тзв. „друштво контроле“) носилац отпора о коме је реч јесте, како тврди Делез (Deleuze), уметничко стваралаштво. Естетика отпора, отуда, делом пада у домен теорија и филозофије медија, а делом у поље теоретизовања уметничке праксе. О информацији која је овладала данашњим друштвом, у тексту саопштења са конференције (1987) под називом: „Шта је чин стварања?“ Делез каже следеће: ”Рећи ћемо да је то управо информација, контролисани систем наредби-речи употребљених у датом друштву. Какве везе с тим има уметност? Да не говоримо одмах о уметничким делима, рецимо само да постоји и против-информација. У Хитлерово доба, Јевреји стигли из Немачке који су нам први говорили о концентрационим логорима обављали су против-информисање. Морамо схватити да против-информација није довољна да се нешто уради. Ниједна против-информација никад није забринула Хитлера. Осим у једном случају. У ком случају?

¹⁰ У белешци поводом књиге Петера Вајса, а на темељу властите студије: *Fluchtpunkte widerständiger Ästhetik Zur Entstehung von Peter Weiss' ästhetischer Theorie*, која анализује естетику отпора, Гроскурт (Groscurth) у кратким цртама истиче следеће: "Peter Weiss' project of an 'aesthetics of resistance' positions the work of art against its ideological uses, following theories of the avant-garde. This study broadens the discussions around the 'aesthetics of resistance' by reading the novel 'Fluchtpunkt' as an essential early stage of a theory of aesthetics that combines a poetics of memory with an advanced theory of modernist aesthetics." Steffen Groscurth, Ruhr-Universität Bochum, на страници: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110345681/html>, приступљено: 23. 07. 2021.

То је важно. Против-информисање једино постаје заиста делатно кад је – то му је у природи – кад постане чин отпора. Чин отпора није информација или против-информација. Против-информација је једино делатна кад постане чин отпора.”¹¹

Осим контра-информација, којима се реализује отпор према капитализму и води борба на медијском плану (информатички ратови), други важан вид отпора, на који мисли Делез, јесте уметничко стваралаштво. О томе он пише следеће: „Какав однос постоји између уметничког дела и комуникације? Никакав. Уметничко дело није средство комуникације. Уметничко дело нема никакве везе с комуникацијом. Уметничко дело не садржи ни зрнце информације. Супротно од тога, постоји темељна веза између уметничког дела и чина отпора. То је везано за информацију и комуникацију као чин отпора.” У наставку излагања, Делез поентира: „У чему је тајна веза између уметничког дела и чина отпора кад људи и жене које се одупиру немају ни времена нити понекад довољно културе нужне да се макар и најмање повежу с уметношћу? Не знам. Марло је развио један хвале вредан филозофски појам. Рекао је нешто врло једноставно о уметности. Рекао је да је то једина ствар која се одупире смрти.” Дакле, Делез сматра да постоји извесна релација, односно афинитет уметничког дела према чину отпора. Полазећи од Делезове изјаве, за коју сматра да је недовољно спецификована, Агамбен (Agamben) у тексту: „What Is the Act of Creation?” („Шта је креативни чин”) допуњује назначену мисао, тврдећи да је идеја отпора везана за развој, те да је моћ она динамичка сила (креативности) која се одупире људској немоћи и инерцији. Слично Делезу, који на другим местима расправља, рецимо, о кинематографији и отпору, Агамбен отпор, дефинисан кроз динамичке појмове, види као ону снагу која је увек у контакту са својом развојном моћи, а насупрот празнини која је немоћ, што се нарочито истиче код кинематографских слика, или још специфичније – у италијанском

¹¹ Žil Delez, „Šta je čin stvaranja?” (1987), портал Феномени, на страници: <https://fenomeni.me/zil-delez-sta-je-cin-stvaranja/>, приступљено: 24. 07.2021.

неореализму.¹² Отпор као такав, односно његова витална снага, постаје релевантан не само за уметничко стваралаштво већ, рекли бисмо, и естетику која се опире смрти.

Трансформативни пут естетике као дисциплине, од традиционалне, до модерне и савремене, где она прелази у ангажман, остајући, у исто време, и при својим коренима и целокупном кретању, показује да се естетика, као и свака филозофија, усталом, бави својим временом, те да је у том смислу реактивна. Осим тога, можда се промене у њој, подстакнуте различитим естетским искуствима, манифестују брже него у другим филозофским дисциплинама управо стога што је она, у нашем добу, углавном везана за естетско искуство и доживљај. А како се ово искуство стално мења и проширује, то естетика има задатак да га прати и теоријски/критички интерпретира. Ипак, много тога, када је реч о уметности, медијима, природи и осталим естетичким предметима остаје неухватљово и измиче уопштавању и прецизном тумачењу. Прешавши, у кратком временском периоду, пут од партиципације до отпора, ангажована естетика наставља свој ход кроз дигитално доба и тзв. четврту индустријску револуцију коју, између осталог, карактершу интернет ствари и вештачка интелигенција.¹³ Какав ће став естетика заузети према овој „револуцији”, остаје да се види. Као што не престаје надање да ће се држати како свог темеља, тако и критичких стаза које су, иако још неиспитане, свакако неопходне – истине ради, а и због саме естетике.

¹² Види детаљније у поглављу: „What Is the Act of Creation?”, Исто, стр. 14-28.

¹³ Види Klaus Schwab, *The Fourth Industrial Revolution*, на страници: *The Fourth Industrial Revolution Klaus Schwab – Melbourne ...* https://law.unimelb.edu.au/assets/pdf_file/Sc.

Литература

- Adorno, Th. W., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Agamben, G., "What Is the Act of Creation?", u: *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, Redwood City: Stanford University Press, CA, 2020.
- Berleant, A., "What is Aesthetic Engagement?", December 30, 2013, на страници: <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>.
- Burio, N., *Relaciona estetika*, pdf, на страници: <https://pdfcoffee.com/bo-urriaudnikolas-burio-relaciona-estetika-pdf-free.html>.
- Cascardi, A. J., "Prolegomena to Any Future Aesthetics", u: *Art and Aesthetics after Adorno*, The Townsend papers in the humanities, no. 3, University of California | Berkeley, USA, 2010.
- Delez, Ž., „Šta je čin stvaranja?” (1987), портал Феномени, на страници: <https://fenomeni.me/zil-delez-sta-je-cin-stvaranja/>.
- Groscurth, S., book note, на страници: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110345681/html>.
- Milevska S., „Participativna umetnost: Paradigmatski preokret od objekata ka subjektima”, на страници: <https://dematerijalizacijaumetnosti.com/participativna-umetnost/>.
- Nguyen, C Thi., "Autonomy and Aesthetic Engagement", *Mind*, Volume 129, Issue 516, October 2020.
- Sartr, Ž.-P., „Šta je književnost”, u *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1981.
- Schwab, K., *The Fourth Industrial Revolution*, на страници: The Fourth Industrial Revolution Klaus Schwab – Melbourne ... https://law.unimelb.edu.au › assets › pdf_file › Sc.
- Zagorski, M., "‘Nach dem Weltuntergang’: Adorno’s Engagement with Post-war Music", *Journal of Musicology*, Volume 22, Issue 4, University of California Press, USA – Ca, October 2005.

Divna Vuksanović

ENGAGED AESTHETICS: FROM PARTICIPATION TO RESISTANCE

Summary

The text, basically, examines the theoretical framework of engaged aesthetics, its relationship to contemporary art, nature, aesthetic experience and resistance. The emphasis is placed on the subject / recipient and his aesthetic experience, and the possibility of abolishing / overcoming the subject-object difference. When it comes to engagement, participation is first explored – in the difference that is set primarily in relation to Kant's aesthetics – participation, as a subject-object of mediation, to finally consider resistance, as an important constitutive moment of contemporary aesthetics. In addition to all that, movements in contemporary art and literature are sporadically followed, which initiated attempts to establish an engaged aesthetics.

Key words: engaged aesthetics, participation, aesthetic experience, contemporary art, resistance.

Богомир Ђукић

ЗНАЊЕ И ДЈЕЛОВАЊЕ: ИЗАЗОВ И ПОМЕТЊЕ АНГАЖОВАНЕ ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: У овом раду се пита која је сврха свег знања, па и оног проихођеног из естетичког ума и естетике? Да ли у његовој одређеној примјени или у самосврховитом знању ради знања, па би значило да постоји ради себе самог. И, с тим у вези, може ли уопште ичег бити без импликација? Аутономија чистог знања имплицира и аутономију дјеловања, тако да њихове самосврхе бивају у њима сачуване, чиме се онемогућује надмоћ једног над другим, дјеловања над знањем и знања над дјеловањем. Истинско рјешење њихове спреге лежи у досљедном поштовању њихових сврха, дакле, у реално могућој телеологији.

Кључне ријечи: знање, дјеловање, ангажована естетика, изазов, пометње.

Знање није само поуздано разумијевање неке појаве или предмета, већ и потенцијална способност његовог кориштења за специфичне сврхе. Није спорно да свако знање има своју сврху, па и одређену примјену, и његов је крајњи циљ побољшање квалитета живота. Међу највишим циљевима знања су наука, философија и умјетност, а ту чито припада и теоријско-естетичко знање. Кориштење правог знања омогућује добру оријентацију, доношење правих одлука, и подлога је за квалитетно стварање, како у науци и умјетности, тако и у свакодневном, практичном животу, нарочито у комуникацији и дијалогу. Све ово, дакле, односи се и на естетичко

знање, што имплицира и одређен ангажман у естетици, тј. ангажовану естетику. У њој посебну важност у сваком па и савременом добу имају нове идеје, теорије и становишта, те и нови контексти и начини живота, културни обрасци и стилови. Да би естетско-естетичко знање било од истинске важности и користи, треба се оспособити за његово мјерење и оцјењивање, средства размјене и практичне употребе, као и за његов прави ангажман и дјеловање, па у том смислу и питамо да ли је и, ако јесте, како је могућа, једна ангажована естетика.

Дубоко свјесни чињенице да су умјетност и естетика аутономне и међу собом строго разграничене, оправдано и разложно се питамо постоји ли између њих икаква спрега и смислена релација према којој би једна утицала на другу, умјетност на естетику, а естетика на умјетност, те шире, на културу и друштвени живот у цјелини. Сматра се да таква, двосмјерна спрега међудјеловања, заиста постоји, и да је дјеловање позадинског, философског ткања, којим је натопљен дух времена и конкретне умјетничке праксе, евидентније него што на први поглед изгледа, и што смо спремни да то и признамо. Један од посебно вриједних утицаја естетике на умјетност је њено бављење одређивањем *смисла умјетности*, како за дјела прошлости, тако и она садашњости и будућности, а врло је интересантан и онај тип утицаја, кад имамо случај да се у једној личности нађу и умјетник-стваралац и естетичар-мислилац, који о умјетности промишља из личног стваралачког искуства, али и обликује своја дјела на основу мишљења, мисаоног искуства и естетичко-естетичких начела, до којих је дошао посматрањем умјетности.

Већ тиме што стреми развоју и унапређењу знања и ума као и истраживачког рада на естетском у свим природним и животним доменима, те и подстицајно тежи освјетљењу тог естетског и умјетничког, естетика је ангажована дисциплина. С тим у вези, она је упућена и на естетско образовање и васпитање на свим ступњевима и узрастима, на изградњу мјерила умјетничког и естетског, као и на подизање укуса, а темељно помаже и умјетничкој критици

и уопште унапређењу смисла за лијепо у свим подручјима природе и живота, умјетности, технике и привида, те има своју присутност како у теорији, тако и пракси и животу, односно у практичној дјелатности, па те њене импликације, исто тако, говоре о карактеру њене ангажованости. У том смислу, она је и простор за интердисциплинарно сагледање и дјеловање, те стјеците не само естетичара и философа, него и припадника разних наука, умјетника, критичара, психолога, социолога, културолога, музеолога, људи с медија и о медијима, дизајнера и сл.

Савремено естетичко мишљење, које има иоле респектабилан ниво расправљања и аргументације, није без утицаја и подстицајне снаге, што дакако подразумијева и његов одређени експлицитни или имплицитни ангажман. То значи да се оно у историјском времену конституише, остварује и развија дубоко укоријењено и у све његове природне, психолошке, социјалне и историјске, битне мотиве из којих оно производи и којима је кроз вријеме подстицано и усмјеравано. Ријеч је како о оним теоријским мотивима и интересима знања и истине, тако и оним који се тичу његових атеоријских сврха, и ангажованог, практичног дјеловања. Јер, ако естетика попут других појава и дисциплина има свој појам и смисао, онда то значи да она свакако има и своју одређену сврху, а у њеном контексту и дјеловање и утицај на свијест и психологију, но у свему томе одлучну важност може имати питање смјера, карактера и саме мјере таквог дјеловања и утицаја.

Све то говори о мјесту и улози, те позицији и природи естетике и савременог естетичког мишљења у културној савремености нашег доба. Карактер естетичког става према перманентно отвореним питањима естетског и умјетничког, опредјељују и смисао не само естетичког знања, него и његовог дјеловања у практичном животу естетске културе и умјетности. С те тачке гледишта, није спорно да су естетика и мишљење формално независни од умјетности, те да су естетичка теорија и умјетничко стварање двије различите ствари. Да и једно и друго имају властиту посебност, специфичну логику и унутрашњу динамику, те и своју посебну историју,

што дакако не значи да међу њима не постоје и одређени узајамни и стварни односи. Неки естетичари, међу њима и Милан Дамњановић, чак су тврдили да савремена умјетност, „много више од све претходне, захтева теорију као коментар и оправдање, и можда чак као своју нову димензију (А. Гелен). У одлучујућој димензији историјског збивања увек постоји дубока, *епохална сагласност изворног филозофирања и изворне уметности* (подвукао Б. Ђ), али тај однос не значи укидање тих специфично различитих праваца објективирања људског духа у једној култури... Тако уметност и естетика у једном времену, остајући свака у својој сфери, могу показати једну дубљу сагласност која проистиче из заједничког 'метафизичког лежишта', из заједничких егзистенцијалних ставова припадника једне епохе, из њихове дубље животне сагласности у битној димензији историчности."¹ Негирање утицаја мишљења на умјетничко стварање, па дакако и оног естетичког, било би права грешка, јер све велико у њему створено је управо у мишљењу. Најбоља прозна, поетска, као и дјела других умјетности одликују се посебно мисаоношћу, и од ње добијају и највећу снагу.

Исто тако, естетска и умјетничка креација, као и уопште људско и културно дјеловање, сушто припада практичној философији, па и сами резултати тог дјеловања, као дјела умјетности, уједно имплицирају да је естетика и одређена ангажована, теоријска филозофска наука. Термин „ангажована естетика” није непознат у историји естетичке мисли и савременој естетско-естетичкој јавности и популацији, иако се евидентно ријетко појављује у савременом историјском времену. Постоје различити видови ангажовања естетике и у естетици, па је наша пажња усредсређена на тражење једног истинитог и правог пута, како према ангажману у естетици, тако и ка самој ангажованој естетици. Они подразумевају начин, циљеве и средства одређеног естетско-естетичког ангажовања у смислу развоја естетског васпитања и образовања и његове пози-

¹ Damnjanović, M., „Smisao savremene estetičke teorije”, predgovor u: Morpurgo-Taljabue G., *Savremena estetika*, Nolit, Beograd 1968, str. 12–13.

тивне промјене, значи ангажман и дјеловање с циљем стварања одређене идеалне естетске заједнице у смислу једне естетске државе Фридриха Шилера. На том путу замисливо је и једно могуће отварање цјелине хуманитета кроз ангажман естетског васпитања на историјској пракси свијета, те и преко душе појединца.

Дакако, ангажована естетика не рачуна само на дјеловање појма, већ посредно, у првом реду лика и слике, дакле, умјетности, која јој претходи и омогућује остварење интегралне човјечности путем лијепог и естетског образовања и васпитања, који подстичу нагоне игре и живог облика. Развој освјетљења суштине естетског и умјетности омогућује унапређење самих умјетничких и естетских интереса, интереса за лијепо и за умјетничка дјела. Бројни умјетници и естетичари су сматрали да подручја којима се баве зависе од практичне употребљивости теорија и идеја до којих се о њима дође, то јест од њиховог ангажмана у грађанском друштву, с циљем остварења њиховог естетско-хуманистичког интереса. Пожељно би било да умјетност и естетика, управо кроз њихов ангажман у органском јединству с друштвеним животом и савременом заједницом, адекватно одговоре на њихове изазове и практичне захтјеве, те да естетске диспозиције људи и грађана подигну на виши ниво, образују их и умјетнички оплемене.

Треба разликовати ангажовану естетику као говор с унапријед датом идејом и ставом, дакле, естетички дискурс с тенденцијом постављен атеоријски, од ангажованог естетичкокритичког дискурса с одређеним аутентично практичним импликацијама. Циљ првог облика ангажоване естетике је заправо извјесна политика естетичког дискурса од којег се очекује да се практично филозофски изврши естетско-умјетнички преображај кроз естетичко-критички ангажман, док у другом, до изражаја долази до тзв. естетичко-епистемолошке одговорности, која омогућује достојанство теоријско-естетичком промишљању. У ствари, када говоримо о ангажованој естетици, залажемо се не за онај њен тип у којем између теорије и практичног дјелања, ово дјелање по хијерархији има примат и да естетичку теорију и њено знање, независно од ње-

гове каквоће и квалитета, проводи у дјело, као да је ријеч о намјесништву ума или естетском мисионарству. У том смислу, истински ангажована естетика имплицира да дјеловања нема без истиносне теорије те да провјерено естетичко знање и естетички ум претходе поменутом дјеловању, као и да, да би ствар укуса, естетског и умјетничког била промијењена набоље, она претходно мора бити истинито дата и тумачена.

Она је, према томе, ум, теорија и знање, које на прави начин освјетљава умјетничко и естетско биће, и не исцрпљује се у практичном, ангажованом естетском дјеловању и политици естетичког дискурса. Ради се о одређеној одговорној естетичкој епистемологији, у којој естетички ангажман није наглашен нити се на њега ставља акценат, већ напротив, он бива трансформисан, па на неки начин и деконструисан, у корист знања и естетичке теорије, која се ту сад јавља као њен одређени достојанствени опстанак. Па ипак, она се јавља и као активна и одговорна, ангажована естетичка теорија. У једном смислу, да би се оваква теорија одредила на прави начин, може се рећи да она као таква, чак парадоксално, начелно одбија да се практично ангажује, па се њено животно дјеловање релативизује и своди на питање чистог естетског знања и тек епистемолошке одговорности, на сумњу и проблематизовање властите теорије, одбијајући радикалну улогу своје трансформације у естетског поправљача свијета и умјетности, као и у стварање лажних утопија и идеологија.

Другим ријечима, ниво естетичке ангажованости ни у ком смислу не би требао постати такав да у њему практично дјелање буде важније од теоријског естетичког мишљења. А само то мишљење и његова мисао не би требало, исто тако, да се третира у апсолутном смислу, попут одређене засвагда нађене истине практично проводиве. Ако се догоди у естетичкој теорији да њен морални и политички ангажман буде стављен изнад научно-теоријског и епистемолошког, као такав он се тад мијења у онај радикално критички подухват, који се претвара у идеолошког произвођача, то јест у један вирусни и патолошки облик, назовимо ковид-естетике.

У таквој се ситуацији може говорити о опасном узмаку естетичког ума склоном одређеном виду теоријске спознајне патологије, умјесто да се његов рад одвија у тишини, удаљен од дневне социјалне вреве и да се одвија темељито, стрљиво и разборито, те изван публицистичког духа и интереса моћи. Истиносно и право ангажовање естетичара тако подразумијева искључење политичара и политике у умјетности, умјесто оног иманентног и унутрашњег, с теоријском сврхом и интересом.

Ангажована естетика имплицира естетичара у више различитих улога, а једна од врло несрећних и погрешних је и његова склоност изражавања одређених аподиктичних ставова и идеја као потпуно несумњивих и категоричких, те и с погубним импликацијама и посљедицама, јер његује практични радикализам, умјесто епистемолошке одговорности. Такав ангажовани естетичар прибјегава одређеном функционалном ангажовању, то јест настојању да, намјесто поменуте естетичке епистемологије, одређене политичке теорије и идеологије непосредно претаче у конкретне сугестије и одлуке, уз одређену употребу негативне критике и елемената насиља, умјесто еманципације естетичког ума и чистог знања. Да би ангажована естетика избјегла своју проблематичност од могуће наметнуте, идеолошко-политичке дјелатности, она је принуђена и мора у властити фокус поставити, не дјеловање него мишљење и уопште теоријску и епистемолошку когнитивност, као најбољи пут према знању, да направи узмак спрам сваке идеологије и лажне утопије, и да омогући слободу стварања умјетности, дистанцирањем од надмоћи властитог ума.

Дословно узет, сам појам „ангажована естетика” значи употребу и упошљавање естетике за потребе умјетности и естетске културе у цјелини, према томе, покретање и акцију естетичке теорије као и општег знања о специфичној чулности и умјетности за њихов развој и унапређење, за подизање умјетничке свијести и естетског укуса, као и за образовање, васпитање и оплемењивање естетске културе и производно-потрошног дизајна уопште, тако да естетика овим видом свога ангажмана постаје не тек чисто

теоријско знање о естетском и о умјетности, већ и активно судјеловање и практично дјеловање у његовом оживотворењу и претакању у практични живот. То значи да је ангажована естетика сушто пројектована и практичном културолошком сврхом и педагошком и идеолошком функцијом, која може бити истиносна и аутентична, али и идеолошка, фантазмична и лажна, па као таква преферира и фаворизује да узме удјела у практичном културном и цивилном животу и за друге циљеве и сврхе. Другим ријечима, као таква, она се заузима не толико за себе, него за нешто друго, боље речено, за практичну примјену свог знања, што је по себи логично и природно, но питање је да ли је сваки облик и ниво знања одређен и за његову примјену или служи за неке друге самосврховите сврхе.

Познато је да је Николај Хартман у својој *Естетици* лансирао фамозну поставку о њој да се она пише ни за творца ни за посматрача лијепог, већ једино и искључиво за мислиоца, дакле, за философа и естетичара философске оријентације, а не за умјетника и уопште рецепцију умјетности, чиме је сам велики естетичар увиђао да та чињеница умјетника мора „онерасположити и озлоједити”, а бројни су се и запитали, а међу њима и наш естетичар Милан Дамњановић, „да ли нас то по некој чудној нужности естетика као естетика мора разочарати”. Заједно с њим, и ми се питамо: да ли баш мора и је ли то и њена судбина? Вјерујемо да није нужно и да не мора, а и сам је Хартман то добро знао, тј. да се тврдње: „естетика мислиоцима”, а „умјетност умјетницима”, тек условно могу прихватити. Јер, иако се дискурс естетичког ума сушто тиче мислиоца, естетика се начелно пише и за посматрача и за умјетника, па као таква обухвата и читав свијет, будући да сам мислилац има у виду властите умјетничке диспозиције, као и оне мисаоне код умјетника и посматрача. И ту се показује управо оно, раније већ речено, да се естетика труди и заузима, осим за властите, и за друге сврхе, осим за естетичко и философско промишљање умјетности и посебне, специфичне чулности, и за дјеловање, те и његову практичну употребу при стварању дјела умјетности и њихову рецепцију кроз подизање укуса и културе мишљења о њима. Она

се као таква не зауставља на чистом знању, које је њен примарни, епистемолошки циљ, већ предузима одређену самозатајену и дискретну акцију и дјеловање, и тако на необичан начин постаје и ангажована. У супротном, она се своди на чисту и ригорозну епистемологију лијепог и умјетности, и у односу на друге дисциплине философије, има неупоредиво слабију позицију. „Естетика не може ништа учинити за лепо или узвишено” – истиче Дамњановић, и у основи слиједи Хартмана – „практична релевантност естетичке теорије је готово безначајна, естетика је немоћна према свом предмету, и отуда наше разочарање.”²

Један од изазова и пометњи ангажоване естетике на размеђи естетичког ума и практичног дјеловања је и њено могуће наметнуто и сужено усмјеравање развоја умјетности и естетске културе. Знамо да се њено иманентно и ненаметнуто дјеловање догађа спонтано и посредством снаге убјеђивања и доказивања, теоријском убједљивошћу и истинским ауторитетом и повјерењем у естетичара. За разлику од њега, форсирано, наметнуто па и насилно усмјеравање као грубо и наслијепо гурање у одређеном смјеру поменутог „развоја” и естетског кретања, погубно је по умјетност и естетско културно уздизње, јер се они изводе и природно могу остваривати једино по законима стварања, с наглашаном улогом интуиције и несвјесног у том процесу, али и уз посебне, специфичне норме, мјере и начела, што од њега ангажована естетика тражи намећући их умјетности, па се од ове захтијева и да потврди „истину” нормативистичке и онтологистичке естетичке мисли. У том смислу ангажована естетика носи битно атеоријски карактер, који се као такав полаже у дјело умјетности, и показује као лимитирајући моменат његове теоријске досежности.

Она дакле већ и по имену рачуна не само на знање, већ и на дјеловање. Но није свеједно претходи ли код ње знање или дјеловање, пошто ангажованост на прави, иманентан начин, имплицира приоритет теорије над практичним дјеловањем, изведеним

² Дамњановић, М., *Estetika i razočaranje*, Praxis, 1970, str. 37.

кроз импликације и на основу истинитог естетичког разумијевања. Она исто тако имплицира претхођење естетског и умјетничког као предметности естетичком, као и независно постојање умјетности и естетике једне поред друге. А најважнија импликација ангазоване естетике је да она има и може имати утицаја на развој умјетности, укуса и естетско-умјетничке културе у цјелини. Ако умјетност може постојати без естетике, ова разумљиво не може без умјетности над којом остварује и свој утицај, будући да о њој има одређену релевантну, адекватну и квалификовану свијест. Сама умјетност има утицаја на естетику, но једна од функција естетике, посебно оне с атрибутом „ангазоване”, је њен утицај на умјетност с позиције прочишћеног, синтетичког искуства, и с једне више инстанце, него што је рецимо књижевна критика, иако је дјеловање ове, у ствари, сушто њен посредовани утицај.

Док естетичара примарно одликује теоријска склоност, умјетника карактерише стваралачки дар, но неријетки су примјери и умјетнички даровитих естетичара, као и умјетника с развијеном естетичком свијешћу, која им истина помаже, па ипак не може замијенити креативни импулс. То значи да постоји утицај естетике, посебно оне истински ангазоване и разних умјетничких врста, на умјетничко стварање, али он може бити слободан и принудан, са штетним посљедицама, јер је слобода стварања основни услов истинског развоја умјетности. Укључивање естетичке свијести у стварање, посебно оне која не долази од умјетника, него од теоретичара, несводиво је тек на пуку свијест, и не припада инвенцији, интуицији и несвјесном пориву, па и не даје умјетничко дјело, али ипак доприноси обликовању кроз свјесну поправку створеног. Говорећи о значају знања и свијести у поетском стварању Томас Стернс Елиот је рекао да лош пјесник не располаже свијешћу тамо гдје треба, него да је показује гдје не треба.

Своју присутност ангазована естетика има данас код врло умножених школа умјетничког стварања, но увијек се мора имати у виду Кантов увид немогућности да се генијалност научи, па ипак, естетска сензибилност и естетичко знање нису без утицаја и

важности у стварању. У прилогу *Утицај естетике на уметност* Милан Ранковић је с добрим разлогом писао: „Ослањајући се на своје велико разумевање уметности, многи естетичари су покушавали да усмеравају развој уметности. Та усмеравања су била ненасилна, или насилна, наметнута. Ненасилно је усмеравање које се спонтано обавља ауторитетом естетичара, његовом снагом убеђивања, његовом теоријском убедљивошћу. Насилно су усмеравали тај развој они естетичари или теоретичари уметности било које врсте који су били у служби државних или црквених моћника, када је припадништво одређеном стваралачком правцу сматрано идеолошком сагласношћу са владоцима државе и друштва.”³

Одавно су естетичке теорије с нормативистичком сврхом своја правила и ставове наметале умјетности и њеној пракси. Такав практично-дјелатни ангажман тих ангажованих естетика често је праћен идеолошко-политичком, атеоријском и институционалном подршком, умјесто да полазећи од јасне поставке о аутономности и умјетности и естетике и њиховог строгог разграничења, одбацу како наметање, сужавање одозго и пуки есенцијализам, тако и редукују одоздо, као површни емпиризам, те омогући успоставу недвосмисленог разликовања умјетности од не-умјетности и гради критичку теорију умјетности естетске и умјетничке вриједности. Оваква ангажована естетичка теорија може значити нешто за све оне што у хартмановском смислу имају „философски став”, било да су философи и мислиоци по струци или ствараоци и посматрачи лијепог и умјетности, и подразумијева дјеловање из себе и свог знања на један иманентан, ненаметљив начин, битно и органски срастао с изворним креативним импулсом.

Истина, бројни естетичари, а међу њима и наши савремени и истакнути, одбијали су и одбијају сваки вид практичног естетичко-теоријског уплитања и уплива на умјетност, његову могућу идеолошку контаминацију и нормативистичко наметање циљева

³ Ранковић, М., „Утицај естетике на уметност”, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова ЕДС-а, Београд 2010, стр. 20.

споља, иако је евидентно и неспорно да се поменути, самосвојни естетички уплив у савременом животу умјетности и те како догађа, па се може констатовати да се интенције савремених умјетничких пракси, посебно оних тзв. концептуалне умјетности, с добрим разлогом разликују од ставова естетичара и с њима разилазе. Но независно од тога, и даље теорија остаје теорија, а умјетност умјетност, и оне се као такве по свом карактеру непремостиво разликују, јер појам је појам, а чулност чулност, чиме не може бити демантован и угрожен и став, да се од сваког материјала, па и оног сувопарног, теоријског и рационалног, може под одређеним условима развити умјетност.

Да би ангажована естетика могла остварити своје реалне, праве могућности адекватног утицаја на савремено друштво и његову социјалну културно-умјетничку праксу, мора се мијењати и сам статус, те позиција и однос естетичара у друштвеном животу и дјеловању. Он мора не само да се на одговарајући, активан и отворен начин одреди према властитој теорији, знању и истраживању, већ и да нађе праву стратегију и начин свог дјеловања, те и посебно, личну епистемолошку мјеру својих теоријских судова и закључака, који би имали одређени вриједносни карактер. То значи једно ангажовање које не би излазило из епистемолошког оквира и интереса, а поготово не би повријеђивало критеријуме и стандарде теоријског ума, и којем би знање постало дјеловање, а не обрнуто, дјеловање знање. Ово питање није само проблем односа знања и дјеловања у естетици, оно је питање и свих других теорија, природних, друштвених и хуманистичких, и тиче се свих домена свијета живота. Јер сама позиција одговорног научника и мислиоца имплицира и његову самосвијест не само о томе шта и како он у теорији и послу истраживања и промишљања ради, него и с којом сврхом и циљем он то и чини. Поготово се то тиче естетике, која је, бар номинално, практична филозофска дисциплина.

Естетика свакако не постоји тек за саму себе, односно за ништа и никог изван ње, већ напротив, она примарно постоји и за друге, којим је на било који начин потребна, дакле, она се пише и постоји за неког/ сваког ко има потребу и интерес за њу, њене идеје и ставове. А онда је то само један корак и до њеног дјеловања, односно да се у њој открију и мотиви, и из ње увиде и могући правци, те и сами обриси креације. Сартр је с правом тврдио да је читање „дириговано стварање”. Оно из ријечи као самосвојних замки у нама изазива осјећања и устремљује нас ка трансценденцији. Он је то и такво дјеловање ријечи сјајно описао указујући на то да читалац док „чита и ствара, (он) зна да може увек још даље да оде у читању, још дубље да ствара; зато му се дело чини неисцрпно и непрозирно као и ствари. То апсолутно стварање квалитета који се пред нашим очима, извирући из наше субјективности, згушњава у непрозирну објективност, ми бисмо радо упоредили с оном ’рационалном иницијативом’, коју је Кант приписивао искључиво божанском Уму”⁴.

Но добро је познато да се различита знања на разне начине и опходе, тј. сходно властитом карактеру прелажења у дјеловање и практичну примјену. Тако, на примјер, евидентно је да су идеје, ставови и поруке критике, поетике и сл., више упућене на дјеловање и практичну реализацију којој се лакше и прилагођавају, него философска, па у том контексту и естетичко-теоријска знања, која подразумијевају чистоту и општост, спекулацију и апстракцију. Ипак, без обзира на свој чисто теоријски карактер и сведени епистемолошки интерес, реално је могућ утицај, ангажман и практично дјеловање и саме естетике кроз разне облике и нивое посредовања. Најважнији циљ једне добре и квалитетне ангажоване естетике је њен иманентан и ненаметнути утицај на промјену естетске свијести и умјетничког разумијевања, с крајњим циљем подизања и оплемењивања естетске културе у друштву. А за дјеловање естетско-естетичког знања потребне су јаке естетске

⁴ Sartre, Ž. P., *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd 1962, str. 50.

побуде и мотиви. Иако психологија, па ни она дубинска, није још до краја расвијетлила изворе и право поријекло мотива што долазе из најтамнијих дубина људске психе, ипак се могу распознати њихови обриси и механизми буђења и испољавања, те и могуће употребе за дјеловање и трансформацију теоријских знања у њихово практично, креативно остварење и употребу.

Сама вриједност и мјера овакве употребе знања мјери се резултатима у њој оствареним, значи њиховом материјализацијом кроз стваралачки праксис. Вријеме је да савремени естетичар напусти онај *кантовски тип естетско-естетичке двојности*⁵, и да, кад је ријеч о естетици, с ријечи пређе на дјела и од теорије ка пракси, односно, да се и практично кроз ангажман и дјеловање заложу за природно и логично остварење властитих теоријских замисли, те ставова и идеја до којих је дошао радом свог естетичког ума, истраживањем и промишљањем, или да, пошто је свјестан дубоког раскорака савремене теорије и праксе, умјесто да се строго усмјери тек на пропитивање и обликовање знања и посве окрене леђа од његовог могућег дјеловања, не помишљајући и на његову беживотну судбину, већ насупрот, да му се сушто врати и промисли о најбољем могућем, адекватном начину његове примјене у свијету живота, те и његовом стварном оживотворењу.

Ако естетичар уопште жели да оствари већи утицај и да својим увидима и ставовима прокрчи бољи пут до њиховог оживотворења, он се мора позабавити и начином развоја и конкретног мијењања ствари, које неће бити наметање, инжењеринг или утопијска блудња, већ ширење хоризонта разумијевајуће свијести до већег самоосвијешћивања о поменутом мијењању. Није ријеч о философској промјени свијета у духу Марксове, некад фамозне, једанаесте тезе о Фојербаху, већ о његовом тумачењу да би се из њега, корак по корак, дјеловало и, тако рећи, природним путем,

⁵ Наиме, неки извори говоре да су зидове стана у којем је живио Кант, који је познат по својој теоријској ригорозности, чистоти и досљедности, красили кичасти гоблени и умјетнине ниске естетске вриједности.

дошло до његове промјене и осмишљености. Овдје се оправдава такав тип ангажовања у естетици, који подржава њено иманентно теоријско дјеловање, које је и даље на дистанци спрам предмета промишљања, но не и у раскораку с њим. Таква естетичка теорија, која је творба ума, подржава унапређење и истинску креацију умјетничких и естетско-културних форми, те и електронских медија, што су у наше вријеме задобили незаслужени престиж и надмоћ, којим се предметно и теоријски бави. Подржаће неспорно и оне умјетничке облике у којим је на аутентичан и реално могући начин сама теорија, супстанцијално промијенивши властити карактер, креативно проведена у дјело естетске културе. У структури односа естетике и њеног практичног дјеловања, најважније је питање нивоа и квалитета остварења његове истинитости, али и свијест о моментима садржаним у појму „ангажована естетика”, како о смислу естетичког знања, тако и значењу његове сврховитости и дјелујућег ангажмана.

Литература

- Adorno, T. V., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Damnjanović, M., *Estetika i razočarenje*, Praxis, Zagreb, 1970.
- Damnjanović, M., „Smisao savremene estetičke teorije”, predgovor u: Morpurgo-Taljabue G., *Savremena estetika*, Nolit, Beog rad 1968.
- Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Morpurgo-Taljabue, G., *Savremena estetika*, Nolit, Beograd 1968.
- Ранковић, М., „Утицај естетике на уметност”, у: *Утицај естетике на уметност*, зборник радова ЕДС-а, Београд 2010.
- Sartr, Ž. P., *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd 1962.
- Šiler, F., *O lepom*, Kultura, Beograd, 1967.

**KNOWLEDGE AND ACTION: CHALLENGE AND DISORDERS
OF ENGAGED AESTHETICS**

Summary

In this paper, the question is: what is the purpose of all knowledge, even that derived from the aesthetic mind and aesthetics? Is it in its specific application or in something completely different? Or his body is in self-serving knowledge for the sake of knowledge, so it would mean that it exists for its own sake. And, in that regard, can anything be without implications at all? Just clearing the horizon of consciousness is the first step in the action of knowledge on the path of its application. The autonomy of pure knowledge also implies the autonomy of action, so that their self-purposes are preserved in them, which prevents the supremacy of one over the other, action over knowledge and knowledge over action, due to possible abuse. That is why the true solution of their connection lies in the consistent respect of their purposes, therefore, in the realistically possible teleology.

Key words: knowledge, action, engaged aesthetics, challenge, confusion.

Сретен Петровић

АНГАЖОВАНА УМЕТНОСТ – АЛИБИ ЗА ОСРЕДЊОСТ

Апстракт: Смисао тзв. „ангажоване естетике” данас, у њеној је мета-естетичкој функцији, коју видим у критичком опозиву свакога настојања да се уметност учини „ангажованом” изван њене компетенције – слободног освајања „естетске форме”. Велика уметност иманентно држи став дистанце према свакоме захтеву који јој се експлиците испоставља не само из угла: *морала, религије, дидактике и политике*, већ и *уметничке критике, естетике и филозофије*. Будући да по себи већ носи еманације датога јој духа времена, недопустиво је тражити од уметности још и додатну обазривост.

Кључне речи: ангажованост, естетика, уметност, авангарда, ванестетски интерес, аутономија.

Почећу једном опаском Конрада Фидлера: „Уместо да се пред испољавањем уметничке снаге науче **скромности**, уместо да уметничка дела посматрају као неисцрпан извор студирања и сазнања, уместо да у појавама **уметника** поштују праву **снагу** која у недогледној активности ради на проширењу граница области човекове духовне доминације, **критичари** [и теоретичари] се каткад понашају тако као да уметници немају никаква друга посла до да на више или мање задовољавајући начин изведу оно што је њима самима у основи већ одавно било познато”.¹

¹ Конрад Фидлер, *О просуђивању дела ликовне уметности*. Култура Београд, 1965, 45.

Основна теза мога саопштења може се и овако артикулисати: естетика би данас била у мисији опозива агресивних авангардних поетика, које захтевају од уметности да буде „фермент мењања друштва” (Адорно), а за одбрану права очувања високе уметности управо у формату какав познаје већ створена европска култура од својих древних почетака.

То је могућно уколико уметност, данас као и у традицији, буде у прилици да очува своју аутономију, Биће своје од уплива у њега било каквога гласно-интендирајућег ангажовања, почев од филозофскога и научнога сазнања, дидактичног или моралног задатка, политичког и идеолошког захтева.

У ствари моја мета-естетичка позиција развијена је, да и то кажем, са ослоном на Канта, и јесте у радикалној супротности са настојањима неохегеловаца, разуме се, под разним формама, од херменеутичара до марксиста, и гносеологиста, који у уметности трагају искључиво за истином. Разуме се, таква истина уметности – како се показало, од Лукача до Бењамина и Адорна, Хајдегера и Гадамера – јесте истина саме филозофије. Још прецизније, реч је о истини филозофија тих аутора.

Томе становишту није далеко критичко увиђање Ридигера Бубнера. Наиме, да је због такве оријентације филозофије уметности, односно филозофске естетике – усмерене на истраживање с циљем да се преко уметности дође до њене истине – ова дисциплина данас у кризи. Чак и више од тога, будући да је драстично опало поверење у такав приступ уметности чије трагање за истином уметности, уистину, није ништа друго него трагање како би се у самој уметности сагледала сопствена, филозофска истина. Најпре, такав је приступ уметничком делу у бити хетерономан. Ридигер Бубнер је то експлицитно одредио: „Очигледно је утихнуће филозофије у погледу уметности повезано с већ одавно изгубљеним поверењем у моћ систематске мисли која се уз друга стручна подрчја усмерила и на уметност како би је *појмом* укротила”.²

² Rüdiger Bubner, *Estetsko iskustvo*. Matica hrvatska, Zagreb, 1997, 9. У даљем тексту: Bubner.

У наставку, писац примећује како је у нашем времену постао обичај да уметност самој филозофији почиње да „служи као медиј у којем филозофија трага за осведочењем у вези с њеним властитим теоријским статусом. Филозофија не исказује шта уметност јесте, већ би, штавише, уметност требало да покаже шта је сама филозофија. Посао естетике се почиње наслућивати између појмовне дефиниције бити уметности и одређеног самоспораумевања филозофије у погледу ње саме”. (Bubner, 11–12 и д.) Из тога следи како се „Филозофија уметност тумачи пре свега у светлу своје властите проблематике и одлучно је користи приликом њеног решавања”.

Због такве оријентације „естетике на појам истине, а тиме и на филозофију”, учинак је очекиван. На делу је „мајоризовање теорије уметности филозофском појмовношћу”. То је и полазна основа за Бубнерово опште разумевање ствари, наиме, како је „све до сада разматране естетике настојао означити као *хетерономне*. За њих је типично да теорију уметности не изграђују на **аутономан** начин, већ је од самих почетака подвргавају страном одређењу претходним појмом филозофије, њеним постављањем задатака”. А све се то, доследно, спроводи са ослонцем на Хегела. Као једини продуктиван пример, који не задире у домен аутентичности, тј. аутономије уметности, јесте онај којег немачки теоретичар види у традицији мишљења ослоњеног на Канта. „Уочавам само једну могућност неке нехетерономне естетике коју представља типичан случај кантовске ’критике моћи суђења’” (ib., 37).

Блиско овоме је и становиште Ханса Зедлмајера, који је поводом екстремних а сличних, гносеологистичких захтева естетика, посебно пуританскога модела – у форми „празнога платна”, а и више од тога, против уметности без платна – приметно, како се таква „екстремно субјективистичка и аскетски езотерична ’уметност’ тешко продаје, те да се као роба за којом нема никакве природне потребе мора наметнути публици путем пропаганде, најчешће уз притајену и отворену претњу, како сваког оног ко

мисли другачије ваља обележити као ограничена или реакционерна човека”.³

У авангардним уметничким покретима, оно што их чини „новим”, то ће рећи „прогресивним”, означено је, поред осталог, термином „ангажовани”. Такве се умотворине према друштву постављају борбено, револуционарно, за разлику од традиционалне уметности која је, да ли неопрезно, одређивана као пасивна и индиферентна, како би се онда лакше политички стигматизовала као конзервативна и, свакако, непожељна!

Од првих деценија XX века увелико се проносила идеја о ангажованости као битном обележју авангарде. Добре услуге очекивале су се посебно од „нових уметничких покрета и пракси”, од концептуализма у ликовним уметностима. А управо су се такве иновације, све скупа, окачиле о врат *ликовним уметностима*, од скора одређеним као *визуелне уметности*. А сувисли теоријски разлог за такво преименовање – барем до сада – није саопштен а ни скривена намера за то.

У теоријским разговорима поводом уметности, дакле, до сада није забележено слично покретање питања о преименовању било које друге уметничке врсте, а ни таквога перфидног поигравања са именима. За пример је „уметничка музика”. Зар по аналогији, а у наметнутоме поетичком новоговору, не би онда ваљало „музику” преименовати у „аудитивну уметност”? Па сада, да ли можете замислити како би изгледала реченица: „Концерт аудитивног уметника Моцарта”? Али је зато у пракси постало могућно нешто друго: „Умотворина визуелног уметника Ван Гога”!

Питамо се каква се то светоназорна, чак и политичка намера крије иза акције борбених промотора који су, поред свега другог, осмислили својеврсни језички препад на „ликовну уметност”, преобразивши „уметничко сликарство”, односно „вајарство” у „визу-

³ Hans Sedlmayr, *Revolucija moderne umjetnosti*. U: *Nova filozofija umjetnosti*. Antologija tekstova. Odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972, 110..

елне уметности”)? Да би нешто стекло статус „уметности”, а на линији феномена „нових уметничких пракси”, главни разлог је да свако од таквих „шта-става” морало бити кадро да ангажовано, тј. борбено „помера границе савременог света”! Према томе, бити „ангажован” значи да ће, наводно „визуелни уметник”, својим личним присуством, а и чином, по потреби и демонстрацијом свога тела, *свесно допринети убрзању друштвених промена!* Ангажовано, дакле!

Недавно је у једном интервјуу ликовни критичар и режисер Ђорђе Кадијевић у оцени резултата наше, тзв. „ангажоване уметности” последње деценије ХХ века, приметио како је – насупрот таквом баласту – велика, истинска ликовна „уметност прави благодат”. Наиме, само престижна уметност, која је истински посвећена естетској сврси, пружа „веће остварење од било које идеологије”! А потом је томе придодао и следећу реч: „Уочи ратова деведесетих [ХХ века] имали смо ангажовани приступ **концептуалних** уметника који су замерали традиционалној уметности да је **млака** у односу на критику постојећег. Читаву деценију уложили су у то да освесте уметност да би се бавила питањима живота. Питам се, куда је отишла толика енергија коју су они уложили, а резултат свега тога био је прљави грађански рат”.⁴

Истим поводом, само на глобалној, европској, ако се хоће, и светској културној сцени, огласио се и француски филозоф ликовне уметности Жан Клер, иначе кустос Музеја Француске, односно Националног музеја модерне уметности (МНАМ). Он је, наиме, маркирао крајње мршаве доприносе ликовности и при томе имао у виду управо последње представнике концептуалног, односно „апстрактног и аналитичког сликарства”.⁵

⁴ Интервју који је Марина Вулићевић водила са: Ђорђем Кадијевићем, „У мени нема ничег другог сем љубави”. *Политика*, недеља 15. март, 2020, стр. 21.

⁵ Жан Клер, *Критика модерности*. Разматрања о стању лепих уметности. Превела с француског Јелена Стефановић, Алеф, Градац, 2018, 7.

Разуме се, XX век је јасно наговестио да ће накарадне идеологије и културна политика владајућих класа тражити од уметности да буде тенденциозна, што је само други израз за политички ангажовану уметност. А све је кренуло од првих деценија прошлог века, од тзв. почетка авангардне, уједно и нове, модерне уметности. Међутим, ко је уопште могао претпоставити да ће се од уметности тражити да се дилетантски нађе у слуганском споју са бизарним, то јест базичним доменом – са *политичком економијом*.

Жалим што ми је до сада остао непознат протагонист „перформанса”, не само у Америци, већ и код нас на Балкану, извесни Бранислав Јаковљевић, нашој јавности представљен као професор у Америци, али не на уметничкој академији, нити катедри историје уметности. Овај амерички научник потанко је говорио о појму „перформанса” као о високој, ликовној уметности. Интервју с њим вођен је „поводом објављивања његове књиге *Уметност одлуке: перформанс и самоуправљање у Југославији, 1945–1991*”. У тој књизи говорио је о настанку „уметничког перформанса у Југославији, Марини Абрамовић” али и о „перформансу у владавини Доналда Трампа”. Овде је, како видимо, пре свега реч о „дубокој” уметности, зар не! За поређење Трампа и Марине, а и ликовне уметности недостајао још славни италијански сликар Рафаело Санти!

А речени Јаковљевић вели још и то како „Реч ‘перформанс’ није везана само за један вид уметности већ има много шире значење које се односи на рад и управљање. ‘Перформанса’ је економска категорија која се користи и код нас. Уметност, и то не само *уметност извођења*, увек је на *суштински начин* повезана са *политичком економијом*”. И како да нас онда не чуди што је сасвим изопштена „ликовна уметност” како би се отворио простор за „визуелне радње”, махинације и егзибиције, за наше пропало самоуправљање.

Креатори, пре свега идеолози и промотори јефтине авангарде, нових уметничких пракси, егзибиционих форми и перформанса, чине сој љутих противника истинске уметности, и у томе посебно уметничкога сликарства које је похрањено у музејима. Због тога,

баш такви авангардисти и праве перформансе којима извргавају руглу уметничке галерије и музеје, а тиме и целокупну европску уметност. Није ли све то, с правом ће неко приметити, пука освета неталентованих?

Следбеници нових авангардних пракси, као доказ своје лојалности програмима нових Поетика, разумели су свој задатак, који се сажето може свести на што суровијем ружењу озбиљне, високе уметности! Тако су, према казивању Вила Гомперца, уредника на Би-Би-Сију, који је уједно и један од директора Галерије Тејт, поборници иновација, на челу са извесним Кунелисом још 1969. године направили инсталацију *Без наслова*. Ствар се свела на то што је сам Кунелис „у једној римској галерији”, у виду *протеста*, тачније, напада на музеје и уметничке галерије довукао „дванаест живих коња који фркћу и њиште, и који су били везани за зидове галерије неколико дана”. А ту је онда и којештарија „уметника”, извесног „Бојса [који] је своју уметност стварао од мртвих животиња, прљавих крпа и чудних идеја”.⁶ Нису ли све то примери естетичкога нихилизма?

Дозволите ми да у овом контексту подсетим на једну реченицу из текста, који је прештампан и у нашој Естетичкој публикацији. Наиме, југословенски филозоф, универзитетски професор естетике, Иван Фохт, поводом бесмислених антиуметничких новотарија, попут наведених радњи Кунелиса и Бојса рекао је: „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”.⁷ То је доиста сагласно са оном Гомперцовом опаском како се такве егзибиције, догађања из репертоара

⁶ Вил Гомперц, *Шта гледаш?* 150 година модерне уметности у трептају ока. Делета, Београд, 2015, 325, 327.

⁷ Иван Фохт, Хегел и крај умјетности. У: *Политика*, 14. јун 1980. стр. 10. Прештампано у: *Проблем креативности*. Зборник Естетичког друштва Србије, Београд, 2012, 359.

индустрије забаве приређују данас за откачену публику „спремну да се тако досађује”!

Овде треба разјаснити још нешто. Ми знамо да је Хегел родоначелник идеје о уметности и лепоте као чулнога приказа Идеје. Међутим, аутори *пуританске естетике* прихвативши се Хегеловог модела, ишли су још даље, сматрајући да се свака рационална инстанција, виша од чулности, може појавити у некаквом виду „чулноснога” израза. Према томе ако се Уметности, као чулном изразу, товари на леђа Филозофска идеја – како то стоји код Хегела – зар се тако накарадно схваћена „уметност” не може користити и за чулни, транспарентан приказ не само Политички ангажоване Идеје, већ и Економске и Синдикалне, најзад, Моралистичке поруке?

У духу практичне разраде поменутога модела, понуда нам, у сасвим експлицитном издању, долази најпре од руских авангардиста који су у духу агресивнога протестантизма преокренули ствар, и од уметности која треба да буде форма суптилнога, естетског саздања они су, са ослоном на Хегела – одбацивши њено „чулносно” биће – направили пропагандно средство за коренито мењање структуре друштва које обесправљује раднике!? Уметност се, тврдили су, мора покренути ка Животу, дакле, и свему што тај живот осмишљава.

Према концепту ангажоване уметности, како су је изложили руски авангардисти, нова уметност треба да буде до краја очишћена од „чулносног” момента, како би, ослобођена сваке илузије могла задовољити човекова чула и осећања. Сâм живот мора бити у фокусу, јер је такав какав је данас, неподношљив. Стално се фокусирати на ту тачку, сврха је уметности. Изразити је и непрестано, из дана у дан упирати прст на стварност, дужност је најсветија! Нема вечних и трајних вредности. Ни Хомер, а ни Данте, према томе, ни Леонардо, а ни Стравински. Модерна се улила у процес губљења чула у уметности. „Уметност мора прећи на то да ствара ’најреалнију реалност’, то јест живот сâм”.⁸

⁸ Према Хајнрих Клоц, *Уметност у XX веку. Модерна – Постмодерна – Друга модерна*. Светови, Нови Сад, 1995, 30 и д..

У новој Русији, у Совјетском Савезу, 1921. године, авангардисти Александар Родченко и Варвара Степанова изградили су први програм авангарде, назвавши га „Производни манифест”, готово као у виду фабричкога Манифеста за топљење челика! Овај Манифест био је у ствари манифест конструктивизма. Главна његова начела су: „Доле с уметношћу, нека живи техника. Религија је лаж. Уметност је лаж”. „Живео конструктивистички техничар”. „Колективна уметност садашњице јесте конструктивистички живот”⁹. У основи то су биле и тезе футуристе Маринетија који је међу првима настојао да интегрише у једну целину три важне саставнице: *уметност, технологију и живот*.

Када се аналитички сагледају начела авангардизма, а први изумитељи таквих тенденција деловали су под видом конструктивизма, уочава се како су творци ове нове авангарде, опседнути пројектом баухауса чија је идеја, иначе, рођена у кругу архитеката. Њихова је намера поништити Уметност али и Уметника, како би се на њихово место узнео *Техничар, Инжењер!*

Уметност је недостатна, будући да није израз чисте духовности, већ је, хегеловски речено, чулни, наивни израз Истине. То исто важи и за Религију која се служи представама и осећањима. Према томе, овде нема оне узвишене чистоте коју нуди Разум у идеалитету свога појма. Због тога писци конструктивизма и стају под Хегелову заставу: *Доле с уметношћу* и *Доле с религијом (!)*, јер су обе форме недостојан, неадекватан израз највише Истине, и као такве, обмана су и лаж! Наспрам њих ускрсава парола: Нека живи *конструктивистички техничар!* Авангардисти су порекли и само „неговање уметничке традиције” лансирајући мантру како је све што је до сада положено у европској уметности „скривање неспособности човечанства”!

⁹ Alexander Rodtschenko и Warwara Stepanova, *Produktionsmanifest*, Moscau, 1921. Наведено према *Tendencen der zwanziger Jahre*, Ausst. kat. Berlin, 1977. Овде, према Х. Клоцу, 32–33.

У новинском тексту у листу *Политика* Станко Црнобрња¹⁰ је поводом епохе Валтера Гропијуса забележио како су „руски футуристи нашли начин да своју уметност ставе у службу надлазеће социјалистичке револуције” и при томе, уз навођење документа о томе, додао је како је „руски конструктивизам настао као ’велика негација *естетске* и *семантичке* аутономије уметности’ и као јасно супротстављање *романтичкој идеји о уметнику као богомданом генију*” (*курзив*). И ови ставови, укључујући претходне манифесте – пре свега руских конструктивиста и Маринетија – по садржају су на истој, теоријској и, рекао бих, идеолошкој линији. О критици ових погледа, а и коментарима, више речи у мојој књизи која је у штампи: *Естетика и прогрес*.

Дакле, нова авангарда – с њом и конструктивизам – рођени су као „велика негација *естетске* и *семантичке* аутономије уметности”, али и као негација незаобилазног ствараоца уметности – *талентованог уметника*, за који се, иронијски, користи термин *геније*. Када се у самој бити (*Sein*) Уметности негира њена *естетичност*, са све њеним *садржајним* или *семантичким* потенцијалом, а затим деградира незаменљива улога *талентованог уметника, ствараоца*, онда то недвосмислено указује на крај и крах *егзистенције* Уметности као духовне форме какву познаје Европа. Да и не говоримо о позицији њене *аутономије*.

Тако смо се још једном нашли у забрану теоретичара Артура Дантоа, који је у пројекту о крају традиционалне уметности, барем, у једној ствари, корачао испред других. Показао се као један од бољих следбеника Хегелових естетичких идеја, посебно мисли о реалном крају уметности. Али, исто тако, овде је остало и питање које се више пута постављало. Наиме, зар се разлог за тако снажно Дантово подржавање идеје о крају уметности не налази у чињеници коју је писац донео из родне му Америке, у којој уметничка култура није била у духовном фокусу ове заједнице?

¹⁰ Станко Црнобрња, „Чудесна епоха Валтера Гропијуса”, *Политика*, субота 17. нов. Културни додатак, 2018, и даље.

Није ли разлог овога недвосмисленог оповргавања даље перспективе уметности, у неку руку – привидно ослоњено на Хегела – рационализација осећања о небитности естетске форме као такве?

Није тешко запазити како је у самој стварности – у касније насталим *тоталитарним* режимима – Хегелова *Естетика*, као контра Кантовом пројекту о безинтересној лепоти и уметности – постала основа за рађање и, у културним политикама успостављање таквих стандарда којима се од уметности захтевало њено углављење у коло политичке пропаганде и идеологије, разуме се, са пуним ангажовањем уметника у таквим пословима. Ни говора о уметничковој аутономији, следствено, ни о самосталности уметности.

У једном таквом тоталитарном систему познати мађарски филозоф и естетичар Ђерђ Лукач, успео је да из Хегелове *Естетике*, до краја „прагматички луцидно”, развије њене консеквенције, са главним, стратешким начелом – потребом за једном ангажованом, то јест, идеолошком уметношћу. Све то одиграло се средином XX века када је Лукач био филозофска и естетичка икона епохе реал-социјализма. Касније је своју позицију ублажио.

По карактеру овоме слична – прагматична културна политика – била је на гласу и под Хитлером, а осмислио ју је и у пракси спроводио његов министар културе Гебелс. Данас, у неолибералном капитализму, владајућа сила своју издашну снагу у борби против аутономије и слободе уметника и уметности, црпи из историјски безименога логоса капитала. Прве слутње пораза уметности у XX веку, у епохи тоталитаризама – као природне антитеза уметности и свему што симболизује дух партикуларитета – експлицитно је изложен, видели смо, у *Производном манифесту* Родченка и Степанове. За појаву *баухауса*, многи теоретичари, поглавито архитекте, излагали су како је овде реч о великом културолошком пројекту, о идеји ангажоване уметности, која ће такав идеал остварити уколико буде повезана са *занатима* и *технологијом*, најзад, уколико буде спремна на велику синтезу *више уметности*. Био је то идеал *баухауса*!

Шта је овде зачуђујуће? Уопште се није поставило социолошки разумљиво питање: Које је таква синтеза, идеја баухауса, *уопште* потребна, односно не располажемо одговором на битно питање: У чему је то била епохална „погрешка” досадашње европске уметности? Како су и у чему застранили Леонардо и Сервантес, Делакроа и Шекспир, Моцарт и Бах? Дакле, велики уметници, а и њихова дела, аутори који су водили свој самостални, аутономни живот и при томе испословали велико и бесмртно дело!

И оно најважније: који је то савремени, видовити Ум који би – из чистога мира, држећи страну појединаца или група инжењера и архитеката, унеколико и мрзитеља посебних уметности – извео баш такав „коперникански обрт”, ону контру Кантовоме залагању за аутономни статус уметности и безинтересне лепоте? Најзад коме је, и на чију адресу све то упућено и у виду диктата наложено? Да ли је самом духу времена уопште била потребна диригована уметност, и ко још верује да ће баш уметност постати покретачка, и при томе још и ефикасна снага друштвених промена? Зар је то њен посао? И како ће нови, а цивилизацијски задатак остварити нова уметничка пракса а следствено линији аскетске, пуританске естетике празнине.

О томе је, ако хоћете из прве руке, имао шта да каже, наш, назовимо га, модерни сликар и ликовни естетичар Миодраг Протић, чија уметничка платна поседује и београдски Музеј савремене уметности, а у којем је ту, недавно, својим „Чистачем” боравила СУМА, тј. Светска уметница Марина. Узгред, тај је Музеј и био створен великим личном ангажовањем баш овога сензибилног уметника, Миодрага Протића, а у чијем се Музеју последњих година приређују манифестације нимало сродне високој уметности.

Управо је Миодраг Протић, подсетимо се, не тако давно (2009), а пре свога одласка, изнео жестоку критику поводом трагичнога стања у домену ликовних уметности. Према његовом мишљењу на сцену је ступио инфантни „егзибиционизам” који је изнедрио „нове антиуметничке, антисликарске појаве, идеологију ‘смрти уметности’”! Данас се настоји радикално проширити

појам уметности, у форми „визуелних” како би се у њега могле угурати „инсталације, видео-радови, компјутерске анимације”, док су на другој страни „потиснути на маргину сликари који користе платно и боје”. У ономе што се данас, у првој деценији XXI века, одиграва на нашој ликовној сцени, Протић види као „несразмеру и онтолошку разлику између многих нових антиуметничких, антисликарских појава”, што се не може другојачије интерпретирати већ као демонстрација „идеологије 'смрти уметности'”.¹¹

И још једна реч на крају, а поводом настојања да сама уметност постане борбено, ангажовано средство у циљу промене постојеће, нехумане реалности. Још једном ћу подсетити на речи Ивана Фохта. „Можемо се запитати: зашто очекивати од музике [уметности] да решава проблеме које човечанство као целина не може, а изгледа, и не жели да реши? Зашто музика [уметност] не би била игра?”¹²

А ту је и неколико умесних питања. Да ли би заиста неко ко је духовно стасао на традицији европске уметности и њене класике, могао и помислити, да ће му „не-ангажована” а висока уметност, како се то каже, отупити оштрицу и одвратити га од помисли на борбу и залагање за неко праведније друштво?

Управо тим поводом желим овде да подсетим како је значајан немачки филозоф и естетичар, Теодор Адорно, осудио управо европску традиционалну уметност због чињенице што је миметичка, и коју је управо као такву означио за конзервативну, и крајње неборбену спрам капитализма. Насупрот томе, захтевао је да уметност буде радикална критика свега постојећег.

¹¹ Миодраг Б. Протић, сликар и ликовни критичар. Интервју: „Смањити неред и хаос”. *Политика*, четвртак 5. новембар 2009. У разговору са Зораном Радисављевићем.

¹² Иван Фохт, *Музика у ставу негативитета*. Предговор. У: Т. В. Адорно, *Филозофија нове музике*. Полит, Београд, 1968, 26. У д. тексту: ФНМ.

Свакако овде не би било ничега спорног да се Адорно као мислилац није декларисао као филозоф марксистичке оријентације, прецизније као неомарксист. Зашто му је то уопште било потребно! Разуме се, био је, свакако, различитог профила но што је то био један други марксист, то јест, Ђерђ Лукач. Овде је, дакле, реч о питању разлога, идејних и теоријских, који су уопште покренули Адорна на овакву, рекао бих, немилосрдну критику традиционалне уметности, чија је колатерална штета у музици: мучко и неестетско пострадање Игора Стравинског! Боље речено, нису ли баш такви погледи Адорна, одистински, пре свега израз теоријске рационализације личнога укуса овога изузетнога естетe? Не заборавимо, за разлику од Лукача, Адорно је, као филозофски мислилац, био не само вансеријски познавалац музике, већ је словио и као композитор.

У овом контексту подсетио бих на једну историјску, уједно и научно релевантну чињеницу, која провоцира важно питање. Теоријски, а и научно узев, тешко је оспорити чињеницу да је Карл Маркс у XIX веку био један од изузетних критичара капитализма. Уосталом, то потврђује његов тротомни Капитал, дело које је и у првим деценијама XXI века у знаку пуне актуелности. Исто тако, и не мање одлучно, Маркс је и у самој пракси показао и доказао свој критички и политички активизам, будући да се беспоштедно ангажовао у светском, радничком покрету, у интернационали. Али, и најважније, а и поводом теме овога скупа, још нешто. Отворио бих једно важно, да не кажем теоријски стратешко, естетичко питање.

Наиме, како је могућно да је овога свестраног делатника, у теорији и пракси, у науци и друштвеном ангажману, дакле, К. Маркса, тако снажно носила и инспирисала велика грчка књижевност, чија је дела с одушевљењем читао у оригиналу, а да при томе, ни на који начин, та иста литература није омела овога мислиоца, као грађанина, у борби против капиталистичкога поретка? И још нешто. Ова моћна античка књижевност изнудила је и добро познато Марксово естетичко становиште. Наиме, да су дела Есхила и

Софокла у толикој мери савршена, односно бесмртна, да „нам она још [и данас] пружају уметничко уживање и што у извесном погледу важе као норма и недостижан узор [*als Norm und unerreichbare Muster gelten*]”.¹³

Разумљиво је онда, како се догодило да је ова древна европска уметност била „нешкодљива” за мислиоца XIX века, за научника са докторатом филозофских наука, којег, дакле, ни на који начин није скрајнула са друштвено одговорнога посланства, и тако, не само што га није успорила на строго научном пољу, већ ни на политички деликатном задатку? Отуда се као несумњива и од многих естетичара и филозофа уметности – блиских Кантовој естетици – прихвата теза, према којој уметности никако није примарни циљ директно, политички ангажовано бављење поправкама друштва, а понајмање да је њена сврха да код конзументата пробуди борбену свест о потреби револуционарног мењања света!

И опет смо се нашли код једнога филозофа естетике екстремне позиције, који је усред XX века о истоме, дакле о овоме проблему, мислио другачије, али и у несагласју са емпиријским чињеницама.

Још једном смо код Теодора В. Адорна. Филозофски гледано естетичар је, наиме, сматрао како управо висока, а то у првом реду значи уметност европске традиције, може значајно нашкодити савременом борцу против капитализма, јер би због своје естетски особене, условно, хармонијске и миметичке бити, затомила погледе својих реципијената и, следствено, демотивисала и искључила их из борбенога строја у остваривању програма хуманистичкога преображаја, односно уништења капитализма.¹⁴

Шта је овде спорно? Ја овде не бих полемисао о теоријској позицији савременога естетичара, теоретичара, који се бавио суптилним феноменом каква је уметност, и тим поводом на свој начин

¹³ Marx, K., *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*. Dietz Verlag, Berlin, 1974, стр. 31.

¹⁴ Види и: S. Petrović: Treba li se vraćati Marxu. U: *Eidos*, časopis za filozofiju i društvena istraživanja, Zenica, II, 2–2018, стр. 20–42.

разумео ову духовну форми. Недоумицу, пак, изазива то што Адорно, односно његова критика савременога капитализма – поглавито развијена у кругу Франкфуртске критичке теорије друштва – има за полазну основу управо марксизам. Дакле, Адорно је у томе времену важио за еминентног представника „неомарксизма”, који се у тој групи нашао са својим естетичким кредом, битно различитим од погледа мислилаца какви су Херберт Маркузе или Ернст Блох. Укажимо овде како је Блох, на пример, упозорио како су и „античко и феудално друштво – прошлост, но не и грчка, средњовековна умјетност”. Уосталом, и Блох нас подсећа зар и „сâм Маркс не наглашаваше... грчку уметност трајним, чак недостижним узором”¹⁵

Но, томе насупрот, Адорно је, на пример, остао до краја на социолошко-историјској матрици, тј. на хегелијанском разумевању духовних форми човека, прихвативши тако Хегелово теоријско начело да је „философија своје *време мислима обухваћено*”.¹⁶ Ми смо код Блоха запазили далеко елегантније промишљање тих истих форми, посебно уметности која се радикално опире овој историчистичкој схеми. У том смислу, уметност за Блоха није никакво подражавање реалитета, према томе, она не подлеже диктуму пролазности. Напротив, „уместо *регресије*, назадовања”, уметност, као дело генија ствара пројекцију, тако да естетско дело одређује своје облике и ситуације и тако продужава живот дела гурајући га „према *напред*”. Према Блоху, дакле, у уметничком делу као утопијском „време се поништава и приводи оној сврси у којој више нема пукe *прошлости* [а ни садашњости] а ни њенога светоназора”.¹⁷

Једном речју, а поводом гледишта самога Адорно, овде се као проблем поставља питање: нису ли противречности које видимо у његовоме гледишту последица начина артикулације главних есте-

¹⁵ Ernst Bloch, *O umjetnosti*. Izabrani tekstovi. Priredio Danko Grlić, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 87.

¹⁶ Хегел, *Основне црте филозофије права*. Предговор, 18, 1989. Предео Данко Грлић, „Веселин Маслеша”, Свјетлост, Сарајево.

¹⁷ Bloch, исто, стр. 92, *курзив*.

тичких идеја. Његов текст је често скопчан са уобичајеним маниром пишневога апоретичнога прикривања јасности његових полазних естетичких премиса.¹⁸ Такву противречност видимо, на пример, у његовим апоријама поводом истих питање. Једном ће Адорно рећи како су тенденциозна, и у том смислу, ангажована уметничка дела, вредносно ништавна! Таква изведеница, сматрамо, следи с правом из његових појединих ставова. „Уметничка дела која се без остатка нуде погледу и мисли нису уметничка дела”.¹⁹ То онда значи, како авангардна уметничка дела уколико носе прогресивне идеје, Мисли и Поруке, она се због тога никако не смеју „без остатка”, директно или тенденциозно, дакле, недвосмислено појавити као таква, јер тада више „нису уметничка дела”!

А онда, опет, обрт. Наиме, на другим местима, видимо нешто другачију слику. Уметност сада треба да „задржи своју друштвену истину захваљујући антитетичком ставу према друштву”²⁰, али тако да при томе не смеју бити „голи експонент друштва”, јер би онда то водило конформизму. И опет, и опет, томе радикално супротност: уметност мора бити „фермент мењања друштва”, дакле, она не сме да „повлађује развоју грађанске свести, која све духовне творевине деградира на просте функције, на нешто што постоји само због нечега другог и, у крајњој линији, на потрошни артикл”. (исто, *ФНМ*. 54)

Овде и даље остаје отворено питање адресе на коју Адорно испоставља поменуте прескрипције, тзв. повећи број наредби. Наиме, кога се уопште тичу ова упозорења? Једном, да „Уметност не сме да буде експонент”, а онда, други пут, „Уметност мора да је фермент мењања друштва”. Најзад, „Уметност не сме да повлађује

¹⁸ Види о томе у књизи: Rüdiger Bubner, *Estetsko iskustvo*. Poglavlje: Може ли теорија постати естетска? Prilog glavnom motivu Adornove filozofije. Matica Hrvatska, Zagreb, 1997, стр. 74–75 и даље.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 184. У даљем тексту: Ador.*Ath*.

²⁰ Адорно, Т. В., *Филозофија нове музике*. Нолит, Београд, 1968, стр. 49–50. У д. тексту. *ФНМ*.

грађанској свести”. И на крају, када све то постигне, тек тада ће нужно постати – „истинита”!

Да ли све то може остварити сама Уметност, и Како? Није ли овде реч о заобилазници која, прећутно, има у виду главног актера на сцени, тј. Уметника? Као да се све време Адорно бори за промену свести не само уметника, већ и јавнога мњења које, посредно, преко институција, може наметнути одређени тип културне политике, и тако приволети уметника – авангардисту, да се лати понуђене му теорије, односно идеологије коју прописује сâм филозоф, тј. Адорно!

А сам писац то и каже: „Будући да је, према Хегеловом мишљењу, прошло време наивне уметности, онда сама уметност [посредством уметника] мора себи да прикопча рефлексiju и да се њоме бави докле год она не престане да изнад ње лебди као нешто њој спољашње, туђе; то се данас зове естетика”.²¹

О чему је овде реч? Пре свега, никако се овде не ради о уметности која својом формом сазданом на имагинацији и посредована чулношћу, као аутентично Биће, *sui generis*, треба да задовољи естетско осећање човека. Реч је о томе да се њена форма узурпира за потребе других духовних инстанција и интереса, филозофије и сазнања, политике. Док су код Хегела уметност и лепота у функцији „чулнога израза Идеје”, Идеје схваћене у смислу Логоса, при чему је уметност ништа друго него „наивни, привидни, дечји израз Мисли” и Истине, дотле је код Адорна то исто само мало другојачије.

Свакако да Адорно следи Хегела по начину разумевања уметности у функцији сазнања, с тим што он сада настоји да саму свест уметника, према томе и Форму уметности, ослободи баласта прошлости, од њене наивности и, беџаминовски речено, ауратског наслеђа. Изгуравши из уметности инфантилизам и игру, Адорно настоји да је уздигне до нивоа рефлексije.

²¹ Theodor W. Adorno, „Frühe Einleitung”. У: *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, стр. 508.

Као парадигматичне фигуре на естетичкој позорници појављују се сада његови омиљени ликови у ставу опозиције: Стравински и Шенберг. А то је онда стриктно повезано са јасним политичким ангажманом уметника данас усред грађанског, капиталистичког света. Уметник мора бити на бранику борбе за промену постојећег. Сасвим доследно, Адорно тражи одлучну акцију од самосвесног уметника, борца за промену датога стања ствари.

„Стравинскијева музика остаје гранични феномен, јер избегава да се дијалектички ухвати укоштац са током времена у музици”. (ФНМ, 206) Како су, дакле, као антиподи, заузели своја места у овој теоријском играци, Шенберг и Стравински. Док је Шенберг у улози борца за Нови свет, Стравински је декадентни шарлатан. „Шенберг узима музику као *спознају*, а Стравински као *игру*”.²²

Адорно, наимае, хоће баш оно што је Бодлер, као уметник, из дна душе презирао. Наимае, уметност никако не сме да се преобрази и постане слушкиња сазнања, носилац идеја које ће пропагирати у име филозофскога или идеолошкога Ума. Бодлер записује: „Уколико уметност више жели да буде *филозофски јасна* утолико више пада и враћа се на дечје хијероглифе. Насупрот томе, уколико је уметност ослобођена *дидактике*, утолико се више уздиже ка *чистој и непристрасној лепоти*”.²³ Зар нам то не изгледа као да је у духу Кантовога трактата о безинтересној уметности и лепоти по себи!

Адорно ће тако прихватити и бројне друге наопакости које је радикално одбацио Конрад Фидлер, упркос чињеници што су им блиски методолошки полазни ставови феноменологије. Наимае, Фидлер је сматрао како је данас приоритетни задатак естетичара да

²² Види критику Адорнове естетике у огледу „Muzika u stavu negativiteta – Theodor Adorno”, у: Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*. Нолит, Београд, 1980, стр. 228. *курзив*. У д. тексту: Фохт.

²³ Бодлер сабрана дела. Народна књига. Београд 1979. књ. бр. 4. Сликарски салони. Светска изложба 1855. Есеј: I Критички метод. о модерној идеји о напретку примењеној на ликовну уметност. Померање виталности, *Салони*, 4, стр. 384.

ради на ослобађању уметности од свих политичких и филозофских стега, прескрипција, које су јој не само у прошлости – наредбодавно – наметали цензори, мецене, већ то и данас чине, било естетичари попут Адорна, или уметнички критичари посредством медија на јавној сцени. Но, Адорно баш то захтева. Отуда се поставља питање, како је Адорно, барем у естетици, могао себе сматрати мислиоцем на трагу Маркса, и при томе заузимајући радикално супротну позицију, сагледавши уметност у модалитету пукога средства, у сазнајној и политичкој хетерономији.

Погледајмо како су његови главни јунаци, Шенберг у лику позитивнога актера, односно Стравински, као негативни јунак, одиграли своје улоге. Уметник данас, у оскудном свету, сматра Адорно, налази се пред избором: „Да се стави у позицију негирања или да се прилагоди. За Адорна, прву солуцију је изабрао Шенберг, другу Стравински. Он их из тих разлога супротставља као два крајња пола, и то не само зато што сматра да Шенберг узима музику као сазнање, а Стравински као игру”.²⁴

Укратко, уметност данас – укључујући и музику – успешно ће обавити своју дужност уколико, сматра Адорно, „задржи своју друштвену истину захваљујући антитетичком ставу према друштву”. (ФНМ, 49–50) Уметност, то јест уметник не сме да „повлађује развоју грађанске свести” (ibid, 54); а у првом реду уметност се се мора „одрећи лепог привида”. (155)

Шта се као грех ставља на терет Стравинском? Најпре, у својој музици Стравински је много тога „напустио”. Осим „заташкавања противречности” у Стравинском се одиграва „хармонизовање у уметности”, узношење древних ауратских момената као „естетско наслеђе магијске праксе” (189). Другим речима у музици Стравинског *магијско, митско, архаично, ритуално* у дослуху су са *ауратским*, што је у бити обележило целокупну традиционалну уметност као „некритички” диспониране спрам постојеће реал-

²⁴ Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*. Nolit, Beograd, 1980, стр. 228. У д. тексту: Фохт.

ности. Супротно томе, инспирисан Хегелом, Адорно је чврсто на линији незаобилазне *сазнајне* димензије уметности. Разуме се, у игри није више *чулна* већ *рационална* истина, очишћењна од свега ауратског, будући да модерно време, у коме делују рационалне продуктивне снаге, израста нови, дакле, технолошки виши тип истине и сазнања, а према коме уметност мора да се равна, а то значи и да се у својој критици носи према таквоме реалитету.

Тако је, дакле, „свој одговорној музици својствен данас *критички однос* према *изразу*”. У том контексту, два поменућа хероја су у радикалном спору: „Шенбергова школа и Стравински освојили су тај однос диверегентним путевима”. Осим реченог, што Адорна не задовољава сасвим, покренута су, а у омрази Стравинског, и друга средства. Адорно прелази на терен психологије. „Док грађани Шенбергову школу називају *лудачком*, јер она не игра како они свирају, дотле Стравинског сматрају *духовитим* и *нормалним*, његова је музика, у свој својој комплексности, учила управо на примеру неурозе принудних радњи и, још више, на примеру њеног заостренијег психолошког облика – шизофренији”.

Адорно се не уздржава да то изрази „хабитусом лудачког система”, додајући како на тој линији „архаика постаје модерна”, спомињући, како је, доследно томе, „музички инфантилизам припадао једном покрету који је, око 1918, у виду миметичке одбране ратног лудила посвуда зацртавао шизофреничне моделе”. На крају, не случајно, „Стравинског су нападали као дадаисту”. Нема никакве сумње, додаје Адорно, Стравински доиста остаје до краја веран инфантилизму. А и сама је консеквенција већ видљива. Стравинскијева „музика практикује једно понашање које је налик понашању душевног болесника”. Уз то Адорно надодаје: „не бисмо могли погрешити више него кад бисмо Стравинскијеву музику схватили у аналогiji с оним што је један немачки фашист назвао сликарима душевних болесника”. (ФНМ, 188, 190–191 и д.)

„Марксистички” Адорно отишао је најдаље када је рекао како оно што нуди музика „Стравинског, одговара у шизофренији клиничка слика хебефреније, тј. равнодушности болесника према

свему спољњем”. (ФНМ, 195 и д.) Адорну је, дакле, веома засметало то што код Стравинског нема „колективног осећања и свести о одговорности”, а „затим, идеја ангажмана, као ни јасан критички став према савремености”. Речју, нема револуционарне идеологије.

На питање зашто је код Стравинског дошло до такве равнодушности према стварности у своме одговору Адорно потеже опскурне појмове психоанализе. „Доживљајна хладноћа и емотивна ‘површност’ шизофреничара не представља осиромашење од раније постојећег унутрашњег живота по себи. Они произлазе из чињенице да објективни свет није *либидинозно* запоседнут, дакле из самог отуђења које не дозвољава да се унутрашњост развије, него је укрућује и кочи”. Укратко, „шизофрено понашање Стравинскијеве музике представља један *ритуал* који настоји да надмаши хладноћу света”. (ФНМ, 190) Сагласно томе свуда где се суочавамо са *ритуалом*, *магијским*, тамо је већ присутан зов нечег „шизоферног”, а с њим долазе и политички конзерватизам, реакционарност деловања таквих духовних творби.

Иван Фоxt, преводилац Адорнових радова, естетичар чији је теоријски, филозофско уметнички кредо ослоњен на осећању и разумевању музике, овим поводом у пропратном тексту, у предговору Адорновога дела изнео је низ критичких опсервација, које се не могу тек тако, отписати.

Најпре, коментаришући реске Адорнове критичке оцене о самој личности, као и о делу, о музици Стравинског, Фоxt се није двоумио да каже како Адорнове критичке оцене нису искључиво теоријске природе већ је овде лако уочљива Адорнова лична „*антипатија* према Стравинском”. Фоxt је са чуђењем поставио питање како је могућно да један несумњиво сензибилан естетичар, уз то и школовани музичар, какав је заиста био Адорно, може тако реско да одбаци један несумњиво велики светски признати музички талент, поткрепљујући своју антипатију терминима попут ‘шизофреније’ присутне, чак и у музици. Адорно је, према Фоxtу, веровао како Стравински „враћа музику у предисторију, кад је она

била ритуал, магија и кад је изазвала чисто физиолошке реакције, без претензије да буде израз”²⁵.

Шта је Фохт овим поводом, а у наставку, још приметио? „Мноштво је врло *неповољних* епитета Стравинском посејано по овој књизи: да је *нехуман*, да се *изругује* класичарима *пародирајући* их, да је *клоун* и *циркузант*. Аутор на њега примењује психоаналитичке категорије и у његовој музици открива *шизофренију*, *хебефренију* и *неуроизу принудних радњи*, *садомазохизам*, *инфантилизам* и *лудачку логику*”. „Целокупан третман Стравинскијеве ‘идеологије’ иде за тим да докаже како се она мири са постојећим отуђеним друштвеним односима, па чак их и глорифицира”²⁶.

На крају искрсавају и нека принципијелна питања. Наиме, теоретичару је, свакако, допуштено да о уметности, о уметничкој појави или конкретном делу мисли сагласно властитим, опште теоријским, филозофским претпоставкама. Уосталом, на месту је и теза коју сам овде обелоданио, наиме, да је чак легитимно да један филозофски систем мислиоца, а поготову естетички, буде резултат, мање или више, својеврсни израз личнога ауторовога осећања уметности. Разуме се, то важи и за Адорна.

Утолико се може учинити смисленом не само полазна Хегелова теза о „филозофији као изразу свога времена”, већ и у комбинација с тим, да су и утицаји личних осећања мислиоца, на профилисање његове филозофије, могли бити легитимни. Сасвим је друга ствар када мислилац, попут Адорно, не допушта, на пример, да се рекурира на премисе из којих се дедуцира његова главна мисао која је обелодањена у његовом естетичком раду.

Према томе, уопште није упитно у коликој мери је теоријска стратегија аутора израз његове личности, у овом случају самога Адорна. Једино се поставља питање несагласја између личнога опредељења аутора, с једне стране, и декларативнога прихватања светоназора једнога покрета који томе изворном, приватном гле-

²⁵ Фохт, у: ФНМ, стр. 24.

²⁶ Исто, стр. 24–25.

Сретен Петровић

дишту мислиоца радикално противречи, или га, барем, једним значајним делом доводи у питање.

Литература

- Adorno, Theodor W., *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Adorno, Th. W., Frühe Einleitung. У: *Aesthetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- Adorno, Th. W., *Filozofija nove muzike*. Nolit, Beograd, 1968. Preveo Ivan Focht.
- Bloch, Ernst, *O umjetnosti*. Izabrani tekstovi. Priredio Danko Grlić, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Бодлер, Шарл, Сабрана дела. Народна књига. Београд 1979. књ. бр. 4. Сликарски салони. Светска изложба 1855. Есеј: I Критички метод. О модерној идеји о напретку примењеној на ликовну уметност. Померање виталности, *Салони*, 4.
- Bubner, Rüdiger, *Estetsko iskustvo*. Poglavlje: Може ли теорија постати естетска? Prilog glavnom motivu Adornove filozofije. Matica Hrvatska, Zagreb, 1997.
- Гомперц, Вил, *Шта гледаш?* 150 година модерне уметности у трептају ока. Дерета, Београд, 2015.
- Кадиевић, Ђорђе, „У мени нема ничег другог сем љубави”. *Политика*, недеља 15. март, 2020. У разговору са Марином Вулићевић.
- Клер, Жан, *Критика модерности*. Разматрања о стању лепих уметности. Превела с француског Јелена Стефановић, Алеф, Градац, 2018.
- Клоц, Хајнрих, *Уметност у XX веку: модерна – постмодерна – друга модерна*. Светови, Нови Сад, 1995.
- Marx, Karl, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*. Dietz Verlag, Berlin, 1974.
- Petrović, Sreten, „Треба ли се враћати Марху”. У: *Eidos*, часопис за филозофију и друштвена истраживања, Zenica, II, 2, 2018, 20-42.
- Протић, Миодраг Б., „Смањити неред и хаос”. *Политика*, четвртак 5. новембар 2009. У разговору са Зораном Радисављевићем.

- Rodtschenko, Alexander / Stepanova, Warwara, *Produktionsmanifest*, Moscau, 1921. Наведено према *Tendencen der zwanziger Jahre*, Ausst. kat. Berlin, 1977. Овде, према Х. Клоцу: *Уметност у XX веку*.
- Sedlmayr, Hans *Revolucija moderne umjetnosti*. U: *Nova filozofija umjetnosti*. Antologija tekstova. Odabrao i predgovor napisao Danilo Pejović. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1972.
- Фидлер, Конрад, *О просуђивању дела ликовне уметности*. Култура, Београд, 1965.
- Focht, Ivan, *Savremena estetika muzike*. Nolit, Beograd, 1980.
- Foch, Ivan, *Muzika u stavu negativiteta*. Predgovor. У: Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*. Nolit, Beograd, 1968.
- Црнобрња, Станко, „Чудесна епоха Валтера Гропијуса”, *Политика*, субота 17. нов. Културни додатак, 2018.

Sreten Petrović

ENGAGED ART – AN ALIBI FOR MEDIOCRITY

Summary

The sense of so-called ”engaged aesthetics” nowadays, in its meta-aesthetic function, is seen in critical recall of any kind of aiming at the art to be made ”engaged” beyond its competence – free covering of the ”aesthetic form”. Great art imminently keeps the attitude of distance towards various kinds of demands which is posed from different points: *morale, religion, didactics and politics* as well as *art critique, aesthetics and philosophy*. Owing to the fact that it holds the attributes of the given spirit of time, it is not applicable to search from art additional observation.

Key words: engagement, aesthetics, art, avantgarde, non-aesthetic interest, autonomy.

Драган Жунић

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА И АНГАЖОВАНА УМЕТНОСТ: ТЕОРИЈСКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КОНТРОВЕРЗЕ

Апстракт: Аутор најпре (1) одређује појам ангажмана и описује референтне друштвене околности. Потом, (2) анализира главне теоријске и историјске контроверзе ангажмана у уметности: уметност ради уметности и ангажована уметност; тенденција (идејност, партијност) и ангажман; хетерономија и аутономија; идеје/идеологије и естетске идеје; вануметничке и уметничке вредности; етичко и естетско; ангажман уметника (уметник као грађанин) и уметнички ангажман (уметник као стваралац); реформистички и револуционарни ангажман; садржај истине и естетски смисао; ангажман или аутономија; ангажована естетика и ангажована уметност. На крају, (3) испитује кључни проблем дијалектике друштвеног и уметничког: међусобна условљеност вануметничких (друштвених, етичко-политичких) вредности и не-вредности, са једне, и уметничких вредности и не-вредности, са друге стране, и (4) образлаже, као тезу, „формулу” уметничког ангажовања: идеје ума морају бити друштвено, историјски, културално и психолошки конкретизоване и „трансформисане” у естетске идеје, које потом треба да буду очулотворене посредством уобразиље и њених форми.

Кључне речи: уметност, ангажман, аутономија, вредности, смисао, форма, естетска идеја.

1. Најпре реч о појму ангажмана (ангажоване уметности) и друштвено-историјским контекстима.

1.1. Пре тридесетак година, у својој *Социологији уметности*, у поглављу о ангажману, понудио сам следеће одређење: „Реч **ангажман**,¹ данас, у свим светским језицима значи заузимање става према одређеним вредностима, друштвено-историјским појавама и збивањима, активно одређивање и узимање учешћа у акцији ради реализовања вредности, идеја, пројеката, односно ради промене одређених прилика, било у свакодневном, било у историјском и епохалном смислу. У теорији уметности и естетици, ангажман данас значи став уметника према одређеним вредностима, идејама и друштвеној стварности, и уграђивање тога става у ткиво уметничког дела, које *eo ipso* постаје средством у намеравној личној, колективној односно историјској акцији”.² Ово одређење – које бих само незнатно, стилско-козметички дотеривао – недвосмислено је социолошко, али ја, иначе, сматрам да категорија ангажмана и припада матичноме пољу социологије, а покушај одређивања естетичке димензије ове категорије учинићу на крају рада. Ако се сматра да је „свака аутентична уметност”, већ по томе што отеловљује вредности у свету невредности, дакле, већ по себи ангажована, „без обзира на епоху у којој настаје, на стилску оријентацију или на обрађивану тематику”, онда се иде на антрополошку димензију ове категорије, која тада значи „специфичан уметнички рад и допринос реализацији људскости у антрополошком смислу”. Но, могло би се сматрати да ово антрополошко схватање ангажмана унеколико отупљује активистичку оштрицу конкретно-историјских намера и залагања уметника у ономе значењу уметничкога ангажовања које се зачиње у 19. веку, када се – премда не под именом „ангажмана” – „интензивно, хотимично и систематски почиње

¹ Фр. *engagement* залагање, обвезивање; унајмљивање; ступање у војску.

² Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš, 1995, str. 337–338.

размишљати о непосредном учешћу уметника и уметности у организацији и трансформацији друштвеног живота”.³

Након значајних залагања великих уметника за „нешто” и против „нечега”, од антике до модерних времена,⁴ и након концепцијских и термилошких претходница (тенденција,⁵ социјална уметност, идејност, партијност), термин „ангажман” почиње се употребљавати пре Другога светаког рата у Француској, а поготову после рата, и то превасходно под утицајем радова Жан-Пол Сартра (Sartre), одакле је ушао у општу језичку употребу, али са различитим оценама његовога значења унутар левих, са једне, и либералних идеологија, са друге стране. Укратко, концепција ангажованости и ангажоване уметности није само марксистичка, како се често мисли, и не би морала бити, иако је велики део ангажоване теоријске па и уметничке продукције био близак марксистичким идејама.

Чак и усред настојања да се дефинише „ангажман”, тешко је не прихватити мишљење да је овај појам ипак неодређен, те да остаје готово „формална категорија”, која би се вазда морала садржински конкретизовати. Јер, говорити да је ангажман борба против, на пример, социјалне неправде и потчињавања не значи ништа пред чињеницом да су се за тај циљ могле залагати сасвим супротстављене историјске идеологије и политике, са каткада доиста чудовишним средствима.

Друго је питање да ли се и у којој мери ангажманом нужно употребљава, упреже и функционализује уметност.

³ Исто, 338.

⁴ Од Аристофана (Αριστοφάνης) до данашњих активиста унутар онога што се назива: socially engaged art, participatory art, social practice (art) итд.

⁵ Појам „тенденције” не треба ни данас избацити из употребе, јер он добро обележава нека крупнија дешавања у историји уметности 20. века, а пејоративом „тенденциозност” још увек се могу успешно квалификовати неки уметнички неуспели а социјално ангажовани, тј. пристрасни идеолошки пројекти, односно, књижевна, позоришна, ликовна итд. дела „са тезом”.

Спадам међу оне који сматрају да – за разлику од идеолошки потпуно оптерећених појмова „тенденције”, „социјалне уметности”, „идејности” и „партијности” – термин и појам ангажмана није неповратно идеолошки контаминиран, те да и данас може бити у критички заснованој и, како теоријски тако и друштвено, оправданој употреби.

1.2. Малопређашња реч о томе да не бих суштински мењао одређење ангажмана мање говори о моме догматизму, а више о перпетуирању околности које држе идеју ангажмана још увек живом. Уз одређену еластичност у модификовању садржине, идеју ангажмана и данас призивају упорно опстајање и умножавање друштвених „константи” нељудскости. Но, упркос тим константама, јасно је да концепција ангажовања нема универзално обавезујуће значење, већ да оно варира у зависности од културално-историјске ситуације у којој се зачиње и развија. То је већ истакао Адорно (Adorno), наглашавајући да је, на пример, у француској ларпурлартистичкој, мање-више академистичко-реакционарној традицији „позивање на егзистенцију и ангажман звучало револуционарно”, док је у немачкој идеалистичкој традицији метафизичко-етичке хетерономије уметничкога дела требало заговарати пре идеју аутономије него идеју ангажмана.⁶ А да и не говоримо о бољшевичко-комунистичким концепцијама тенденције, идејности и партијности, и уопште о погледима тоталитаристичких поредака на друштвену функцију уметности, са којима свет има и превише икустава (иако то не гарантује и њихову повесну превладаност).

Не треба изводити неке дубље историјско-социолошке компаративне студије да би се утврдило како су и при структурално различитим околностима вазда присутне оне друштвене „константе” које концепцију ангажмана чине изнова не само занимљивом већ и преко потребном. Како је то просто формулисао естетички иначе не баш сасвим „једноставни” Адорно, када је образлагао

⁶ Adorno, Th. W., Engagement, in: Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981, S. 427–429.

суштинску повезаност тематскога садржаја, грађе (садржаја истине) и закона форме код Б. Брехта (Brecht), који је писао о ономе што је очигледно и гледаоцима његових драма: „да је боље богатима него сиромашнима, да у свету има неправде, да при формалној једнакости потчињеност и даље постоји, да приватну доброту објективно зло претвара у њену супротност”.⁷ Али, борци против неправде и потчињености могу доиста имати сасвим различите, па и супротстављене конкретне циљеве, а о средствима да и не говоримо.

У сваком случају, најмање што бисмо могли рећи је да и у нашем времену друштвеној критици и ангажману дају мотив, замах и оправдавају их, чак их чине етички нужнима: глобални пораз демократије и успон ауторитарних режима са кловновским лидерима широм света, неолиберално капиталистичко поробљавање света и суспендовање слобода усред лицемернога заговарања људских права, свеопшта друштвена неправда, огромне социјалне разлике и све већи јаз између богатих и све бројнијих сиромашних на глобалном нивоу, суштинска неједнакост и потчињеност усред формалне једнакости, интервенционизам, окупације и мноштво индукованих локалних ратова, пљачка и израбљивање, еколошка небрига и катастрофа, расизам, ксенофобија и етнонационализам, издаја универзалних вредности човечанства али и глобалистичко затирање локалних и регионалних аутентичности, колорита и форми, свеопшта комерцијализација живота, дискриминација других и различитих, мук уплашених, корумпираних или себичних „интелектуалаца”... Укратко, беда и базањаје у којима живи велики део света. Довољно за опстајање у уверењу да су данас сваки гест и свака акција против побројаних и других зала нужни и оправдани, да су у савременоме, суштински неправедноме, нехуманоме и неморалноме свету, друштвена критика и (уметнички) ангажман етички не само пожељни већ и нужни – ако ћемо се и даље сматрати људима, а потом и ствараоцима. Некада су у питању универзал-

⁷ Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkanp, Frankfurt am Main, 1977, S. 366.

не вредности, а некада конкретни поводи попут ратова и дискриминације, па су већ неколико деценија на сцени различити видови ангажмана у оквиру старих и нових друштвених покрета.

У сваком случају, идеју ангажмана ни данас не би требало избацити из теоријскога корита заједно са „прљавом водом” друштвено-историјски „недонесених” пројеката, јер је она сегмент једнога „уметничког императива” – да се у очулотворењу естетских идеја човек и човештво никада не узимају само као материјал, грађа, а створено дело само као средство за неку спољашњу сврху, да би остварена форма сврховитости, увек у спрези са моралним осећањем, могла аутономно и слободно бити и саопштavana и доживљавана, са свима својим посебностима, на општи начин. Тај „императив”, који се може применити на естетско уметничко дело, али не и на само естетско, морао би бити једна субјективна максима, којом се ништа конкретно не налаже уметнику, већ му се оставља потпуна аутономија и слобода уображавања, изображавања и уобличења,⁸ па и слобода да „заповест” сматра штетном и не изврши је.

Дакле, може се и не бити ангажован, но, ваљда не и нечовечан. Са друге стране, пак, не само заговорници тенденције, социјалне уметности, демократско-револуционарни писци, припадници соцреализма, већ су и велики уметници 20. и 21. века различитих струја и покрета (уз не баш часне изузетке), устајали у одбрану великих идеја и вредности човечанства, а против њиховога гажења, као и против нељудскости и зла.⁹

⁸ Ова естетичка реч о „забрани” узимања човека и уметничкога дела као средства стоји у начелној супротности према социолошком увиду из полазнога одређења ангажмана да уметничка дела често постају средство у некој политичкој акцији. Као етичко „треба–не треба” и емпиријско „јесте”.

⁹ И то често без обзира на прокламовану поетику, као у случају познатог поетичко-програмскога текста контроверзнога Петера Хандкеа (Handke) из 1967. *Ја сам становник куле од слоноваче*.

1.3. Чак и кратак историјски преглед проблема ангажоване уметности и естетике захтевао би обраду главних претходних форми укључивања уметности и промишљања уметности у праксе друштвено-историјске критике, протеста и отпора нехуманим условима живота (тенденција у уметности; социјална уметност, идејност, партијност...). Свакако би се морала испитати и критичка димензија неких стилских формација и праваца, као што су, на пример, реализам и експресионизам.¹⁰ А све то би ваљало надградити истраживањем различитих схватања и вредновања ових стилских и стилско-идеолошких формација у различитим друштвима и културама. Такав приказ далеко превазилази оквире овога рада.

Посебно би било важно истражити данашња схватања и видове ангажмана у савременим уметничким праксама, попут перформанса, пре свега, и различитих струја унутар свега онога што би се могло назвати „концептуалном уметношћу” у ширем смислу (који се, заправо, може приписати већем делу савремене уметничке продукције). Наравно, књижевност, позориште и филм, али и ликовне уметности, остају главне врсте могућега ангажовања естетске уметности.

Занимљиво је да се данас под „естетским ангажманом” мисли пре свега на заокрет према ангажованом естетском искуству, тј. заокрет од традиционалног контемплативног (и морално индиферентног) става према уметничкоме делу, који се неоправдано изједначава са „кантовском безинтересношћу”. Арнолд Берлиент (Berleant) сматра да су нове уметничке форме, које су потпуно измениле традиционалну уметност, довеле и до одбацивања традиционалног раздвајања уметничкога објекта, извођача и публике, и до одбацивања контемплативног става према делу, захтевајући интензивно учешће, инволвираност, ангажовање рецепијената у оквирма нових тема и садржаја које отварају ова дела (чак и до непосредне физичке акције и пунога активирања чула и тела), у

¹⁰ Уз неизоставно упознавање са дOMETИМА велике дебате о реализму и експресионизму.

јединствене естетском процесу.¹¹ Истовремено, централна тема естетике, уместо традиционалне „естетске безинтересности”, постаје „естетски ангажман”. Ова врста естетског ангажмана може се применити и на дела традиционалне уметности, али је, вели, као код куће у новим формама које настају од друге половине 20. века, и посебно у подручју естетике свакодневља и еколошке естетике. У свима поменутих областима, како се каже, „кантовски модел безинтересне контемплације постаје ирелевантан”.¹² У моме схватању ангажмана, пак, не ради се толико о активном укључивању посматрача, то јест актера конкретнога естетског процеса у окружењу (мада и о томе), већ пре о заузимању става према темељима и згради савременога друштва, који у најмању руку подразумева њихово реконструисање, а често и рушење ради изградње новога повесног здања. Дакле, чини се да се тематизовано узајамно естетско ангажовање уметника и публике најчешће данас ограничава на критику појединих сегмената владајућег поретка, без задирања у његове темеље, што би ваљало проверити конкретним истраживањима.

Осим тога, поменуто одбацивање Канта у овој ствари потпуно је погрешно мотивисано, јер је лако показати да „кантовска безинтересност” није и морална индиферентност, штавише, да и чисти естетски суд подразумева „заинтересованост” за постојање уметничкога дела и његове рецепције, а да и сам упућује на морално осећање, што би могло указивати на основ могућности моралнога „ангажовања” нашега естетског бића. Наравно, тематизација таквога „ангажовања” не може се очекивати од филозофа 18.

¹¹ Но, зар нисмо већ код Брехта, у његовоме епском театру, имали захтев за делатно-револуционарним критичким ставом дистанциранога гледаоца, уз битну напомену „да критички став може бити уметнички” (Brecht, В., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Београд, 1966, стр. 95).

¹² Види белешку у представљању часописа *Contemporary Aesthetics*: Arnold Berleant, *What is Aesthetic Engagement?* <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=684>, 07.04.2021.

века, а поготову не од једнога трансценденталисте, који се не бави емпиријским димензијама естетскога просуђивања.¹³

2. Што се тиче теоријских и практичних контроверзи (које су углавном већ општа лексиконска места) и понуђених решења, овде ћу назначити само неке живе и провокативне теме.¹⁴

2.1. Најпре, требало би разликовати (баш зато што се то не чини увек) ангажман уметника као грађанина, што је веома пожељно грађанско држање, и уметнички ангажман, тј. ангажман уметника као ствараоца, који уграђује одређена идејна и вредносна опредељења у своја дела, чиме их, хтео-не хтео, на извесан начин друштвено функционализује. Начелно су могуће различите комбинације овога држања и делања: прогресивни грађанин ствара конзервативна дела, конзервативни грађанин ствара превратничка дела, револуционарни уметник има конформистичко грађанско држање, уметнички традиционалист грађански је веома активан. И тако даље. Теоријски проблем у естетици представља само слу-

¹³ На сличан начин ваљало би деконструисати социолошки стереотип о „кантовској безинтересности”, тј. схватање да – према Бурдијеу (*Bourdieu*) – за разлику од свакидашњег естетског просуђивања, које је увек етички засновано, Кантов естетски суд претпоставља потпуно раздвајање естетске контемплације од моралнога интереса (*Bourdieu, P., Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1984, p. 5).

¹⁴ Имајући у виду богату предисторију проблема, као и бројне расправе, супростављања, одбијања и редефинисања појма и концепције ангажоване уметности (првенствено око Сартровог схватања, али и уопште), могли бисмо закључити да током читавог 20. века ангажман „остаје тема” код свих значајнијих естетичара и теоретичара уметности, културе, духа и друштва уопште, као и самих уметника (види: Peitsch, H., *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2: Dekadent – Grotesk, Studien Ausgabe, Herausgegeben von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar, 2001/2010, S. 178–223). Тематизација проблема ангажмана на научноме скупу Естетичкога друштва Србије једна је од потврда његове актуалности и у 21. веку. Разумно је очекивати да ће новије генерације теоретичара и истраживача дати и нове прилоге превредновању овога важног појма, његовога важења и деловања, како у историји тако и у савремености – унутар измењених друштвених, уметничких и естетичких околности.

чај уметничкога ангажовања, и то због могуће преваленције идејне и идеолошке тематике над уметничком формом, односно због могуће неуспешне трансформације грађе, што за резултат има дело са тезом односно тенденцијом. Идеалних случајева успешне естетско-уметничке трансформације идејне грађе нема превише у историји уметности, али их има довољно да одржавају веру у могућност ангажоване уметности. Са друге стране, има и јако много производа тенденциозне уметности, и док је о старијима критички веома много и успешно писано, забрињава новија продукција радова са тезом, уз изостајање критичке реакције. Та реакција изостаје бар из два разлога: један је начелно прихватање и подржавање критичкога става ових уметника (и њихових радова) који заузимају према злу; други разлог је прихватање и подстицање њиховога концепцијског маргинализовања естетскога и уметничке форме, чиме, пак, доводе у питање и свој номинални статус уметности, а и домете свога ангажмана, па нехотице, својим примером, потврђују неодрживост тенденциозности у уметности и уметничкога дела са тезом, односно њихову привремену одрживост уз помоћ образовања и медијскога маркетинга.

2.2. Чињеница је да савремена концепција ангажоване уметности клија и израста у француској културалној клими, у традицији разгранатог ларпурлартизма, који данас, након искустава два светска рата и учесталих глобалних криза, доиста делује као елитистичко-цинични луксуз. Но, не треба заборавити да је израстање ларпурлартизма културално-историјски такође оправдано, као одговор на утилитаристичко-дидактичке теорије уметности, естетички нормативизам и происходећу вануметничку употребу уметности,¹⁵ и да је – са друге стране – „уметност ради уметности” неопходна равнотежа „уметничкоме ангажману” у пожељном

¹⁵ Као, рекао бих, и у случају „социјалистичкога естетизма”, својеврсне „негације социјалистичког реализма”, средином 20. века у Југославији, а и у неким другим социјалистичким земљама (Lukić, S., *Umetnost na mostu*, „Ideje”, Beograd, 1975, str. 225–243).

еквилибријуму аутономије-хетеротеличности уметности. Утолико, није сасвим погрешно фелџонски закључити да се концепције ларпурлартизма и ангажмана узајамно хране и подстичу. И најзад, има мишљења да ларпурлартистичко самоусредсређење може и те како бити уметнички и, потом, друштвено револуционарно,¹⁶ као што је из уметничкога ангажовања авангарде могло проистећи њено вануметничко ангажовање.¹⁷

2.3. Тематизовање топоса уметничкога дела као средства у идејној и идеолошкој борби, његове функционализације и инструментализације (коју могу са одобравањем разрађивати само идеолошки, дакле, атеоријски засноване естетичке теорије) увек отвара и старо питање хетерономије и аутономије уметности. На то питање, које нажалост није само реторичко, начелно се може одговорити једноставном, макар и „јефтином” формулом „и–и”, то јест изјашњавањем за аутономију у којој се уметник слободно опредељује за „кулу од слоноваче” или за ангажман, односно за неку позицију између ових крајности. Уметнички развијена свест неће се оглушити о захтеве времена, али ће бити довољно самосвојна да се не обазире на захтеве режима и његових институција. Како је то лепо рекла Марина Цветајева (Цветаева): тема револуције поруцбина је времена, а тема слављења револуције поруцбина партије.¹⁸

Дакле, док је лако препоручити ону схематску формулу, испоставља се да непрекидно и усрдно залагање за аутономију уметности расте и одржава се на чињеници да, заправо, у стварном животу нема пуне аутономије уметности. Стога се, уместо мирења са некаквим степеном хетерономије, може начелно допустити само

¹⁶ „Гесло l'art pour l'art [...] у стварности се историчару много пре показује као широка ангажованост развијена из суштине уметности него као самозадовољно затварање уметности у саму себе” (Mitrović, A., *Ангажовано и лепо*, стр. 14/15).

¹⁷ Исто, стр. 206.

¹⁸ „Ниједног великог руског песника савремености коме после Револуције глас није задрхтао и ојачао – нема. Тема Револуције – поруцбина времена. Тема слављења Револуције – поруцбина партије” (Цветаева, М. И., *Поет и время*, Медон, јанварь 1932, <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/poet-i-vremya.htm>, 25.06.2021).

суштинска хетеротеличност уметности, која се, као таква, у својој пуној аутономији и слободи опредељења, може ангажовати против зла и беде овога света, а за живот и поредак достојан људскога бића.

Велику тему формулисану алтернативом „ангажман или аутономија” нису превидели ни естетичари „опште праксе”,¹⁹ ни теоретичари појединих уметности. Но, ни сами уметници нису остали глуви и неми у погледу етичке „дужности” ангажовања, па су овај апел, уколико им се објављује као „унутрашњи глас” оспољили у делима различитих уметничких врста. Тиме су песници, драмски писци, позоришни и филмски режисери, ликовни уметници стваралачки демантовали самога Сартра, који је ангажман ограничио на прозу, јер је у њој реч пре свега знак, са делимично конвенционалном семантичком димензијом, и тиме својеврсно оруђе, које се може акцијски употребити, а не сама ствар, дакле чиста уметничка грађа, која се не да изванумтничким сврхама, као у поезији, односно као боја у сликарству и тон у музици.²⁰ Код уметника, дакле, моћ уобразиље није устукнула пред вануметничким вредностима, већ их је трансформисла у естетске идеје и у велика уметничка дела, иако је тачно да су такви подухвати пречесто бивали неуспешни.

2.4. Следити у животу умске идеје (чак и апстрактне, по себи), етичка начела, политичке програме, уобичајено је, премда не и свеприсутно држање. Међутим, руководити се њима у стваралачкоме уметничком послу врло лако може водити у уметнички промашај. Јер, уметничко дело начелно може бити остварено као очулотворење естетских идеја, а не политичких програма, моралних врлина, па ни идеје добра, на пример, идеје бога или бесмртности душе, идеје слободе, правде, једнакости, толеранције итд. Но, ако и када ови програми, вредности, врлине и идеје буду, радом уобразиље, као оквир грађе, богато атрибуирани и трансформиса-

¹⁹ Види: Theodor W. Adorno, Engagement, in: Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.

²⁰ Sartre, Ž.-P., *Šta je književnost*, Izabrana dela, knj. 6, Nolit, Beograd 1981, str. 18–27.

ни у естетске идеје, потом очулотворени, онда се начелно може очекивати и одговарајући уметнички учинак, уметничко дело, које би могло бити и ангажовано. Дакле, ја градим и браним схватање о утемељењу ангажмана на идејама ума (са идеологијама већ треба бити на опрезу), али и о утемељењу уметничкога ангажмана на очулотвореним естетским идејама, тј. схватање о нужности трансформисања вануметничких вредности у уметничке вредности. и о естетској трансформацији етичкога.

Међу ангажованим ствараоцима и њиховим делима можемо препознати различите традиционалне уметничке оријентације и формације. Истакао сам да су се и неке „нове уметничке праксе” одазвале овоме или ономе повесном позиву, апелу, јауку, што се мора похвалити и подржати. Али, требало би имати у виду да у овоме мноштву има, поред уметника и уметничких дела, и идеолошких а уметнички костимираних памфлета, као и то да су неке од нових, „артистоидних” концептуалних пракси своју друштвену критику вршиле и врше у радовима који се – због доминације не-естетскога концепта уместо естетске идеје – не могу сматрати уметничкимма у строжем теоријском смислу. То њихово не-уметничко бивање, чини их, упркос теоријској и критичарској промоцији, између осталог, и неуверљивима, ефемернима, ограниченима, мање утицајнима, најзад – ако им и признамо критичку настројеност и какву-такву критичку делотворност у ужим круговима – чини их углавном ограниченима у погледу стварнога субверзивног ефекта, и, штавише, потпуно неуспешнима у погледу уметничко-естетскога наговештавања смисла.

Оно што је у томе погледу важило за традиционалну уметност важи и за савремене уметничке праксе, па се ни данас ништа не може додати ефектној Енгелсовој речи о политичким памфлетима као компензацији за недостатак талента, тј. његовоме ругању на рачун обичаја слабијих немачких књижевника да недостатак духа у својим делима надокнађују провокативним политичким алузијама.²¹

²¹ Види у: D. Žunić, *Sociologa umetnosti*, str. 253.

Укратко, чињеница је да су радови савремених уметничких пракси у великој мери друштвено-критички ангажовани. Но, питање је да ли појачана ангажоваост угрожава њихов уметнички статус, као што би неко могао злурадо закључити, или се напросто ради о томе да они по дефиницији припадају концептуалној уметности у ширем смислу, чиме се самоискључују из поља естетске уметности, што би са мога становишта значило и из уметности уопште?

2.5. У само одређење ангажмана ушао нам је појам вредности – за које се уметник залаже. Наравно, у питању су, вануметничке вредности, друштвене, духовне, културалне, политичке... које би – овога пута по дефиницији уметности као очулотворења естетских идеја – требало да буду уграђене у ткиво уметничкога дела, али битно трансформисане, то јест, формом транспоноване у уметничке вредности. У противном, имаћемо посла са ангажованим делом за које се не може рећи да је уметничко.

Разумна је претпоставка да се концепције ангажмана утемељују на (имплицитноме) залагању за универзалне моралне вредности, чиме се отвара још једна велика тема – односа етичкога и естетскога. У концепцији коју заговарам естетско се не сматра пуким рухом, спољашњим омотачем етичкога, већ стваралачким уобразиљским решењем појавнога бивања етичкога. Између естетицизма, артифицијелности, са једне, и морализаторства и тенденциозности, са друге страни, уметничко дело тражи не средњи, већ виши пут сврховитости и естетски посредованог смисла, којим би могао бити мотивисан и етичко-практички засновани уметничко-естетски ангажман.

2.6. Мислим да се сваки уметнички успешни ангажман може сматрати друштвено успешним ангажманом,²² без обзира на ниво и опсег његовога деловања. Утолико се не могу сматрати излиш-

²² Парафеазирајући познати естетички топос, можемо рећи: да би једно ангажовано, као и „политичко”, „социјално”, „васпитно”, уметничко дело било успешно, требало би пре свега да буде уметничко.

нима ни схватања ангажмана као партиципативне уметности – својеврснога укључивања појединаца и заједница (као медијума или материјала) у колаборативно остваривање уметничкога пројекта, које каткада подразумева намеру извеснога унапређивања локалне заједнице.²³ Али, таква би часна и уметнички поштена настојања, ако су уметничка (па чак и ако то нису са естетичкога становишта које се овде заузима), могла остати само мали етичко-активистички социјални палијатив, који не дира у темеље поретка, и који ће се задовољити извесним душевним или локалним еколошким поправкама – до следећег сусрета. Иако такве, у основи реформистичке, постмодернистичке праксе не осуђујем, но их сматрам прихватљивима, у појму ангажмана пре свега имам у виду јаку идеју темељне друштвене трансформације дужега трајања, јер уметност не прави компромисе, и не боји се великих замисли и корака.²⁴ Та је идеја, дакако, у раљама модернистичкога пројекта, и појављивала се у форми идеологизованог радикалистичко-револуционарног ангажмана (доминантно левичарскога).

2.7. Свакако бих настојао и да утемељење концепције ангажоване уметности (и естетике) извучем из зоне радијације хегелијанства, премда би ме у томе могла оповргавати „контрарна” схватања ангажмана Ђерђа Лукача (Lukács) и Теодора Адорна. Но, баш због тога, не бих, попут Адорна, ангажман везивао за „садржај истине” уметничкога дела, који ће нас држати у хегелијанскоме примату референцијално не-одговорне идеје, суштински не превише заинтересоване за своју естетску појаву. Пре бих уз уметничко ангажовање за несумњиве људске вредности хуманим средствима везивао естетски „смисао”, који схватам као субјективно естетско посредо-

²³ На пример: Art Term: Socially Engaged Practice, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, 08.05.2021.

²⁴ Адорно каже: „Ангажман је виши ступањ рефлексije од тенденције, он неће једноставно да побољшава немила стања, мада ангажовани исувие често симпизирају са мерама; он циља на промену услова стања, а не остајући при голом предлогу; утолико ангажман нагиње естетичкој категорији суштине” (Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, S. 365)

вање једнога композиционо-констелационог значења појединачнога, и његовога разумевајућега и делатнога, етичко-практичко-политичкога, па и превратничкога оријентисања у некаквоме ширем поретку. Ангажована уметност чини да бар не одустајемо од онога што политичким праксама у досадашњој повести углавном није успевало.

2.8. Најзад, будући да сам све време уз практичко-уметничко ангажовање помињао и оно теоријско, дужан сам да се осврнем и на овим научним скупом тематизаовани однос ангажоване естетике и ангажоване уметности. Поставио бих тезу да је, за разлику од ангажовања уметности, које се може оправдати уз претпоставку примарнога уважавања аутономије опредељења и успешне уобразиљске трансформације „пожељних” идеја и вредности у естетске идеје, ангажовање естетике увек под сенком могућега отуђења у форми естетичкога и естетичко-идеолошкога програма и происходећега естетичког нормативизма. Већ и многобројне полемике око схватања уметничкога ангажмана, супротстављања и оспоравања читавих концепција или пак појединих њихових начела и ставова, говоре о проблематичности теоријскога заснивања једне превреднујуће и превратничке уметничке праксе, док се саме те праксе, ако су уметнички успеле, не доводе у питање. Ангажованост се не може налагати, па чак ни препоручивати, већ се једино може образлагати. Јер, једна естетичка теорија уметничкога ангажмана може бити применљива и примењена или на основу своје убедљивости или уз „нежно разумевање” апарата и одговарајући рад партијско-државних и друштвених механизма принуде и манипулације. Пошто је онај први основ – да уметници читају и следе програмске естетичке теорије – мало вероватан у пракси, остаје овај други, који ће деловати код конформистичких и кетман-уметника, а код непоћудних производити или отворено или уметнички трансформисано супротстављање, што би могао бити својеврсни „реактивни” ангажман. Укратко, у парафрази познатог места о тумачењу и/или о промени света, могло би се рећи да су естетичари

досад често настојали да промене свет уметности, а ради се о томе да би требало да тумаче могућност промене света (и) посредством аутономне и аутономно ангажоване уметности.

2.9. Овим излагањем теза и сасвим сведеним образлагањем свакако нису исцрпени топови могућих расправа о уметности као друштвеној критици, то јест о ангажованој уметности, поготову у пресеку ове проблематике са стандардним естетичким темама. Између осталог, широко је поље могуће расправе о естетичким категоријама којима се служи ангажована уметност: лепо или ружно, љупко или узвишено, хармонија или дисхармонија, консонаца или дисонанца?²⁵

3. Један од кључних проблема дијалектике друштвенога и уметничкога – међусобне условљености вануметничких, друштвених, етичко-политичких вредности и не-вредности, са једне, и уметничких вредности и не-вредности, са друге стране, може се такође схематски поставити, ради могуће даље анализе, у форми питања: Да ли вредна вануметничка идеја (садржина) нужно проналази или производи одговарајућу уметничку форму, тј. доноси уметничку вредност, односно објективира се као уметнички вредно дело? Одговор је негативан: Не, није нужно да вредна идеја произведе вредно уметничко дело. Када би то било нужно, не бисмо имали огромну продукцију религијскога, моралистичкога и идеолошкога кича. За стварање уметничкога дела неопходан је стваралачки узлет уметника и савладавање грађе формом, о чему сведоче

²⁵ И док Адорно типује на критичке ефекте „ружнога”, ради дезилузионисања декорисаног нехуманог друштва (Adorno, Th. W., *Engagement*; такође: Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*; Adorno, Th. W., *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968), Андреј Митровић, као историчар, пишући – без естетичких референци – о уметностима између два рата у 20. веку, то јест о уплетености уметности у друштвено-историјске, идеолошко-политичке и партијске мреже, истражује авангардну (ликовну) уметност прве половине 20. века као уметност уметничке али тиме и друштвене побуне, која се супротставља друштвено-историјскоме Злу новим видовима и формама пожељно „Лепога” (уз радикално-левичарско раскривање и онога ружнога у друштву). Види: Mitrović, A., *Ангажовано и лепо: уметност у раздобљу светских ратова (1914–1945)*, Narodna knjiga, Beograd, 1983, стр. 205–215.

вредна дела са „ниским”, тривијалним мотивима и сужеима, чијом обрадом уметник пребире и копа по душевноме, друштвеноме и духовноме „дну”, разлозима потаноућа и пада и могућностима уздицања. Са друге стране, није нужно, у логичкоме погледу, ни да морално и политички проблематична идеја и идеологија обавезно заврше као тенденциозни кич, уметничко ђубре. Могуће је једино претпоставити везу између доминације идеолошке тенденциозности и одсуства складнога деловања уобразиље, разума, духа и укуса у погледу формативнога савладавања грађе. К томе, морална и политичка проблематичност неке грађе може бити културално-историјски релативизирана, па ће о вредности њенога уметничког уобличења одлучивати историјска дистанца и релативно висок ниво естетске културе. Најзад, недвосмислено нељудски мотиви, теме и „поруке” могу једино бити естезијски костимирани, као шунд и кич.²⁶ Јер, њихово уметничко уобличавање онемогућено је, најпре, разуме се, одсуством талента, но такође и кидањем веза са моралним осећањем и моралним идејама, које иначе успостављају и одржавају поменуте душевне моћи, и то наговештавањем натчулнога естетским формама сврховитости. У тој тачки начелно се разрешава и питање разлике између уметничкога ангажмана и идеолошке пропаганде и агитације.

4. Ако је у досадашњој обради проблема ангажоване уметности била значајно присутна социолошка-уметничка перспектива, дужан сам да се упустим и у најављени деликатни покушај естетскога одређивања појма ангажмана, или бар налажења његове естетичке димензије.

4.1. Заправо, требало би да образложим, као тезу, понуђену „формулу” и услов уметничкога ангажовања: да идеје ума којима се ствараоци могу руководити морају, радом уобразиље, бити друштвено, историјски, културално и психолошки конкретизоване

²⁶ Адорно: „Политичка неистина каља естетски облик” (Adorno, Th. W., Engagement, S. 420).

и атрибуиране, тј. „трансформисане” у естетске идеје, које потом треба очулотворити посредством уобразиље и њених форми.

Овај покушај може изгледати као крупна „ревизија” Канта, чак и као издаја основне мисли Треће критике. Јер, идеја ума је, каже Кант, појам којем не одговара ниједна представа уобразиље (§49). Али, тај би се појам могао конкретизовати као прича, облик, слика, атмосфера итд., што је у начелу проблематично, тако да хтење ангажовања често одводи у исклизнуће – у тенденцијозност, памфлет, јер је за „превођење” идеја ума у естетске идеје потребно заиста све оно чиме располаже уметнички гениј: уобразиља, разум, дух и укус; уобразиља пре свега, јер – будући да је зло ионако веома „сликовито” – она треба да нађе слику и прилику, догађај и причу за наше „добре намере”, умска хтења и сл. (што, наравно, није нека посебна радња, иако тако изгледа у нашем аналитичком приказу, већ напросто креативни уметнички узлет).

Укратко, мој покушај разрешења „антиномије” идеја ума и естетских идеја, тј. проблема трансформисања идеја ума, као индemonстрабилних појмова ума, у естетске идеје, као инекспонибилне представе уобразиље, лежи у тези о раду уобразиље, која је у стању да алегоријски, симболички, метафорички опскрби сваку идеју (причом, сликом, атмосфером, емоцијом...) и учини је потенцијално демонстрабилном. А да естетско, уметност и укус имају сопствене, аутономне везе са идејама, барем из кантовске перспективе, нема никакве сумње. Ко то не разуме, нема наде да ће разумети *Критику моћи суђења*, која је и написана као својеврсно утемељење посредовања између појмова природе и појма слободе, тј. између законитости и слободе (Увод, IX). Зар би један тако брижљиви философ као што је Кант могао случајно написати на самоме крају Критике естетске моћи суђења да „праву пропедевтику за утемељавање укуса представљају развијање моралних идеја и култура моралног осећања, пошто прави укус може да задобије одређену, непроменљиву форму само ако се чулност доведе у склад са њиме” (§ 60). Или, још јасније, у првој реченици тога последњег

пасуса пише да је „укус у основи моћ просуђивања очулотворења моралних идеја (sittlicher Ideen) (посредством извесне аналогije рефлексije о обема)” (§ 60).

Но, да не буде неспоразума у погледу логичкога првенства у раду ових душевних моћи. Очулотворење естетских, естетском представом конкретизованих идеја ума не значи да су те идеје оно прво. У питању је јединствени естетски креативни и рецептивни акт, који се само теоријско-аналитички може раставити на елементе, па се само утолико могу успостављати „приоритети”. У намери ангажмана, наима, логички приус је идеја ума. У уметности, пак, логичко првенство припада естетској идеји уобразиље, па у ангажованоме уметничком делу та естетска идеја има укомпоновану идеју ума, од чије трансформације и очулотворења (које се постиже здруженим радом уобразиље, ума, разума, духа и укуса) зависи да ли ћемо добити ангажовано уметничко дело или псеудо-уметнички идеолошки побачај.

Код великога дела савремених уметничких пракси наилазимо на ситуацију да уметник полази од једнога појма разума (на пример, има обелодањену намеру да укаже на „то и то”, да „то и то” подвргне критици), а онда илуструје своју замисао одређеним инсталацијама, текстовима, готовим предметима, перформансима итд. У уметности, пак, почетак и средиште и крај јесте естетска идеја, која се очулотворује, а у ангажованоме уметничком делу ту још придолази и нека идеја ума, коју уметник мора да конкретизује и угради у ткиво бескрајно богате и сложене естетске идеје. Од тога уграђивања, велим, зависи да ли ћемо створити односно добити нешто уметнички и друштвено вредно. Ако би којим случајем, добротиви уметник пошао од идеје добра (са обелодањеном часном намером да напише, наслика, направи нешто о „добро”, „слободи” и сл.), вероватно би поступио по моделу илустровања разумских појмова (које је могуће и корисно), што би – кад је реч о идејама ума – могло изаћи на неку моралистичку или идеолошку алегорију, у најбољем случају.

4.2. Они који сматрају да су ларпурлартизам и Кантова концепција безинтересности тесно повезане, чиме се начелно одбацује етички ангажман, требало би да увек имају на уму не само поледњи пасус из Критике естетске моћи суђења, већ и то да се „безинтересност” тиче чистих судова укуса по себи, јер се судови укуса не заснивају ни на каквоме интересу, нити они по себи заснивају некакав интерес, али да суд укуса „производи неки интерес” (као што је то случај код свих моралних судова), и то у друштву, јер „само у друштву бива *интересантно* да се има укус (§ 2, у фусноти). И да се има уметност, наравно.

Дакле, они који у *Критици моћи суђења* виде само инсистирање на безинтересности суда укуса, а то је инсистирање веома важно, треба да започну поновно читање ове не баш лако проходне књиге, имајући на уму управо горе наведену последњу реченицу из Критике естетске моћи суђења, односно читав последњи пасус. Јер, без њега ће се тешко пробити до кључнога смисла критике укуса и до неке изведене естетичке теорије.

4.3. Истина је да опредељење за ангажовану уметност чешће води у морализаторство него у остваривање врхунскога уметничког а етички заснованог дела. Са друге стране, начелна осуда и одбацивање ангажмана могли би бити предворје естетичкога иморализма (који се, као што знамо, теоријски може бранити), али такође и уметничко-артистичке и естетистичке аморалности (чија је одбрана под великим знаком питања).

Ако је *ентузијазам* „идеја доброга са афектом”,²⁷ онда би *уметнички ангажман* – који не бива без ентузијазма – могао бити *идеја доброга са уобразљивошћу*, тј. са њеним естетским идејама.

²⁷ Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, § 29, Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile).

Литература

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.
- Adorno, Th. W., Engagement, in: Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981.
- Art Term: Socially Engaged Practice, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice>, 08.05.2021.
- Berleant, A., *What is Aesthetic Engagement?*<https://contempaesthetics.org/new-volume/pages/article.php?articleID=684>, 07.04.2021
- Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1984.
- Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Цветаева, М. И., *Поэт и время*, Медон, январь 1932, <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/poet-i-vremya.htm>, 25.06.2021.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, In: Kant, I., *Die Drei Kritiken*, Anakonda Verlag GmbH, Köln, 2011.
- Lukić, S., *Umetnost na mostu*, „Ideje”, Beograd, 1975.
- Mitrović, A., *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova (1914–1945)*, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
- Peitsch, H., Engagement/Tendenz/Parteilichkeit, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2: Dekadent – Grotesk, Studien Ausgabe, Herausgegeben von Karlheinz Barck (Geschäftsführung), Verlag J. B. Metzler, Stuttgart / Weimar, 2001/2010.
- Sartre, Ž.-P., *Šta je književnost*, Izabrana dela, knj. 6, Nolit, Beograd 1981.
- Žunić, D., *Sociologija umetnosti*, Univerzitet u Nišu – Filozofski fakultet, Niš, 1995.

Dragan Žunić

ENGAGED AESTHETICS AND ENGAGED ART: THEORETICAL AND HISTORICAL CONTROVERSIES

Summary

The author, first, (1) defines the concept of engagement and describes the referential social circumstances. Then, (2) he analyzes the main theoretical and historical controversies of the engagement in art: art for art's sake and engaged art; tendency (ideological commitment, partisanship) and engagement; heteronomy and autonomy; ideas/ideologies and aesthetic ideas; non-artistic and artistic values; the ethical and the aesthetic; engagement of an artist (artist as a citizen) and artistic engagement (artist as a creator); reformist and revolutionary engagement; truth content and aesthetic meaning; engagement or autonomy; engaged aesthetics and engaged art. Finally, (3) he examines the key problem of the dialectic of the social and the artistic: the interdependence of non-artistic (social, ethical-political) values and non-values, on the one hand, and artistic values and non-values, on the other, and (4) explains, as a thesis, a "formula" of artistic engagement: rational ideas have to be socially, historically, culturally and psychologically concretized and "transformed" into aesthetic ideas, which should then be presented to sense by means of imagination and its forms.

Key words: art, engagement, autonomy, values, meaning, form, aesthetic idea.

Срђан Шаровић

ИЗУВИР: *POIESIS* И ЕСТЕТСКИ КРИТЕРИЈУМ

Апстракт: Како живи уметничко дело? Из перспективе уметника, оно живи сопственим животом, чији је извор поетички импулс стварања, необјашњив и неизрецив. Међутим, *улазећи* у културни простор, *излазећи* ка публици, уметничко дело судара се са средином која му се опире, са већ успостављеним естетским критеријумима који одређују његову видљивост. У таквим условима, уметност је приморана да се покори и подреди, а естетски критеријуми стварности се тиме уравнију и банализују. Могућност да се уметничко дело одржи, стога, зависи од естетског критеријума који припада њој самој и који од ње производи; естетски критеријум стварности дела, тако, једнак је *poiesis*-у. У овом раду представићемо, из угла уметника, пут *извирања* уметничког дела у стварност, али и пут његовог *увирања* ка сопственом пореклу – месту његовог рађања (изувир). Рад ће, тако, понудити уметничко-методолошку анализу живота уметничког дела, у захвату који од праксе ходи ка теорији.

Кључне речи: уметност, *poiesis*, естетски критеријум, изувир, простор.

„Ни трага да се вратим себи. Само да могу, као сурово дрво и студен метал, у служби људске слабости и величине, у звук да се претворим и да људима и њиховој земљи потпуно разумно пренесем безимене мелодије живота ...”

Андрић

Тема скупа, ангажована естетика, призива размишљање о уметности, о простору и начину њеног деловања. Део стварности коју живимо, уметност може бити у њу пасивно уклопљена, лишена живота и угушена, или, у ретким случајевима, може стварност обликовати, укључити се у њу стваралачки и изменити је. Услови да се уметност и стварност прожму на један или други начин тема су овог рада, а намера је да покажемо на који начин уметност може да проведе своју стваралачку природу у простору који јој намеће сасвим другачију улогу.

У овом раду, дакле, биће речи о уметности и начину на који она оперише у јавној и културној сфери, у коју уметничко дело улази по свом настанку. Перспектива из које се ова тема разматра води од уметника и уметничког дела ка јавној и културној сфери. Поглед на проблем који излажемо је поглед уметника, усмерен ка простору у који његово дело мора да уђе и у ком би требало да живи, иако је у томе често онемогућено. Ово излагање, тако, настаје као теоријски захват онога што се искусило у уметничкој пракси: „Никада у уметности теорија не иде испред праксе и никада за собом не вуче праксу, већ је управо обрнуто”, каже Кандински (Василиј Васильевич *Кандинский*).¹

Естетски критеријум и кисела средина

Улазећи у полицентрични културни простор, а *излазећи* ка публици, уметничко дело судара се са средином која му се опире,

¹ Кандински, В., „О духовном у уметности”, у: В. Меденица (ур.), *Плави јахач. Избрани радови из теорије уметности*, Логос, Београд, 2015, стр. 99.

са већ успостављеним естетским критеријумима који одређују његово појављивање, вредност и видљивост. У процесу свог настанка, док је још у односу само са својим аутором, дело је слободно да постане оно што јесте, да се у својеврсној метаморфози (преображаја „органа” или „организма” слике/дела) од првобитних облика у коначници утврди у ономе што жели бити, у тренутку фиксиране реалности, у неком значењу, виду и виђењу. Међутим, искорак дела из места његовог настанка, а ка јавној сфери, излаже га сасвим другачијој средини, у којој се на крају заиста појављује некакав културни артефакт, али је пројављивање дела скоро увек суспендовано. Излаз уметничког дела ка публици и култури не остварује се просто његовим излагањем, презентовањем и физичким (или виртуелним) присуством у јавном простору. Да би дело у тај простор ступило као уметничко дело какво јесте, оно таквим мора бити и виђено, препознато и прихваћено. Естетски критеријуми стварности у коју дело улази, међутим, то онемогућавају и укидају изворни вид и одговарајућу видљивост дела, или остављају узан прорез – слично отвору за жетон на слот машини – као ултимативни узус и филтер за улазак у простор конјуктурног.

Под *естетским критеријумом* овде се разумеју обрасци и норме који важе у културном пољу, а који унапред одређују како ће дело које у њега ступа бити прихваћено, разумљено, виђено, па и естетски доживљено и вредновано.² У питању су већ постављени оквири тога шта у културном пољу важи као уметност, а шта не; шта се сматра за одговарајућу реакцију на уметничко дело, а шта не; у коначном, који ће филтер разумљивости бити примењен на дело које ступа у културни простор, да би се оно ипак уклопило у његове структуре, економику и кретања.³

² Уп. Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006, стр. 128–129.

³ Уп. Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989, стр. 159–160.

Естетски критеријум, дакле, не одређује само хоризонте и могућности уметности унутар друштвене и културне стварности, већ он утиче и на њену естетску димензију, то јест, на начин на који се естетски понашамо и реагујемо. У томе је и моћ његовог деловања: ретко јасно дефинисан или прокламован, естетски критеријум стварности неприметно обликује најпре саму естетску димензију, па тек онда начин на који се о њој мисли и говори – чак и у пољу теорије, иако он и ту има своје одјеке.⁴ Естетски критеријум ћемо пре открити у томе како су (естетски) организовани детаљи и микро-ситуације свакодневног живота, него у теоријским трактатима, културним политикама или уметничким догађајима. Иако све наведено такође неприметно артикулише, а тиме и утврђује владајући естетски критеријум, теоријски трактати и културне политике његова су последица, а не место његове конструкције. Зато њихов домаћај у погледу организације поља културе и не допире даље од оног који естетски критеријум већ остварује.

Уметничко дело се не појављује у празном простору; излазећи ка публици, оно улази у поље које је већ организовано одређеним нормама, назорима и наративима.⁵ Организација тог простора није једнообразна, већ се углавном ради о уклапању више наизглед различитих, а некад чак и супротстављених образаца.⁶ Варирања између њих у погледу на било шта што је од значаја за естетски критеријум – на пример, у погледу на одређење уметности – нису од значаја, јер ови обрасци, ма колико различити, уклапају се и когезирају у истој културној стварности, чинећи од ње комплексну, али јединствену мрежу односа хетерогених елемената. Упркос разликама, та мрежа одређује рецепцију и разумевање уметности не само у теоријском погледу, већ и на пољу искуства са уметнич-

⁴ Уп. Carrol, N., 'Identifying Art', in: R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1994, стр. 11–13.

⁵ Уп. Dickie, G., 'The Institutional Theory of Art', in: N. Carrol (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000, стр. 93.

⁶ Уп. Исто, стр. 100–101.

ким делима, а некад и у оквиру њиховог стварања. Уклапање више образаца у јединствену конструкцију само ствара привид разлика и слободних могућности, док заправо остварује уједначавање, поједностављивање и искључивање свега што није захваћено том мрежом норми и наратива, а у служби капитализовања позиције ван-уметничког центра који испоставља и конституише општи оквир деловања.

Тако се и оно што наизглед пркоси доминантним нормама унапред сврстава на маргину или у алтернативу или негде другде у том систему, али увек у за то већ предвиђени претинац. Ако се, на пример, неко уметничко дело не уклапа у магистралне токове културе и не може да пронађе свој простор у њима, оно ће се ипак лоцирати на њиховој граници и маргини, заћи у субкултуру и задобити статус критичког и субверзивног. Међутим, субкултурни простори и маргина једнако су одређени истим нормама и наративима, па и узглобљени у ширу конструкцију мреже значења и односа у пољу културе. Утолико је такво уметничко дело критичко и субверзивно само у мери у којој му то естетски критеријум стварности допушта. Оно то заправо и није, већ у пољу културе преузима улогу критичког и субверзивног, како би се искључила истинска промена владајућих позиција.⁷

Као илустрацију навешћемо пример из личне уметничке праксе. У оквиру рада на докторском уметничком пројекту мотивско чвориште насталих дела било је лично искуство рата. Истраживачки процес, који је требало да дефинише начин уметничке обраде тог

⁷ Контракултура као радикално негативна поткултура, чији је скуп вредности чеоно супротстављен главним вредностима доминантне културе, је, показало се, агресивна побуна слојева друштва против свега што изискује дугорочне напоре, акумулирана знања, високо постављене норме и моралне вредности. Покрет битника, нова левица, хипи покрет, антиратни и пацифистички покрет, феминизам, сексуална револуција, покрети за геј и лезбејска права, анархо-комуне, еколошки покрет, есид култура, рок музика, панк... Све наведено је постало део доминантне културе и као такво одређено је превилима исте. Може се рећи да је доминантна култура прогутала, сварила и избацила у видљивост контракултуру.

искуства, водио је закључку да је културно поље у нашем друштву према теми рата конструисано уклапањем два доминантна наратива – оним који у сваком погледу критикује рат и ратна дешавања, те оним који, очекивано, нуди њихову апологију. Две супротне перспективе подразумевају и две ривалске идеологије, па се на први поглед чини да је једна алтернатива и критика друге.⁸ Ипак, испоставило се да културно поље не прихвата било шта осим дела која би била експлицитни носиоци било једне било друге позиције.

Иако ће дело које, на пример, износи позицију против рата наићи на осуду друге идеологије, оно ће ипак наћи своје место и видљивост у јавној сфери; исто важи и за дело које је апологија рата, а које ће наићи на критику наратива који рат осуђује. Једино што културно поље не прихвата и не препознаје је уметничко дело које се унапред ограђује од било којих већ успостављених и важећих разумевања рата и наратива о њему – попут оног које изображава лично искуство рата и које смера само на уметничку обраду доживљеног, не залазећи у вредновање рата у било ком смислу.⁹ Чак и када уђу у културну сферу, таква дела не могу да задрже свој изворни вид и значење, већ се одмах етикетирају као представници једне од две поменуте позиције. У последици, „критичка” оштрица – или пре, како би рекао Мицић, *безуба жаба* – усмерена ка таквим радовима не проблематизује реално искуство уметника, његову уметничку обраду, естетске одлике дела и слично, већ уметника као личност са таквим искуством, квалификујући га као поборника одређене политике.

У таквим условима, (условна и условљена) уметност је приморана да се покори и подреди, а естетски критеријуми стварности се тиме нормализују, компримују и банализују. Пошто улазећи у културни простор уметничко дело ступа у овакву матрицу односа, оно може да у њој живи само ако му та матрица додели оквире за

⁸ Уп. Mihaljinac, N., *Umetnost i politike sećanja – Trauma 1999*, Clio, Beograd, 2018, стр. 38–39.

⁹ Уп. Gibbon, J., ‘Dilemmas of drawing war’, in: C. Sylvester (ed.), *Experiencing War*, Routledge, London, 2011, стр. 109.

видљивост и разумљивост; спрам уметничког дела, такав културни простор понаша се као *кисела средина*. Иако га чини доступним публици и у том погледу видљивим, она га разједа и нагриза наметањем већ готових значења у које се дело мора уклопити, макар их изворно и не подразумева. Ткиво дела первертује се до искривљења његове сржи, тако да у коначници оно постаје нешто различито од себе, отуђено од уметника и процеса свог настанка.

Ако је тако, за уметност остају отворене само две могућности. Уметник може пристати на такву ситуацију и одредити се за стварање унапред вођено и одређено датим естетским критеријумима стварности, било да се то чини свесно или несвесно. Уколико то чини, уметник обезбеђује себи зону комфора, прихватања и учествовања у култури, али по цену ограничења свог рада у било ком од његових елемената. Са друге стране, уметник може да одбаци естетске критеријуме стварности, уз ризик да његово дело остане без видљивости и (адекватног) разумевања. Такав уметник ризикује себе апсолутно – како у погледу самог уласка у културну сферу, на пример, да ли ће његова дела уопште доћи до изложбене експозиције, тако и у погледу ефекта који би дела могла да остваре, али су у томе унапред спречена. Аутентично уметничко стварање у првом случају просто је искључено, а у другом скоро потпуно онемогућено: чак и ако се спроведе у подручју између уметника и дела, оно ван њега не може да добије на значају.

Из перспективе уметника, једини излаз из такве ситуације је да уметничко стварање не буде закључено са делом, већ да се оно упуту и преко граница дела, а ка културном простору у који дело улази. Другим речима, решење је да се *заједно са уметничким делом на уметнички начин креирају и оквири његовог важења и видљивости*. Тако уметност не би била препуштена на милост и немилост владавине естетског критеријума стварности, већ би творачки интервенисала и над стварношћу и над естетским критеријумом. Уметност може да оствари такву интервенцију само у контексту и на начин који јој припадају, односно организацијом естетског поља уметничким, творачким средствима.

То, међутим, не значи заобилажење уметничког дела и интервенцију у јавном простору, у смислу уметничког геста или перформанса. Таква стратегија ништа не мења, због тога што би се у културном пољу она појавила само као још један од случајева уметности, ни по чему суштински различит од свих осталих дела и подједнако ограничен естетским критеријумом стварности. У најбољем случају, културни простор такав подухват преобликовао би у „критички” и „субверзивни” коментар уметника, доделио му (маргинално) позицију унутар себе и њим остао непромењен.

Напротив, то значи да би уметничка дела морала да конституишу простор сопствене видљивости и значења, независно од простора у ком су формално представљена или изложена, упркос естетском критеријуму стварности. Уколико се културни простор према њима поставља као кисела средина, намећући им одређени вид и смисао, онда је једина алтернатива да се тој киселој средини *негира* право и могућност да тако делује – а то значи да се конституција видљивости и значења дела (поново) доделе њему самом. На тај начин, творачко деловање уметника посегнуло би корак даље од дела, али искључиво *путем дела* – начином на који је оно уметнички организовано и израђено, а не памфлетски или теоријски.

Као пример послужиће поново лична уметничка пракса, односно изложба „Негативна светлост” одржана у Културној станици Свилара у Новом Саду априла 2021. године. Изложени радови настали су применом принципа негирања, односно *анофатичко-уметничког метода*, а тај метод подразумева стварање негирањем и инверзијом свих уобичајених ликовних поступака. Тако је светлу, једном од основних ликовних елемената, негирана апсолутна превласт у конституцији композиције радова и њихових елемената, те је у радове поред обичног уведено и *негативно светло* – унутрашња видљивост таме, тама као аутономни принцип „осветљавања” унутрашњег простора дела.¹⁰

¹⁰ Речима Кандинског: „Само слаба светлост светлуца као сићушна тачка усред огромне таме. Ова слаба светлост тек је предосећај којем душа нема смелости

Да би се таквим радовима обезбедила права видљивост, да би се спречило да њихова експозиција потре остварено пројављивање негативног светла, изложбени простор такође се морао негирати као неутрални оквир који обезбеђује адекватну видљивост било којих у њему постављених радова. То је учињено низом уметничких интервенција које су имале за циљ јасно раздвајање простора галерије и простора самих радова, као и потирање могућности да се радови препознају као контекстуална уметност. Галерија је унапред организована тако да подржава уобичајене уметничке поступке и технике, који класично подразумевају симболички и ликовни примат светла над тмином. Пошто су радови на изложби „Негативна светлост” остварени методом који негира ликовне стандарде и „добре праксе”, а пројављују негативно светло, они би простим постављањем у галерију заправо били изложени у оптици коју директно поричу. Публика би, наравно, могла да их види, али би их видела на погрешан начин, у искривљеној оптици која би, у коначници, потрла њихов изворни смисао. Видљивост радова самим тим морала се створити из њих самих, и отуда се проширити ка галеријском простору.

Наведени пример у аналогiji одговара творачкој и уметничкој интервенцији над културом дефинисаном естетским критеријумом стварности – то значи креирање естетског поља пројављивања радова и наметање њихове видљивости у потезу који иде *од радова ка културној и јавној сфери*, а не обрнуто. Ефекат који би уметност у таквој поставци могла да оствари у естетском пољу тиме још увек није гарантован, али је бар обезбеђена могућност да се то деси, као и минимум аутономије дела и уметника. Стварајући на тај начин, уметник није више пасивни фабрикант културних артефа-

да се препусти: шта ако је можда управо ова светлост сан, а тама стварност?” Кандински, В., „О духовном у уметности”, стр. 81. Уп. и Шаровић, С., „Негативна светлост – *via negativa* у уметничком поступку”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

ката, препуштен диктату околности и поништен већ постављеном инфраструктуром. Он наступа својим делима, као *живим ковитима* сопственог смисла – не у контрамеру од владајућих културних кретања, већ стварајући простор који их сасвим заобилази и излази изван њих.

Poiesis и естетски критеријум

Предложено решење напетог или узвратно-искључујућег односа уметничког дела и културног простора у који оно улази подразумева још једно питање. Оно све време стоји у позадини наших разматрања – како се естетски критеријум стварности формира и настаје, које је његово порекло? Ако уметничко дело може креирати простор свог појављивања и видљивости, оно тиме задира у простор организован естетским критеријумом стварности, и то тако да се укида деловање тог критеријума, какво смо претходно описали. Тако би уметност, путем уметничких дела, изменила културно поље *негирањем* и *суспензијом* његовог естетског критеријума. Међутим, ако је то могуће, да ли онда и уметност може бити извор естетског критеријума стварности? Ако узмемо да је уметност први и темељни конститутивни елемент једне културе, да ли је онда уметност примарни извор естетског критеријума стварности? Уколико су одговори на та питања потврдни, зашто су постојећи естетски критеријум и његово поље за уметност кисела средина?

Напетост између уметничког дела и естетског критеријума културног простора у ком се оно појављује постоји због принципног размимоилажења ове две сфере. Владајући естетски критеријум стварности не само да не происходи из уметности, него јој је супротстављен. Који год да су његови извори, они од уметности не потичу, што се види у томе да естетски критеријум уметности унапред намеће одређене оквире, а тиме и онемогућава аутентично деловање уметника. Ако пристане да му подреди своје стварање, уметник може да прихвати и преузме тај критеријум туђе стварности, а тако га и утврди својим делима. Ипак, тада је оправдано

поставити питање да ли се такво стварање и таква дела истински могу назвати уметничким, или су они то само из перспективе наметнутих владајућих културних образаца и наратива.

Начин на који се владајући естетски критеријум намеће уметности, ако уметник пристаје да се њим руководи, одвија се преко потенцирања техничке стране уметничког деловања – поступака и кретања у уметничким медијумима, правила и начина употребе боја, платна, глине и слично. Ови поступци и правила тичу се вештине (уметника) која се може подучавати и научити – они су предмет знања, па се могу повезати са естетичким појмом *technē*.¹¹ Њему је, међутим, супротстављен појам *poiesis*, који означава деловање уметника које не може бити предмет знања или контроле.¹² Та два описа настанка уметничког дела овде делом преузимамо, а делом мењамо, у складу са сопственим искуством стварања; такође, придружујемо им и појам уметничког метода.

Поесис се, дакле, не може ухватити ни теоријски описати, он се не тиче правила и пракси који би се могли на исти начин понављати у различитим ситуацијама. Напротив, он се јавља уметнику изненадно – мада у сталном ишчекивању, у облику којим се испоставља неочекивано и у смислу појавности непредвидиво, као *поетички импулс* који руководи даљим током његовог стварања и који га покреће.¹³ Метод се, међутим, односи на поступке у духу и уму којима се почетни поетички импулс развија и разгранав, приводи настајућем делу. Метод је начин на који уметник, ком је поетички импулс заумно додељен, прихвата, преузима и уметнички обрађује тај импулс пре конкретне израде дела, духом се при-

¹¹ Уп. Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1976, стр. 20, 80.

¹² Уп. Грубор, Н., *Лено, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012, стр. 123–124.

¹³ Уп. Kemp, M. J., 'Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse', *Journal of the Royal Society of Arts*, 5343(133), 1985.

премајући за њу.¹⁴ Он, дакле, исходи из поетичког импулса и прати његову динамику.

Конечно, онда се техне – што се односи на медијум и конкретна средства и поступке израде дела – гнезди у оквиру метода и њим је условљен. До техничке стране настанка дела долази тек полазећи од метода: оно што уметник у духу осмисли проводи се до радова тачно одређеном и методски обликованом, а не било каквом употребом техничких средстава и материјала. На пример, у сликарству су црвена и зелена боја увек само то – црвена и зелена боја. Да ли ће у некој слици оне бити употребљене као супротности које се потиру, или као супротности које се хармонизују, или ће бити постављене као различите, али не и супротне боје и слично, то зависи од метода. Саме по себи, црвена и зелена боја не условљавају уметника да их користи на било који од поменутих начина, па стога не одређују унапред ни какав ће бити њихов смисао у слици. Начин њихове употребе заправо је метод, док се техне односи на конкретне праксе у вези са материјалима и медијумом (рецимо, правила мешања боја). Пошто свој смисао добија од метода, а овај од поетичког импулса, онда и метод и техне исходе из појесиса и морају да га прате.¹⁵

Дакле, ако уметник пристане да се руководи владајућим естетским критеријумом, он ће га у свом стварању потврдити, наметнути потенцирањем технеа. Естетски критеријум, онда, поседује такву уметност тако што затомљава поетички импулс. Уместо да импулс стварања буде и остане ствар слободе, он се преузима из већ готових владајућих образаца културе – укључујући ту и субкултуру и контатракултуру – којима се уметник саображава и подређује. Такав импулс спољашњи је уметничком делу и стварању, па је и идеја која руководи настанком дела такође њему спољашња: дело се, тако, већ у току своје израде суспреже према простору у

¹⁴ Уп. Hayes, C., 'Idea and Method in Painting', *Journal of the Royal Society of Arts*, 120 (5196), 1972, стр. 782.

¹⁵ Уп. Исто, стр. 780.

ком треба да се настани, да би могло да уђе у њега. Ако је такав уметник почетно имао неки истински поетички импулс, тиме ће се он просто потирати и кастрирати.

Тежиште, дакле, преузима техне, као пука механичка манипулација медијумима и средствима израде дела. Техне може бити изведен за завидном нивоу – вештина може бити изузетна и може јако добро одговорити споља преузетој идеји и импулсу. Ипак, такво дело и даље се не спроводи аутентично: оно не исходи спрам себе, из себе и у себе, већ се уподобљава према спољашњим нормама. Такво дело се пре конструише, него конституише. Напокон, пошто метод директно зависи од поиесиса, примат технеа у себе утапа и метод, у смислу да се под методом сада мисли на техничке поступке и да он последишно нестаје као део стварања који претходи техници. Према нашем суду, то је разлог зашто уметници ретко мисле и говоре о методу.¹⁶

Такав поступак настанка већ компромитованог уметничког дела, ако се оно може тако назвати, дефинисан је интересима измештених, привилегованих центара, са циљем ликвидације аутентичне мисли или правог извора поиесиса; слично корпоративном отимању извора воде, одсецањем живог ткива друштва и посебно уметности од свеже, небрендиране воде... Стога он остаје нејасан и непознат, затомљен и непрепознат као извор настанка уметности; одатле преостаје само техне, као средство расејавања злог семена. Свако деловање условљено таквим поступањем, а у циљу постизања видљивости тзв. уметничког дела и „удомљавања” уметника, једнако је преждеравању свиња на валову док им секира не падне на цик. Овакво поступање, дакле, даје привид простора уметничке удобности, што је само по себи нонсенс (с обзиром да се стих никад није родио из лоја); заправо је уметничко деловање у оквиру тог поступања и ампутираног поиесиса ново конвертитство. И као што бива, само они на врховима неће јести са валова.

¹⁶ Уп. Sommerer, C., *Art(a)Science*, Springer, Vienna, 1998, стр. 170–171.

У коначном, то води до банализације и уравнивања естетске димензије. Следи врло једноставан пример који показује деловање естетског критеријума стварности тамо где је он најснажнији и где се обично превиђа, у малим детаљима свакодневнице. На новчаници од 10 дин представљен је Вук Стафановић Караџић; Петар Петровић Његош на новчаници од 20 дин; Стеван Мокрањац на оној од 50 дин; Надежда Петровић на новчаници од 200 дин. Ђорђе Вајферт је, међутим, на новчаници од 1000 дин. Дакле, Вајферт вреди 100 пута више од Вука, 50 пута више од Његоша, 20 пута више од Мокрањца, 5 пута више од Надежде... (овде је Надежда добро прошла). У сваком случају, неће бити да је тако како нам се спочитава; ако су ово резултати естетског критеријума стварности, он не може бити естетски, јер дословно девалвира естетске вредности.

Естетски критеријум стварности, дакле, заправо то и није – као што ни дела настала на основу његових образаца, а не из поетичког импулса, нису уметничка дела, већ, у најбољем случају, артефакти културе.¹⁷ У стварности организованој према мрежи владајућих норми и наратива нема *истински естетског* критеријума. Критеријум који је на делу организује поље естетског, али сам није естетски – порекло и сврха су му другачији. Штавише, пошто је могућност *естетске* интервенције над њим путем уметности затворена, пошто се унапред искључује његово мењање, обликовање, укидање и препорађање из уметности и путем уметности, такав критеријум не може ни бити естетски.

Уметничке праксе које истичу из опортунистичког дискурса не могу бити и нису релевантне за постављање темеља нове или реконструисане културне и цивилизацијске парадигме демонтиране у двадесетом веку, што је, по нашем дубоком уверењу, превасходни и једини разлог деловања у простору уметности. Практике које се баве „поправљањем” система су не само јалове, него и непожељне; исто важи и за процес активирања потенцијала делова система

¹⁷ „Уметничко дело је врста артефакта сачињена да буде презентована публици света уметности” [прев. С.Ш.]. Dickie, G., ‘The Institutional Theory of Art’, стр. 99.

или међупростора који је такође део система. Искуство стечено деловањем без промисли, експеримент и активирање потенцијала система јесте искуство радника који ради у фабрици и бива плаћен боновима које може, сасвим згодно, заменити за ручак у фабричкој кантини. Уз прикладну иконографију и медијски садржај који му се сервира уз оброк, неповратно везује основну потребу за основану хоризонталну, цикличну и репетитивну матрицу.

Уметност ипак може остварити утицај на културну стварност и преобликовати привид владајућег критеријума: „Уметник, пре свега, мора да тежи да промени ово стање путем признавања свог дуга према уметности, па, дакле, и према *самоме себи*, те да себе не сматра господарем ситуације већ слугом виших циљева, чије су дужности јасне, велике и свете”.¹⁸ Према свему наведеном, уметност то може *само ако је аутономна и аутентична*, ако се не приклања већ датом, ако не поступа у подређивању задатим нормама и наративима. Други услов је да таква уметност у правом смислу, као што је поменуто, организује начин свог излагања у културну сферу и излагања ка публици сопственим средствима, да из радова постави њихову видљивост, уводећи у стварност нешто што јој је ново и страно. Уметност би, онда, у стварност унела естетски импулс другачије врсте, такав који би постојећи и привидни естетски критеријум могао да оголи, демонтира и уклони, тако да се дође до критеријума који би поље естетског организовао *на естетски начин*.¹⁹

Другим речима, естетски критеријум стварности би у том случају извирало из другачијег извора, из саме уметности, заједно са уметничким делом – тачније, из извора из ког и само то дело потиче. Само тако би тај критеријум заиста могао бити естетски, јер би видљивост уметничких дела, која би се заједно са њима пројавила, отворила и конституисала како рецепцију, тако и реакције

¹⁸ Кандински, В., „О духовном у уметности”, стр. 122.

¹⁹ Уп. Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, стр. 167–168.

публике. Публика би, дакле, реаговала на изворну видљивост дела. Сусрећући се са њом, публика би се суочила са другачијом оптиком – са новим начином гледања, са уметничким делом одређеном организацијом виђеног, што би даље провоцирало и делом вођене естетске реакције. Публика би, дакле, добила нов начин сагледавања (стварности), у основи естетски, јер произилази из уметности. У пољу културе то ново виђење води прогледавању спрам владајућих норми и наратива, укидајући њихову апсолутну моћ и поништавајући уравњење и банализацију естетског поља.

Уметност, дакле, може да оствари такав утицај само ако уметник не пристане на естетски критеријум стварности, односно ако ствара слободно од ње. Могућност да уметничко дело настане – али и да се одржи – стога зависи од естетског критеријума који припада њој самој и који од ње происходи. Он, међутим, као и само дело, потиче од необјашњивог извора стварања, од поесиса. Ако стварност треба одредити и организовати по истински естетском критеријуму, онда се испоставља да је тај естетски критеријум, у коначном, једнак поесису.

Место порекла и рађања уметничког дела, необјашњиви и неизрециви поетички импулс, тако је истовремено и тачка његовог *увирања* – његов темељ, и тачка његовог *извирања* у стварност – његово исходиште. Стога, то место у овом раду називамо *из-у-вир*, наглашавајући тиме живот уметничког дела, али и са намером да такво стварање разликујемо од лажног и привидног, чији су извори другде. Изувир је тачка извирања дела у стварност, па тиме и конституције уметничког естетског критеријума, зато што дело у стварности мора да се пројави онаквим какво оно јесте, а оно *јесте* изображено техничким средствима употребљеним на одређени методски начин, који потиче од поетичког импулса. У супротном, ако заједно са собом не пројављује своје порекло, изувир, оно се неће видети онаквим какво јесте; оно ће постати нешто друго, нешто што није.

Пошто поетички импулс условљава метод, а метод технику израде дела, онда је све оно што дело изводи на видело одређено поетичким импулсом – онда све исходи из изувира. Уметничко дело, стога, мора да пројави и своје порекло у изувиру, јер управо он и креира видљивост коју дело показује. Ако та видљивост дела није доступна, ако је уништена или суспрегнута владајућим естетским критеријумом стварности, и дело се поништава.

Са друге стране, пошто је поетички импулс необјашњив и непојмљив, пошто се он уметнику јавља ненадано и непредвидиво, уметничко дело га неће пројавити другачије до тако – као тачку из које потиче и простор који га конституише. Другим речима, иако дело мора да пројави изувир, оно ипак не може да га објасни, чак ни уметничким средствима. Дело може само да самим собом укаже на своје порекло, да успостављајући уметнички естетски критеријум покаже да *није* настало усвајањем владајућег естетског критеријума стварности. Указујући на изувир као своје *откуда*, дело се заправо стално *креће* ка њему – оно непрестано у њега *увире*.

Поетички импулс није почетни тренутак стварања уметности, временска тачка која покреће и отвара стварање, али пролази и нестаје. Напротив, он обухвата све време у оквиру кога се гнезди време пре, током и после стварања дела; мислећи како на његов материјални животни век, тако и на живот последица таквог дела. Пошто поетички импулс условљава метод, а онда и техничку израду дела, он захвата више од тренутка, протеже се на целокупно стварање. Такође, пошто дело без видљивости коју конституише поетички импулс више и није оно само, време тог импулса не окончава се довршењем израде дела, већ траје и након тога, све док дело *јесте*. Уколико дело које јесте пројављује изувир, указује на своје порекло, онда оно стално увире у њега, стално црпи из изувира. Такво дело је живо, живи ковит кретања који у културном пољу може било кад да се из простора свог изворишта уземљи и изједначи потенцијале два простора, да постане обележено место пројављивања моћног пражњења.

Увирање дела ка његовом пореклу и извирање дела из тог порекла ка културној сфери, његово *изувирање*, још једном показују разлику уметности у односу на привидна дела настала подређивањем владајућем естетском критеријуму. Дела која нису изувирна су готова, закључена, мртва и мртворођена. Она постоје само као део шире матрице односа, без које немају ни смисла ни појаве. Њихова позиција у тој матрици унапред је задата и она не могу да је промене или укину, јер су створена да би заузела ту позицију у њој. За разлику од тога, изувирна дела немају своју позицију – немају јасно дефинисану улогу и смисао у културној стварности, већ се у њој пројављују као усеци и упади нечег другог и другачијег.

Изувирна дела, дакле, немају позицију – али имају своју апсолутну тачку. Та тачка су она сама, односно видљивост коју дела пројављују и конституишу. Отварајући своју видљивост, дела стварају свој простор – али и своје време, које се креће између увирања и извирања, ка и од изувира. У смакнућу од времена и простора већ организоване стварности, време и простор уметничких дела постају и тачке њеног преображења.

И да завршимо једним Дучићевим цитатом: „Између великих људи има један афинитет који показује да људски геније излази из једног истог извора, и да се велики људи увек сретну у највишим висинама. Тако кад један песник постане одиста велик, он постане философ; а чим један философ постане одиста велик, он постане песник” (*Благо цара Радована – О песнику*).

Литература

- Dickie, G., ‘The Institutional Theory of Art’, in: N. Carrol (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000.
- Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

- Gibbon, J., 'Dilemmas of drawing war', in: C. Sylvester (ed.), *Experiencing War*, Routledge, London, 2011.
- Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012.
- Hayes, C., 'Idea and Method in Painting', *Journal of the Royal Society of Arts*, 120 (5196), 1972.
- Кандински, В., „О духовном у уметности”, у: В. Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, Логос, Београд, 2015.
- Kemp, M. J., 'Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse', *Journal of the Royal Society of Arts*, 5343(133), 1985.
- Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006.
- Mihaljinac, N., *Umetnost i politike sećanja – Trauma 1999*, Clio, Beograd, 2018.
- Sommerer, C., *Art(a)Science*, Springer, Vienna, 1998.
- Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmovâ*, Nolit, Beograd, 1976.
- Carrol, N., 'Identifying Art', in: R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1994.
- Шаровић, С., „Негативна светлост – *via negativa* у уметничком поступку”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ђаловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

Srđan Šarović

IN AND OUT OF A WHIRL: *POIESIS* AND THE AESTHETIC CRITERION

Summary

What is the life of an artwork? In the view of the artist, it has its own life which springs out of incomprehensible and ineffable poetic impulse. However, stepping out into the public sphere, entering the culture, the artwork is faced with the unwelcoming surrounding, constituted by aesthetic criteria defining the visibility of the artwork in advance. Under such conditions, art has to be

Срђан Шаровић

enslaved and subdued, while aesthetic criteria of reality become flattened and trivialized. Therefore, if the artwork is to survive, it has to rely on its own aesthetic criterion, the criterion which is its consequence; the aesthetic criterion of reality is, thus, *poiesis* as such. In this paper I will describe the whirling of the artwork into the reality and back, towards its own origin – the place of its birth. The paper brings forth an artistic-methodological analysis of the life of the artwork, grounded in artistic practice and translated into the theory.

Key words: art, *poiesis*, aesthetic criterion, whirling in and out, space.

Срђан Мараш

**УМЕТНОСТ И ПОЛИТИКА: УМЕТНОСТ
КАО ПОЛИТИЧКА ПРАКСА И ПОЛИТИКА
КАО ЕСТЕТСКА ПРОИЗВОДЊА
или о произвођењу и делању
као облицима умног живота**

Апстракт: У овом чланку разматра се однос између уметности и политике, умног произвођења и умног делања, у перспективи у којој се тај однос, уколико је правилно схваћен, показује данас и као однос између уметничке политичке праксе и политичке естетске производње. Настоји се да се покаже како је старогрчко искуство разумевања уметности и политике, трансформисано у модерни на одређен начин, мерило у извесном погледу и за савремену еманципацију нашег умног живота. А у том склопу умног живота показује се да уметничка појетичка и естетска пракса увек представља и један политички чин, као што и политика са своје стране увек манифестује специфично појетичко и естетско држање.

Кључне речи: умно произвођење, умно делање, аутореклесија, уметност, политика, естетско.

„Тако је уметност вазда била друштвена и политичка, чак и онда када је тежила да опише једноставну ’природу’”

Анри Лефевр

Уметност као практична делатност и политика као техника владања

Пођемо ли од тога да је код старих Грка *политичка делатност* смештена у *практичко подручје* а *уметност* у оно *појетичко*, те да је у модерним временима, пресудно под утицајем капиталистичке логике, дошло до битних померања тако да се *политика* све више одвија као одређена „*појетичка*” и *техничка пракса*, док *уметност* доминантно поприма *аутореферентни теоријски и практични карактер*, може се, поред осталог, поставити и питање да ли је још увек предмодерно грчко животно и мисаоно искуство у било ком погледу релевантно за савремено промишљање феномена уметности и политике, поготово за артикулацију њиховог односа у перспективи у којој се он показује као један наизглед искључиви и једнострано однос. Наспрам, наиме, суштинске одвојености *практичког и појетичког живота*, па тиме и *политике и уметности*, са чиме се сусрећемо у старогрчким друштвеним приликама,¹ *сада* се у модерном преплету тих разноврсних и аутономних животних искустава суочавамо са једним новим контрастом где се *политика* готово увек појављује и као *техника*, то јест као „*зналачко умеће*” *владања* и као *владање ради владања*² (али где ауторефлексија временом све више уступа место пукој аутореференцији), док се с друге стране *уметност*, опет у знаку пуке аутореференције која

¹ То је најпрегнантније изражено, као што је познато, код Аристотела. Упореди и овом приликом Aristotel, *Nikomahova etika*, Kultura, Beograd, 1970.

² Политика је, подсећања ради, на такав начин виђена још код Макијавелија и Хобса. Види опет Makijaveli, N., *Vladalac*, Dereta, Beograd, 2002 и Hobz, T., *Levi-jatan*, Gradina, Niš, 1991.

временом све више доминира над њеним ауторефлексивним потенцијалом, исказује као једна таутолошка *практичка делатност (уметничко делање ради уметничког делања)* лишена оног *битног појетичког и умског у себи*³. Поред тога, ближе речено, што се уметност као *појетичка, продуктивна пракса (уметничка производња резултира уметничким делом)* у модерним временима, у духу капиталистичке логике, трансформише у облик производње која доминантно показује *теоријски и практички* карактер (*уметничка производња ради уметничке производње, уметничка производња као делатност што не резултира нужно неким делом, неком ствари или творевином, него се исцрпљује у себи као особена самопроизводња, уметничка производња као апсолутна уметничка производња*), она се уједно све више (то нарочито важи за нашу постмодерну ситуацију и тзв. поставангардну савремену уметност) развија као *пука аутореферентна* самоделатна пракса где се губи свака веза са ауторефлексијом (самоделатност, наиме, овде не подразумева и рефлексивни напор самоопредељивања, самоиспитивања и проблематизовања властите активности). Идући корак даље могло би се у ствари рећи да уметност као *аутореферентна и нерелексивна* практична делатност и политика као *аутореферентна и нерелексивна* техника владања у свом *идеолошком капиталистичком јединству* (владање ради владања, односно „самовладање”, и делање ради делања, односно „самоделање”, у потпуности овде и сада одговарају назначеном капиталистичком принципу производње ради производње, односно самопроизводњи као апсолутној производњи) *релативизују значај сопствене разлике као једне битне разлике*.

Другим речима, сада смо у постмодерној и посткритичкој ситуацији где нарасла *технизација*, следствено и *естетизација*-

³ На томе нарочито инсистира Адорно у оквиру свог ширег појма „културне индустрије”. Види Adorno, T. , *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979. Види још нпр. Arnhaјm, R., *Za spas umetnosti*, SKC, Beograd, 2003. и Elil, Ž., *Carstvo besmisla. Umetnost i tehničko društvo*, Gradac, Sačak, 2015.

политике у релацији са нараслом *хетерономном праксом уметности* (која се парадоксално одвија као особена „аутономна” *практична делатност*), односно *хетерономном „политизацијом” уметности* показује пре свега њихово *битносистемскоидеолошко јединство* на рачун њихове разлике као једне ипак *секундарне* и тек *функционалне* разлике. Политика и уметност у савременим западним капиталистичким приликама углавном иду, у свој својој испостављеној модерној разлици, руку под руку. Инструментализоване све више у служби самоакумулације капитала, губе данас готово сваки вид *аутономије*. Тако се уместо, кад је пак реч о старим Грцима, изведене *битне разлике* и *начелног суштинског рационалног јединства* практичког и појетичког подручја где се и *политика* и *уметност* у њиховој *независности, самосталности* и *специфичности*, као *међусобно различите праксе* (*политика* као *рационална практичка делатност* и *уметност* као *сензибилно-рационална појетичка творба*), показују у исти мах као јединствене смисаоне и деликатне *рационалне* (*рационалноосетилне* и *осетилнорационалне*), *умне делатности*, сада суочавамо са *хетерономним, системским идеолошким јединством*, које није из тог разлога мање *стварно*, и једном *варљивом* и *функционалном разликом* где се *политика* и *уметност*, као *техника владања* и *својеврсна политика планирања, организовања, продаје и куповине, рекламирања, промовисања и паковања* (*менаџмент, маркетинг, адвертајзинг, пропаганда, дизајн...*) манифестују у свом *хетерономном идеолошком јединству* као *неумне, инструментално рационалне* и *ирационалне праксе* (*овде је ирационалност неопходно довести у везу са самом рационалношћу, њеним модерним ликом где се она у својој бесконачности потенцирања уједно показује као једна разуздана, откачена, опичена рационалност*).

У ситуацији, дакле, у којој се уметност и политика управо у својој функционалној, инструменталној и бесконачној рационалности све више показују као ирационалне, неумне и хетерономне праксе, где се њихова модерна трансформација радикализује и у смеру ликвидације њихове унутрашње разлике, поставља се пи-

тађе, како смо на самом почетку назначили, да ли старогрчко разумевање политике и уметности може бити од било какве помоћи за умну, рационалну артикулацију њиховог данашњег положаја. Но, полазећи управо од тога да су политика као умна, аутономна практична делатност и уметност као умна, појетичка делатност, старогрчки изум, где се и политика и уметност посматрају у њиховом умном потенцијалу који је оштро истакнут, логично се заправо намеће мишљење да је њихово хеленско разумевање у најмању руку незаобилазна аналогија при сваком савременом покушају оживљавања и осмишљавања једне умне, аутономне практичне политике и једног умног аутономног појетичког уметничког искуства, независно од резултата што се добијају путем тих упоређивања и одмеравања.

Уметност као умна појетичка творба и политика као умна практична делатност

Уколико се то има у виду онда и неће бити одвише изненађујуће ако доведемо у блиску везу предмодерно грчко животно и мисаоно искуство са једном могућом еманципаторском алтернативном постмодерном глобализацијском мисаоном праксом што се удаљава у односу на систем текућег капитализма и чији су ближи извори несумњиво у одређеној традицији модерне, но они даљи свакако припадају хеленском тлу на ком су, у онтологичком обзору првобитности онога што јесте и што је стварно, ипак – понављамо – изникле такве ствари попут *теоријске, практичне и појетичке аутономије. Експлицитни ауторефлексивни, умни карактер филозофије (мишљење мишљења, знање ради знања), политике (делање делања, делање ради делања), али и имплицитни уметности* у оном случају у ком она представља *обликовану и стилизовану чулну, сензибилну саморефлексивну делатност (уметност би попут филозофије и политике потенцијално рефлектовала, тематизовала и искушавала властиту делатност, сопствене поступке), у паралели са култивисаним и еманципованим саморефлексивним*

мишљењем филозофије и образованим и рафинираним саморефлексивним делањем политике (у разлици спрам оног експлицитног смисла самосврховитости уметности какав се показује у модерни где влада капиталистички принцип производње ради производње који формално одговара назначеним принципима знања ради знања и делања ради делања), изум су старогрчког духа.

Уметност, тек подсећамо, иако припада чулном режиму и сензибилитету уопште у исто време представља његову метапотенцију. Трансцендентна у односу на непосредну, природну, спонтану чулност, уметност трансформише ову у облике који попримају артифицијелан, нематеријалан, духовни изглед. Но, спиритуализација и сублимација коју изводи уметност чулног је, дакле, порекла. Њена метафизика је чулне, физичке и материјалне природе. Баш као што је и њен умчулан, телесан, материјалан. Уметност манифестује чулну умност и умну чулност, сензибилни рационалитет и рационални сензибилитет. Она репрезентује чулну, физичку и телесну ауторефлексију, рефлексивни чулни, телесни рад на самој чулности, телу. При чему је од почетка ова чулна ауторефлексија, као својеврсна физичка метафизика, појетичког карактера. Уметност као зналачка вештина прави, справља и приправља, твори и ствара, изводи и производи. Цела њена историја се иначе одвија у знаку продукције и репродукције, миметичког и стваралачког принципа, продуктивне и репродуктивне имитације и продуктивне и репродуктивне креације. Од опонашања као почетног уметничког принципа до модерних креације и иновације, уметност, опште посматрано, показује појетички карактер, и то, наглашавамо, умну појетику (овом приликом не потенцирамо разлике што су се временом испојиле између произвођења и стварања, мимезе и фантазије, имитације и иновације, креације и рекреације, продукције и репродукције, итд., што уједно не значи и да им умањујемо историјски значај који несумњиво имају). Јер не треба ни на тренутак изгубити из вида да је по претпоставци њено произвођење умно, ауторефлексивно, интелигибилно, рационално, што ће рећи да је и

учинак претходног или истовременог самоискушавања, самоиспитивања и самопроблематизовања.

Слично уметности, и *политика* као практична делатност показује умни карактер. Она се појављује као *самоделатност*, *умна делатност*, *делање које себе само рефлектује, искушава, тематизује, проблематизује и проображава*. По тој црти политички живот се битно разликује не само у односу на *биолошки живот*, па и тзв. *биополитику* која упркос томе што политизује живот и наизглед шири поље политичког, заправо у битном ипак остаје у оквиру биолошких преокупација и принципа самоодржања, одржања пуког, голог живота, него се разликује и у односу на сваку практичну делатност одређену искључиво захтевима доброг, моралног, срећног, успешног или побожног живота рецимо. То шта би био евентуално добар, моралан, срећан, побожан или успешан живот показује се управо у једном *политичком саморефлексивном чину*. Голи живот, пуки опстанак, али и живот у једној заједници која није искушана као могућност заједничког живота нису ствари које су импресионирале старе Грке. Има пуно разлога да верујемо како они не би били одушевљени ни биополитиком ни геополитиком. Модерна опсесија савремених људи пуким опстанком и безбедним животом њима је, чини се, једноставно страна.

Политика као умно делање или рефлексивна самоделатност

Политика би, дакле, у том умном склопу најпре била схваћена као једна развијена *умна, ауторефлексивна практична делатност* или *самоделатност*, где је *делање испосредовано собом на себе само битно упућено*, бивајући тако *самосврховито* и *самоодговорно*. Као *образована, умна самосврховита и самоодговорна пракса*, која *искушава и опредмеђује властито искуство*, *политика* се показује пре свега као једна *самостална и аутономна пракса*. Њена *самосталност* говори у прилог томе да не може просто-напросто бити одређивана некаквим, како смо већ истакли, *спољашњим*

факторима какви су они етичке, религиозне или историјске природе на пример, као што не може просто-напросто бити искључиво у служби пуког одржања живота или његовог непосредног планирања. *Биополитика* и *геополитика* – да то сада посебно истакнемо – које данас у ери тзв. *постполитике* и губљења аутономије политике ступају на велику сцену политике као њене самосталне, апстрактне и одлучујуће форме, не представљају у ствари оно *битно политичко*. Оне у најбољем случају манифестују тек *изведене облике аутономне политике*. Сврха политике, понављамо, није једноставно садржана у томе да обезбеди и гарантује саможивот, као што ни њена примарна делатност није везана за то да омогући добар, успешан живот или онај што се одвија у оквирима традиције. То је пре оно *изведено* у политици, што извире из њеног *самоодношења*, изъене *самозаконодавне умне праксе* која у потпуности регулише и дефинише њен домен.

Политика се саморазумева у контексту властите „продукције“ као одређене аутономне умне „аутопродукције“. То шта је политика и уопште оно политичко показује се битно у једном умном „аутокомуникативном“ политичком чину.⁴ Као самосвесна умна практична самоделатност политика је у начелу отворена *спрам својих властитих могућности успостављања и испостављања.* Њен смисао је увек и од почетка у питању. Она није, да тако кажемо, критички настројена тек у односу на непосредне и неразвијене практичне делатности, него је таква и у односу *спрам себе*, и то се не тиче дакле само њеног садржаја већ и њених оквира, граница. У томе је коначно садржан *умни, ауторефлексивни потенцијалполитике* (политика као *вештина или уметност могућег се тако битно исказује парадоксално и као вештина или уметност искушавања властитих могућности, те утолико у следу и*

⁴ Да не би било забуне, тек назначавамо да овде није реч о оној „аутокомуникацији“ што се данас све чешће спомиње и која се доводи у везу са тзв. „масовном самкомуникацијом“ везаном за Интернет и мрежну комуникацију. Више о овоме у Kastels, M., *Моћ комуникација*, CLIO, Beograd, 2014.

као уметност оног немогућег – политика би, попут филозофије, представљала ону граничну тачку старогрчког искуства где делом бива пробијен онтологички обзор првобитности онога што јесте и што је стварно).

То, пре свега, значи да не постоји неки унапред утврђени модел политике који би представљао образац, парадигму, појам што нормира и условљава конкретне политичке праксе, где би ове са своје стране биле загладане у тај политички узор. Него је посреди таква ситуација да се тај модел, па и појам политике, ако је уопште онда дозвољено говорити о моделима, обрасцима и појмовима, образује кроз конкретну политичко деловање, кроз различите политичке праксе које пресудно и битно утичу на њихово формирање. Политика се напросто показује као једно широко поље разноврсних могућности, простор имагинације и креације, критике и иновације.

Илустрације ради, модерни парламентарни модел политике не представља неки изворни, узорни и природни образац политичког живота, како нам то већ сугеришу идеолози капитализма, већ се он наметнуо као такав у борби капитализма са својим конкурентима. Или, не представљају социјалистичке и комунистичке револуције некакве накарadne изузетке у редовном политичком животу, чије је постојање пожељно што пре неутралисати, него су у питању легитимни покушаји развијања одређеног политичког модела. Аутономија политике управо то означава – самосталност у креирању одлука, при чему је та самосталност производ самосвесног рефлексивног држања. Самосталне су само оне државе, заједнице и народи што аутономно доносе законе, уредбе и разне прописе и који уопште аутономно осмишљавају облике друштвеног живота, начине његовог организовања и упражњавања.⁵ У великој мери,

⁵ У једном битно алтернативном режиму и нешто друкчијем смислу где се политика везана за национални суверенитет замењује оном што одговара империјалном суверенитету, на аутономији политике, која своје порекло има у антици, настоје Негри и Харт у свом сада већ култном делу *Имperiја*. Види за ову прилику

благо речено, то данас није у игри на светској политичкој сцени. Малим државама и „малим“ народима наметнут је *хетерономни* модел политике. Од њих се ауторитативно очекује да прихвате већ постојеће политичке обрасце и да их углавном у целости подражавају. Стара позната имена за ту праксу су *империјализам* и *колонијализам*, који се у разноврсним савременим нео-облицима распростиру по читавој земаљској кугли.

Уметност као умно произвођење или рефлексивна самопродукција

Е сад, *уметност* попут политике, која представља образован и развијен умни практични живот, обележава са своје стране *образован и култивисан умни сензибилни и појетички живот*. С једне

следеће: „Власт није нешто што господари нама, већ нешто што ми стварамо... Еманципација човечанства од сваке трансцендентне власти заснива се на моћи мноштва да изгради своје сопствене политичке институције и да конституише друштво.” (Хард, М./Негри, А., *Империја*, ИГАМ, Београд, 2005, стр. 182, 183)

Упореди и наредно: „Једноставно можемо рећи: свака еманципаторска политика, или политика која налаже егалитарну максиму, мишљење је на делу. Дакле, мишљење је прави начин на који истина прожима и наткрiljuje људску животинју. У таквој субјективности, граница интереса је прескочена на тај начин што је према нjoj политички процес равнoduшан... Дogaдај је политички ако је твар дogaдаја заједничка, или ако дogaдај није проузроковао ништа друго до мноштво заједнице. 'Заједница' овде није бројни концепт. Ми кажемо да је дogaдај онтолошки заједнички, утолико што тај дogaдај преноси виртуелни захтев свих. 'Заједница' је непосредно универзалizujuća. Delotvornost политике потиче из тврдне према којој о 'svakом x постоји мишљење'... Преко речи 'заједница' препознато је да из овог мишлjenja, ако је оно политичко, све потиче... У случају политике универзалност је унутрашња, а не само судбинска... Чињеница да је политички дogaдај заједнички одређује да су сви виртуелно поборници мишлjenja, које произилази из дogaдаја...У том исказу се исказује да је политичко мишлjenje topoloшки заједничко, што ће рећи да може постојати само као мишлjenje свих. Ефекат заједничког карактера политичког дogaдаја је то што политика, као таква, представља бескрајни карактер ситуација... она обрађује бесконaчно као такво. То је njeno полaзиште: ситуација је отворена, никada није затворена, а могући рад је njена иманентна субјективна бесконaчност. Зато што је само ту расправљање о могућем (и, дакле, о бесконaчности ситуације) сам процес.” (Бадју, А., *Преглед метаполитике*, „Филип Вишњић”, Београд, 2008, стр. 70, 101, 102, 103)

стране, она манифестује *преображену* и *еманциповану чулност*, *естетски сензибилитет* у разлици спрам оног *естезиолошког, непосредне и природне, сирове и спонтане чулности*, док се с друге стране управо као *естетски сензибилитет* односи на *стилизовани* и *развијени производни живот*. И ова *појетичка*, као и *естетска димензија уметности* наглашавају њен *умни, ауторефлективни потенцијал*; односно, како производни, тако и чулни живот у уметности задобијају *умни* карактер (*уметност искушава, рефлектује и тематизује сопствено искуство*). Када је реч о *чулном животу*, чуло вида кроз сликарство, рецимо, најпре развија свој *умни потенцијал*, чуло слуха првенствено преко музике, чуло додира у еротичности, вајарству и уметности тканина проналази свој *умни израз*, док чуло мириса и чуло укуса то чине поглавито у уметности парфема и оној кулинарства (овде не превиђамо нити доводимо у питање модерни преображај чулности у тзв. „технолошку чулност” – техно око, фото око, кино око, теле око итд., којој више одговарају нове форме уметности какве су фотографија, филм, видеоуметност и уопште сви медијски и технички посредовани уметнички изрази, него пре истичемо оно елементарно у овом случају где се показује унутрашња, битна веза између свих чула, посматраних понаособ, и њима одговарајућих уметности).⁶ Што се пак тиче *производног живота*, *уметност* би у свим својим потенцијама уздизала и еманциповала тај живот кроз *власиту рефлективну, умну продукцију*

⁶ Види овог пута као илустрацију следеће: „Klasičan i moderan slikar pripadaju istom svetu slikarstva shvaćenog kao jedan jedini pokušaj, od prvih crteža na zidu pećina do našeg 'svesnog' slikarstva. Ako to slikarstvo hoće da neke stvari preuzme iz umetnosti koje su vezane za jedno iskustvo sasvim različito od našeg, ono ih bez sumnje preobražava, ali i one isto tako njega unapred oblikuju, u najmanju ruku imaju nešto da mu kažu... *Jedinstvo* slikarstva nije samo u Muzeju, ono je i u tom jedinstvenom pokušaju koji se svim slikarima predlaže, koji čini da će jednog dana u Muzeju oni biti uporedivi, i da ove vatre odgovaraju jedna drugoj u noći. Prvi crteži na zidovima pećina postavljali su svet kao 'za slikanje' ili 'za crtanje', pozivali neodredivu budućnost slikarstva, i stoga nam oni govore i mi odgovaramo metamorfozama, u kojima oni sa nama saraduju.” (Merlo-Ponti, M., *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968, str. 82, 83)

(преиспитује властиту производну праксу кроз сопствене производне поступке).

У предмодерним временима, међутим, услед општег фаворизовања оног *ноетичког* и *интелигибилног*, *рационалног* над оним *естетским* и *сензибилним*, *чулним*, где је сама *чулност* виђена и схватана као нешто што не само да пада изван оног што је *рационално*, него му је и *опречно*, па је ту увек реч и о некој *антагонистичкој* и *хијерархијској супротности* где се *ум* увек односи на *збиљу*, *стварност*, док *чула* манифестују тек њен *привид*, *причин*, *изглед*, ..., *умни ауторефлексивни потенцијал чулости* није у значајнијој мери долазио до изражаја, макар не експлицитно, иако је имплицитно снажно наглашен у величанственој уметности Грка и народа са Истока, као и у средњовековној уметности коначно.

Уметност у старогрчкој перспективи

Могло би се у ствари рећи да Платоново гледање на чулност и уметност у великој мери одражава старогрчко искуство чулости и уметности. Платон је, сетимо се, сматрао да су *чулна сведочанства варљива, непоуздана* и у крајњој линији *илузорна, фиктивна, обманљива, лажна*. Поред тога он је веровао да предмет чула никако не може бити *истинска стварност, свет идеја*, оно што је уистину *збиљско* и *умно*, него су њихов крајњи домет, њихова граница *појавни свет*, свет оног видљивог, чујног, додирљивог, мирисног и укусног. Све што пак надилази тај свет, оно *надпојавно, надчулно, онострано, трансцендентно* спада у метафизички посед којим суверено влада појмовни ум, филозофија која је једина у стању да *рефлектује вечни свет идеја, збиљски и истинити свет*. Како *уметност* пак, као *естетски сензибилитет* или *рафинирана чулност* ипак припада подручју *чулости* којој је генерално недоступан свет идеја (идеје нису видљиве, чујне, додирљиве, миришљаве, као што се не дају ни окусити), она у Платоновом мишљењу нужно заузима *нижи ранг* у односу на *филозофију* која се поистовећује са *метафизиком*. С друге стране, *уметност* као *миметичкопојетич-*

ка пракса није у стању, по том уверењу, да производи и саме идеје, будући да су оне, како се сматра, *ненастале, нерођене*, оне не могу бити створене или произведене, јер су вечне, одувек су постојале. Утолико је уметничка пракса самим тим што је миметичка и појетичка већ по тој одлици недостатна да се односи на истинску стварност идеја која увек представља оно што је *битно, суштинско* у односу на *привидни* и *варљиви свет чулних појава и прилика*, и уједно оно што је у њиховој позадини, што се скрива, што није видљиво и ухватљиво чулним путем. Речју, из *онтолошких разлога* уметност је била постављена на нижи положај у односу на филозофију и остале теоријске дисциплине, као и у односу на практичко подручје, али и у односу на одређене занате чија се делатност показала ближом истинском свету идеја.⁷

Показује се, међутим, да је и сам Платон свестан критичке снаге уметности, њене моћи да властитим путем, оним чулним и естетским изражава значајне друштвене, политичке и онтолошке ставове.⁸ Његов скептичан и амбивалентан став спрам песништва као и укупне уметности најбоље то потврђује. Упркос томе, наиме, што сматра да уметност неминовно у битном смислу кривотвори и фалсификује стварност кад год напушта миметички принцип усмерен строго на појавну стварност, будући да јој једино то омогућује учешће, партиципацију у збиљској истинитој стварности, иако на начин који је двоструко или троструко удаљен у односу на ту исту стварност с обзиром да је крајња граница мимезе чулна, појавна стварност, Платон у исти мах увиђа *критички, рефлективни* потенцијал миметичке уметности која се не либи да промишља и изриче судове о ономе што је битно у политичком и онтолошком поретку. Једино се тиме може разумети и објаснити његова посебна пажња коју поклања уметности. Пажња, какву уметност иначе мање-више

⁷ Platon, *Država*, Kultura, Beograd, 1966.

⁸ „Platon je znao od samih početaka filozofskog istraživanja, da svaka umetnost ima politički vid. On je definisao društvene i političke funkcije lepoga.“ (Lefevr, A., *Prilog estetici*, Kultura, Beograd, 1957, str. 6)

генерално има у хеленском друштву (на тадашње васпитање и образовање кључни утицај имају одређене уметности попут поезије и музике без чијег присуства никаква *паидаеја* не би била могућа), што је управо последица тога да је уметност схваћена као један модалитет *образоване, развијене и стилизоване чулности*, која битно доприноси *хуманизацији*. Међутим, уметност као таква није имала потпуну *аутономију*, могућност да на унутрашњи начин развије сопствене скривене рефлексивне потенцијале. Била је инструментализована сходно онтолошкој позадини у спољашње сврхе, религиозне, васпитно-образовне, моралне, те је утолико и њен умни, самокритички потенцијал остајао у другом плану.

Модерни појам уметности

Букнуо је тек у модерним временима да би средином 19. века у ларпурлартизму, па крајем века и почетком 20. века у модернизму и авангарди постао њен експлицитни израз, начин њеног саморазумевања и погонско гориво њене свакодневне праксе. На почетку смо истакли да је тај процес ишао упоредо са оним капиталистичког развитка и његовог основног закона – *производње ради производње*, где је истакнут мотив *самосврховитости* који ће постати одлучујући и за модерну уметност, поготово за ону *авангардну*. *Однос према свету од тада доминантно бива испосредован унутрашњим рефлексивним уметничким искуством, као умним аутономним уметничким самоискуством*. Авангардна уметност ће се упустити у *темељно тематизовање саме уметности самосвојним уметничким средствима*. Свака од уметности ће у пољу властите уметности, властитим (уметничким) средствима истраживати и проблематизовати сопствену (уметничку) праксу: сликарство ће сликарским оруђима рефлектовати сопствени поступак, музика музичким инструментима, књижевност књижевним апаратом, филм кинематографском техником итд. (*уметност се у једној другој перспективи тако уједно показује као симултана умна, саморефлексивна парадоксална пракса почуљвавања идеја*

и апстраховања чулности⁹). На тај начин у потпуности бива озбиљен умни самокритички потенцијал уметности, чији су еманципаторски учинци, уз сва структурна ограничења и све пратеће амбиваленције и озбиљне компромитације које одликују модерну уметност, у одређеном модернизму као и у авангарди били више него очигледни.

Убрзо је међутим, као што је добро познато, и та уметност архивирана и музеализована, те напокон и комерцијализована, естетизована и дезауризована, претворена у робу (комодификована), и то ону најскупљу, и све се то десило несумњиво и у вези са њеним назначеним структурним слабостима (сходно капиталистичкој логици и субјективацији производње где се самопроизводња као апсолутна и безгранична производња, као сам субјект заправо, субјект производње, који је истовремено свој властити објект, промеће у самодеструктивну производњу, имамо и апсолутну уметност, уметност која себе саму безгранично покреће и развија, и која временом постаје аутодеструктивна). Тако да оно што је у почетку настало и развијало се доминантно у знаку отпора капиталистичкој доминацији, често и у лику комунизма, завршило је као симбол капитализма, као цинични симбол његове моћи и виталности. Слична судбина задесила је и неоавангарду. У почетном покушају да критички реагује како на институционализацију авангардне уметности и на њену естетизацију, тако и на афирмацију апологетске поставангардне уметности усмерене у служби владајућем поретку, изгубила се у међувремену у лавиринтима капиталистичког система који је отупио њену критичку оштрицу и углавном је као антисистемски продукт преобразио у системски производ. Манипулација поступком аутореклексивног геста (перформанс, хепенинг, боди арт, опт арт итд.), неретко путем голог

⁹ „Zar nije kubizam učinio čulno prijemljivim apstraktni prostor sa tri geometrijske dimenzije ili apstraktnim načinio ono što je čulno? Postavljamo pitanje. Ako je kubizam čulno učinio apstraktnim, on se nadovezuje na platonsku estetiku u istorijskim (klasnim) uslovima koji su doveli do neke vrste hiperintelektualizma koji se naziva „modernim““ (Lefevr, A., *Isto*, str. 5)

опонашања традиције, који је тако брзо трансформисан у *пуки и испразни аутореферентни гест што се одвија као апстрактна таутологија*, постала је опште место савремене уметности, нарочито оне каква се одвија у оквиру тзв. *постмодерне уметности*. Тако се *критичка, ауторефлексивна еманципаторска пракса авангарде и неоавангарде, развијена доминантно у знаку отпора капиталистичком систему претворила у апологетски, догматски, аутореферентни израз савремене уметности чији су учинци у складу са текућим капитализмом све више регресивни и деструктивни*.¹⁰

Политизација уметности

Ову својеврсну „*политизацију*” уметности, која је овде једно са њеном *деполитизацијом, дезаутономизацијом (дезауризацијом)* и *спектакуларном естетизацијом* (ова се неретко испољава парадоксално и као једна иконокластична естетика), што се спроводи у оквиру владајућег капиталистичког система (*капитализација естетике* или боље рећи онога што је *естетско*, којој уједно одговара *естетизација капитала*), требало би међутим разликовати од оне *политизације уметности* где се манифестује сав њен *аутономни, критички и ауторефлексивни естетски еманципаторски потенцијал*. Насупрот тенденцији да се уметност *десублимизује* и непосредно раствори у живот (естетизација живота), те да се њен аутономни и иманентни естетски потенцијал инструментализује у спољашње и хетерономне циљеве (економске, реалполитичке, геополитичке и биополитичке, моралне), што одговара – опет да нагласимо – владајућој капиталистичкој, глобалистичкој политици, ваљало би рачунати, поготову у контексту једне могуће алтернативне транскапиталистичке глобализације, на ону *политизацију*

¹⁰ Што се тиче судбине авангарде и неоавангарде погледати узорне радове: Birger, P., *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998; Calinescu, M., *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1988; Клоц, X., *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.

уметности која проистиче из њене аутономне појетике и естетике (својеврсна реауризација и реаутономизација уметности).¹¹

Овде је, међутим, неопходно нагласити да потенцијална ре-аутономизација и реауризација уметности иде у раскораку са губитком њене ауре и аутономије у процесу њене трансформације у технолошку репродуктивну уметност. Није реч, дакле, о томе да се доводи у питање тај процес који је већ поодавно на делу, него је ствар у томе да се јасно назначи да је он саставни део ширих процеса што се одвијају у знаку капиталистичке реструктурације, те да потенцијалну реаутономизацију и реауризацију уметности не треба очекивати у том пољу, где се једна таква могућност показује као апстрактна утопија, већ у равни одређене транскапиталистичке праксе која остаје отворена за могућности конкретне утопије. А ову је, разуме се, немогуће очекивати у хоризонту постојеће политичке праксе и актуелних, *увек реформских*, политичких процеса усмерених у правцу стабилизације капиталистичког система. Питање *револуције* се једноставно увек наметне кад год се помисли на модерни развој уметности. Неће бити да је случајност чињеница да је модерна уметничка авангарда ишла упоредо са оном политичком. Тесна и неразмрсива испреплетеност уметничке и политичке авангарде почетком 20. века само показује да су процеси естетизације политике и политизације уметности у бити били део истих или сличних тенденција усмерених у правцу радикалне трансформације тадашње капиталистичке збиље.

Уметност као естетска политичка пракса

С једне стране, уметност као најразвијенији и умни вид сензибилитета уопште, као најистакнутија и умна форма чулног живота што уједно култивише, префињује, уздиже тај живот до ње-

¹¹ Политички потенцијал уметности снажно истиче, међу осталим ауторима, управо В. Бењамин који међу првима проблематизује њен даљи аутономни ход у знаку ауратизације. Види Benjamin, V., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

гових највећих висина и напреже га до његових крајњих граница (*нерепресивна, прогресивна сублимација*), у исти мах се као таква, као образовни умни естетски сензибилитет показује и као *општа образовна умна потенција*, која негује, развија и усавшава наш живот генерално.¹² Одавно је већ примећено да *естетски дух* не представља тек једну ограничену свест усмерену на одређену област бављења, него се његове моћи распростиру *универзално*, он *обавезује укупни развој човечанства*.¹³ Нема ниједне области људског духа која би била изузета од његовог утицаја, где његово деловање не би представљало значајан ако не и пресудан момент у обликовању једне стварности. Оно што би било лишено естетске димензије сведочио би тек о несавршености, непотпуности једне радње, процеса, о сировости и суровости која на тај начин долази до изражаја. Ствар лишена оног естетског у себи показује се не само као једна формално сиромашна ствар већ и као садржајно ограничена и апстрактна. Безоблични садржаји су уједно безсадржајни облици, квази и псеудо облици који као такви одговарају квази и псеудо садржајима. Стога и свака *политика* лишена оног естетског у себи, која није култивисана и естетски преображена показује се као једна груба и незрела политика, подложна идеологизацији и комерцијализацији, односно оној естетизацији чији учинци нису еманципаторски већ регресивни и ретроградни. Док би само она *политика* која је у себи *испосредована естетским духом*, потенцијално важила као *еманципаторска* и *универзална* (ово је у супротности са владајућом спектакуларном естетизацијом политике и њеном спектакуларном комерцијализацијом и идеологизацијом, што су процеси који се морају довести у везу са оним капиталистичке реструктурирације).

¹² Маркузе је један од модерних аутора који највише инсистира на тој чињеници. Види овог пута Markuze, H., *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977.

¹³ *Нацрт* Немачког класичног идеализма уз Кантову *Критику моћи суђења* и Шилерова *Писма о естетском васпитању* су несумњиво први модерни документи о томе.

Утолико се *уметност*, ако је посматрамо као *најразвијенији* и *умни вид естетског духа*, нужно показује и као једна *умна политичка пракса*. *Естетски дух је аутономан и саморефлексиван, уман, у себи посредован и рефлектован дух*, па је онда разумљиво зашто и *уметност* треба посматрати као једну уједно *иманентну умну политичку праксу*, ако се већ *политика* са своје стране разумева као једна *умна, ауторефлексивна практична делатност*. Као *умна, ауторефлексивна појетичка пракса* *уметност* битно одговара *политици* која је једна, дакле, *умна, ауторефлексивна практична делатност*. Разлика између појетичког и практичког, која одваја *уметност* и *политику*, показује се уједно и као њихово јединство, умно јединство што не потискује назначену разлику него је истиче у свој њеној ширини и опсегу. Рационални карактер *уметности* стари Грци нису доводили у питање, и то у савезу са уверењем да она представља део чулности, чулног сензибилитета. Јер управо као чулност, осетилност, али не и као непосредна, природна чулност већ као она испосредована, образована и рефлектована, *уметност* се уједно уписује у рационални регистар. *Уметност* је одмах схваћена као једно *зналачко умеће*, као *вештина вођена знањем (техне епистеме)* и као таква оштро је супростављена оним активностима које нису испосредоване знањем. То је и основни разлог зашто тзв. надахнуто песништво, чији су извори у заносу, не спада у *уметност*. Оно је лишено знања, те као такво не припада подручју *уметности*. Друга је ствар што Грци још увек нису били сасвим отворени за *аутономни ауторефлексивни потенцијал уметности*, као што су били за онај *политике* и *филозофије*, па је тако остао потиснут иако свагда имплицитно присутан. Онтолошка ограничења укупног сензибилитета утицала су и на судбину *уметности*, коју стари Грци уз све њене метармофозе нису никада изузимали из његовог режима. *Метафизика* је остала затворена за *уметност*, иако је ова испољавала моћи трансценденције, које су се ипак углавном тумачиле у једном иманентном „естетичком” кључу.

Уметност као појетичка политичка пракса

С друге стране, уметност се и у својој *појетичкој* природи и димензији показује истовремено као једна *иманентна политичка пракса*. Као *стилизовани, ауторефлексивни производни живот* и *аутономна појетичка творба уметност* неминовно поприма и *политички карактер*.¹⁴ Но у капиталистичким оквирима она углавном бива сведена на *технику овладавања* (техника овладавања материјом и материјалима), и све више на *технику планирања, организовања, паковања и рекламирања* (уметност као *менаџмент, дизајн и адвертајзинг*). *Ауторефлексивност се трансформише у аутореферентност, аутономија у хетерономију и критика у апологетику*, следствено уметност у служавку политике и владајућу представу живота (*регресивна естетизација и репресивна десублимација*). *Истинска, пак, аутономна и ауторефлексивна уметничка појетичка пракса* исказује своје *политичко биће* управо у *аутономији* своје *појетичке делатности* као једне *саморефлексивне делатности*. Тако се *формализам* модерне и савремене уметности делом показао револуционарним не само у оквиру уске уметничке праксе, него и у много ширим границама, он је доминантно био весник и авангарда крупних друштвено-историјских, политичких промена које ће уследити (*прогресивна естетизација и еманципаторска десублимација*).¹⁵ Није увек – понављамо – једноставно прецизно одредити историјско првенство ако се упореде руска

¹⁴ У новије време нарочито Бадју и Рансијер на одређен начин говоре о аутономији и „политизацији” уметности и естетског живота уопште. Види више у: Badiou, A., *Petit manuel d'Inesthétique*, Seuil, Paris 1998 и Ransijer, Ž, *Na rubovima političkog*, Fedon, Beograd, 2012.

¹⁵ Иманентно политички, утопијски и револуционарни карактер уметности истичали су аутори попут Маркузеа, Дифрена (Difren, M., *Umjetnost i politika*, Logos, Sarajevo, 1982) и Блоха (Bloh, E., *Princip nada*, Naprijed, Zagreb, 1981) Уп. овом приликом наредно: „Svuda gde stvarati znači igrati se i gde igra uvodi igru u sistem, i uzdrma odnose postojeće vlasti kao i izvesnost ideologije koja tu vlast opravdava, umetnost ima političke odlike. Političko i umetničko, dve revolucije, razvijaju se zaista u istoj oblasti. To je život u društvenoj celokupnosti. One obe, hic et nunc, menjaju

авангардна уметничка сцена и руски револуционарни политички покрет, али је несумњиво да су ти покрети тесно повезани и међусобно испреплетени до неразлучивости. Њихове историјске судбине се преклапају. *Супрематизам, футуризам и конструктивизам* нису само *уметничке појаве*, то су и *иманентне политичке појаве и праксе*. Није случајно, напokon, да су готово све авангардне уметничке праксе започињале своју делатност одређеним *манифестом*, као *уметничким и политичким актом*, једним списом исписаним несумњиво сасвим у духу оног првог такве врсте средином деветнаестог века који је у међувремену постао и најважнији филозофски, политички, па и уметнички документ до дана данашњег (*Комунистички манифест из 1847*).

Политика као производни живот

Што се тиче *политике*, тврђење да се она данас доминантно одвија као *производни (појетички и естетски) живот (техника владања)*, и то као *производња ради производње у духу глобалистичког капитализма (владање ради владања)*, у потпуном је дослуху са оним ставовима где се истиче садашњи *постполитички* тренутак у ком је владајућа тенденција *деполитизације политике и њене трансформације у биополитику и геополитику*. Другим речима, „појетизација” и „естетизација” *политике* иде упоредо са њеном *хетерономизацијом и ликвидацијом*. Одустајање од политике схваћене као умна, саморефлексивна практична делатност обележава данашњу глобалну друштвену слику. Политика се из капиталистичких, империјалистичких и колонијалистичких интереса отворено трансформише у биополитику и геополитику са циљем да се у потпуности потисне са друштвеног хоризонта *аутономна умна аутореклексивна политика*, која је једина кадра да се битно супротстави глобалној капиталистичкој антиполитици и постполи-

doživljeno... Bolje rečeno, obe ove revolucije, temelje se na istoj želji.” (Difren, P., *Isto*, str. 270)

тици. Насупрот *капиталистичкој, глобалистичкој хетерономној естетизацији* и *појетизацији политике* могућа је, дакле, једна *универзална транскapиталистичка алтер-глобализацијска естетика* и *појетика политике* где би ова чувала свој *аутономни, критички и умнисаморексивни потенцијал*. Политика би се могла показати као једна уметничка пракса у оној мери у којој би у себи озбиљила естетски дух и појетичке, имагинативне и креативне могућности што леже у њеном бићу.¹⁶

Као што се у појетичком и, ближе, у подручју чулности може направити разлика између *непосредног* и *једног развијеног, култивисаног, образованог*, те утолико и *рационалног чулног сензибилитета поистовећеног са уметношћу*, тако би се и у практичком подручју, те и у оном политичком, могла направити разлика између једне „*непосредне*” *рационалности* и оне која би била *испосредована, рефлектована*, те утолико и *сензибилизвана, естетизована* на *уман начин*. У паралели са *уметношћу* као једним *осетилно-рационалним* концептом имали би тако и онај *политике* који би био *рационалноосетилан (рационална уметност и сензибилна политика)*.¹⁷ Чини се заправо да су одређена *нерепресивна десублимација* и *сензибилизација политике*, те *нерепресивна сублимација* и *рационализација уметности* два паралелна тока истог процеса у ком се наглашава њихов *аутономни, критичко-рефлексивни умни еманципаторски потенцијал* неопходан на путу алтернативне глобализације као могуће универзалне еманципације.

¹⁶ На аутономији политике и у том оквиру на њеном креативном и имагинативном бићу посебно је годинама настојао Касторидјадис. Види овом приликом Kastoridjadis, K., *Uspon beznačajnosti*, Gradac, Čačak, 1999.

¹⁷ Образовни и рационални потенцијал сензибилности вероватно нико није снажније истакао од Б. Брехта, који је целу ту ствар претворио и у сопствени уметнички пројекат. Уп. В. Brecht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Уметност као умна политика

Тек, дакле, као *нерепресивно* сублимна (уметност у разлици *спрам постојећег поретка*) и *уједно нерепресивно* десублимна (уметност која у својој сублимности *потенцијално трансформише постојећи систем у један универзални естетски и културни друштвени поредак*) *осетилно-рационална умна појетичка пракса* уметност евентуално може имати учешћа у процесу универзалне еманципације као једне у основи *транскапиталистичке глобалне еманципације*. Оно што је свакако у потпуности чини пријемчивом за тај процес у вези је управо са њеном могућношћу да се испоставља као *револуционарна и утопијска (политичка) осетилно-рационална умна појетичка пракса*. Усмерена искључиво на *будућност* и на *оно што још није* али што је увек потенцијално у игри и унеколико спремно да се озбиљи, и то увек у оквирима који су изван сваког реформског курса и опортунистичког, конформистичког држања, темељним и радикалним захватом у ствар бављења уметност је на добром путу да одговори савременим, постмодерним друштвеним захтевима што иду у правцу универзалне еманципације.

Пример *авангарде* и њен пораз у судару са капиталистичким системом, иако инструктиван и незаобилазан, не би смео да обесхраби данашње појетичке и уметничке науке у покушају да се тај систем превазиђе и одстрани. Него, управо обрнуто, то је добар пример који показује да се једино путем *политизације* уметности, њеним *револуционисањем* могу нанети штете владајућем капиталистичком поретку, јер овај не трпи утопију као конкретну критичко-рефлексивну праксу с обзиром да је она директно у сукобу са капиталистичким „супстанцијализмом” и „натурализмом”. Капитализам је, наиме, опседнут тиме да постојеће друштвене односе прикаже као природне, трајне и вечне, да званичну политику и владајућу економију интерпретира као нешто судбинско и непролазно, савршено и готово божанско. Његово непријатељство *спрам социјализма и комунизма* у тој тачки достиже кулминацију јер ови

у својим доктринама управо наглашавају привремени и историјски карактер свих друштвених институција. Није случајно, уосталом, да је модерна уметничка авангарда доминантно политички била усмерена лево и да су њени најзначајнији представници били социјалисти и комунисти по опредељењу. Официјелне и традиционалне уметничке институције попут музеја, галерија, изложбених салона нашле су се на удару ових уметничких пракси које их нису штеделе нити одвећ респектовале. Већ у њиховим програмским саопштењима, у манифестима је јасно и отворено истицано да ће једна од главних уметничких активности бити везана за разградњу и ликвидацију тих традиционалних уметничких установа.

Политичка природа, дакле, модерне еманципаторске уметничке авангарде није спорна. Она се и саморазумевала увек као таква, као један уметнички и политички покрет где је ово *политичко* неретко било схваћено као *саставни, иманентни део* њеног *појетичког* и *естетичког формализма*. *Самом својом формом*, наиме, *уметност је у исти мах деловала политички и имала је политичко значење*. Она је у својим *ауторефлексивним појетичким поступцима* изражавала одређену *политику* која је била видљива и знаковита. Довољно је сетити се судбине совјетске уметничке авангарде чији се формализам након почетног успона нашао на удару званичне политике и тзв. социјалистичког реализма, чије је политичко значење такође било очигледно и знаковито.

Политика као умна производња

С друге стране и политика је, макар она револуционарна и утопијска, показивала своју уметничку природу. Јакобински, као и бољшевички покрет, унели су читав низ новости у политички живот, сваки у своје време сходно постојећим ситуацијама. Њихове политике су биле пуне имагинативних, креативних, иновативних елемената који су збуњивали тадашње, али и садашње, владајуће политике. Производњом нових облика политичког живота посебно су се истицали бољшевици и по тој црти они су не-

сумњиво оставили неизбрисив траг у нашој историји.¹⁸ С тим ће се несумњиво, било уз подсмех или грч, сложити и конзервативци и реакционари.¹⁹ На делу су показали да је могућа једна организација политичког живота која је страна буржоаској, парламентарној капиталистичкој политици. Изборили су се за одређене конкретне форме демократије, за извесну непосредну и партиципативну демократију која је потенцијално гарантовала слободу и самосталност у одлучивању, где би се народ уистину показао као субјект, као суверени народ. *Десублимација (репресивно нерепресивна)* ове политике била је у раскораку са *инструменталним и откаченим сублимним рационализмом (нерепресивно репресивним)* оне политике која је ирационално сва у служби капиталистичког система и његових основних интереса. Осуђивање и жигосање комунистичке политике од стране ове политике, која се у скорије време показала као победник у хладноратовском сукобу, траје до дана данашњег, при чему се у тој комунистичкој политици највише проказује оно што је управо било креативно, лудичко и иновативно, што је било производ њене аутономне појетичке делатности и рефлексивне рационалне имагинације.

¹⁸ Славој Жижек спада међу оне ретке препознатљиве савремене ауторе што упорно наглашавају креативни, иновативни, лудички и уопште сав имагинативни и импровизаторски потенцијал болшевичке револуције. Види Žižek, S., *Kao lopov usred bela dana*, Laguna, Beograd, 2020 и Žižek, S., *Revolution at the Gates: Žižek on Lenin, the 1917 Writings*, Verso, London, 2004.

¹⁹ Још је Бернајс пре готово једног века истицао како је западна пропаганда реч болшевик безмало одмах по избијању Октобарске револуције користила у сврхе заплашивања јавности и њеног одвраћања од сваке одлучне и корените акције. Уп. Bernajs, E., *Propaganda*, Ammonite, Beograd, 2014, str. 49.

Литература

- Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Aristotel, *Nikomahova etika*, Kultura, Beograd, 1970.
- Arnhaјm, R., *Za spas umetnosti*, SKC, Beograd, 2003.
- Badiju, A., *Pregled metapolitike*, „Filip Višnjić”, Beograd, 2008.
- Badiou, A., *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998.
- Benjamin, V., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Bernaјs, *Propaganda*, Ammonite, Beograd, 2014.
- Birger, P., *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998.
- Bloch, E., *Princip nada*, Naprijed, Zagreb, 1981.
- Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
- Difren, M., *Umjetnost i politika*, Logos, Sarajevo, 1982.
- Elil, Ž., *Carstvo besmisla. Umetnost i tehničko društvo*, Gradac, Čačak, 2015.
- Žižek, S., *Kao lopov usred bela dana*, Laguna, Beograd, 2020.
- Žižek, S., *Revolution at the Gates: Žižek on Lenin, the 1917 Writings*, Verso, London, 2004.
- Calinescu, M., *Lica moderniteta*, Stvarnost, Zagreb, 1988.
- Kastels, M., *Moć komunikacija*, CLIO, Beograd, 2014.
- Kastorijadis, K., *Uspom beznačajnosti*, Gradac, Čačak, 1999.
- Клоц, X., *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.
- Lefevr, A., *Prilog esteticici*, Kultura, Beograd, 1957.
- Lukač, Đ., *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.
- Makijaveli, N., *Vladalac*, Dereta, Beograd, 2002.
- Markuze, H., *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977.
- Merlo-Ponti, M., *Oko i duh*, Vuk Karadzić, Beograd, 1968.
- Platon, *Država*, Kultura, Beograd, 1966.
- Ransijer, Ž., *Na rubovima političkog*, Fedon, Beograd, 2012.
- Хард, М./Негри, А., *Империја*, ИГАМ, Београд, 2005.
- Hobz, T., *Levijatan*, Gradina, Niš, 1991.
- Džejmson, F., *Političko nesvesno*, „RAD”, Beograd, 1984.

Срђан Мараш

**ART AND POLITICS: ART AS A POLITICAL
PRACTICE AND POLITICS AS ANAESTHETIC PRODUCTION
or production and action as forms of intellectual life**

Summary

This article examines the relationship between art and politics, intellectual production and intellectual action, from the perspective which nowadays reflects this relationship, if understood correctly, also as the relationship between artistic political practice and aesthetic political production. The article tries to show that the way the ancient Greeks experienced and understood art and politics is transformed into the modern way, and that it becomes somewhat relevant to the modern emancipation of our intellectual life. In the framework of our intellectual life this artistic poetic and aesthetic practice reveals itself as a political act just like politics, on its part, always projects a specifically poetic and aesthetic attitude.

Key words: intellectual production, intellectual action, self-reflection, art, politics, the aesthetic quality.

**АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА:
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Предраг Јакшић

МИСТИЧНО КАО СУШТИНА ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Тема рада је црквена уметност и изражене разлике између црквене и световне уметности по питању естетике и ангажованости. Разматрамо, сходно ставовима Рафаила Карелина, Јована Пурића и Жарка Видовића пре свих, суштину црквене уметности из угла православног Истока и то у односу на црквену уметност Запада, као темељно другачију, али и промене, и разлоге за њих, које су временом захватиле црквену уметност Истока. У контексту ангажованости и естетике, бавимо се *мистичним* као суштином естетике иконе, и *мистично* посматрамо као најчистију ангажованост све твари – самог дела, онога ко је дело творио, те везе реципијента, дела и творца.

Кључне речи: мистично, икона, комуникација, естетика, православље.

Православна уметност Истока у односу на црквену уметност Запада темељно је другачија. Појам мистичности је један од кључних појмова за уочавање ове разлике, укључујући ту и проблем ангажованости, ако га сведемо на парцијалну функцију одређеног дела. Мистично као суштину естетике иконе, али и суштину уметности, можемо посматрати као најчистију ангажованост све твари – самог дела, онога ко је дело творио, те везе реципијента, дела и творца. Суштинска разлика између Православља (тима и црквене православне уметности) и секуларизма, али и западног римокатоличког и протестантског доживљаја света своди се на раз-

лику између целине, заједнице личности насупротив фрагментације заједнице, али и фрагментације самог човека као индивидуе. Православље је у једном – живот, уметност, комуникација, активизам, естетика... На Западу, али процесом глобализације и американизације, и у добром делу у читавом свету, све је одвојено, засебно, егоистично, и свако из свог угла жели да превагне у ономе другоме, човек над човеком, фрагмент човека над другим фрагментом истог човека. Стога је толика жеља активизма да превлада у уметности, да тој уметности (одређеном уметничком делу) наметне као примарну своју активистичку, идеолошку „тезу”, јер тој уметности не прилази *као једном*. Тако и уметници који то суштински и нису, у својој уметности често наглашавају свој политички или филозофски став, на пример, зато што су њихова политика или филозофија и њихова уметност одвојени, и њихова политика и филозофија егоистично преовладава у уметности с једне стране, а с друге уметност егоистично жели да влада и политиком и филозофијом сопственог уметника.

У контексту комуникације и ангажованости у уметности, тиме и мистичности уметности, о естетици уметности као нечему мистичном, рецимо да је сама уметност „машта која преображава свет не оповргавајући (и не одбацујући) његову реалност”¹, како то наводи филозоф Жарко Видовић, а што је „могуће зато што уметност преображава нашу представу о свету (дакле, нас саме)”². Тиме је уметност „свест коју је изазвало осећање (будно духовно искуство, будна душа), покрећући машту која преображава ’свет’ и нас саме, тј. нашу слику света”³. Уметност, и појединачни уметнички чин, или рецепција уметничког дела, на тај начин изазивају истовремено комуникацију у односу појединаца међусобно, али и појединаца у односу на уметнички чин или дело, и ангажују човека на више начина и преображавајући га и потичући га да преобража-

¹ Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, Балканија, Нови Сад, 2019, стр. 112.

² Исто.

³ Исто.

ва друге. Видовић извор уметности види у тајни саме личности, због чега је уметност говор ове тајне⁴. Истина битија, како наводи Видовић, крије се у личности која се открива „само у духу (духу уметности, поезије, трагедије, свештене поезије вере)”⁵ и та личност је „тајна која неће да буде ’сама пред Богом’, него хоће да има свој јавни живот”⁶. Уметност је, по Видовићу, „*јавни живот* личности која притом, самом уметношћу, чува своју суштину, своју самоистоветност, своју тајну. Тежња личности да њена тајна (њена суштина) буде објављена, тј. показана, изражава се уметношћу, показује се као уметност. Али, то је тежња личности да њена тајна (њена суштина, сама она, личност) буде објављена – не да би тиме била поништена, ’раскринкана’ (...) него – да би била *слављена и прослављана*.”⁷ Видовић даље за овакву личност у уметности каже да „чува своје достојанство стидом, који нам је познат као ’мера’, ’укус’, ’стил’, ’предање’ (...). Али та мера и стид нису страх човека за своје достојанство, него чедност (’наивност’) вере да ће сви у делу уметности уживати исто колико и у томе достојанству уметника”⁸. По Видовићу уметност „тежи стварању једне заједнице која неће значити негацију личности, него, напротив, слављење личности у њеној тајни и достојанству”⁹. Таква заједница је по Видовићу мистеријска заједница, која „неће егзистенцију која би значила само бежање од заједнице, само негацију заједнице”¹⁰, за разлику од философије егзистенције која „не зна за заједницу другачију од метафизичке (од заједнице која је негација истине битија у личности)”¹¹. Видовић тако закључује да човек „не може издржати сусрет са истином битија, ако при томе нема могућност да

⁴ Исто, стр. 222.

⁵ Исто.

⁶ Исто.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

⁹ Исто, стр. 222–223.

¹⁰ Исто, стр. 223.

¹¹ Исто.

(смислом битија) превазиђе и истину битија и само битије. Или, ако бар нема наду у могућност таквог превазилажења, доспевања у надбитије¹². Стога уметност није само ово превазилажење, „него и неодољива потреба човека да *радост тога превазилажења подели* са другима у моментнима уметничке (предмистеријске) заједнице¹³. По Видовићу је та заједница „истовремено и јавни живот уметности, и сведок несумњиве тежње човека ка истинској, потпуној мистеријској заједници¹⁴, те уметност „тежи јавном животу слично Логосу (Слову) који тежи отеловљењу, како би и човек постао словесан (сличан Слову)¹⁵, с тим да је Логос тајна којом Он никако није исто што и Његова отеловљеност¹⁶, путем видљивости тајне као иконе.

Канонски значај икона довољно говори о разлици која постоји између, условно говорећи, црквене уметности, уметности иконописања и остале уметности. Иконе су по одлуци Седмог Васељенског сабора стављене на исти ниво са Светим Писмом, па тако теолог Јован Пурић истиче да „Свето Писмо и *свете иконе* у Цркви Православној са-постоје упоредо, неодвојиви су од њеног литуригијског живота¹⁷, јер су иконе „сведочење о тајни истинског оваплоћења Бога Логоса (а не) (...) пуко приказивање минулих догађаја, (...) (већ) оваплоћена благодат, присутност облагодатењеног живота и освећења¹⁸. Овај се значај види и, историјски посматрано, у чину мучеништва јер су на хиљаде монаха свој живот „дали за икону, (монаха) које су иконоборци мучили (...) Њихово семе мучеништва породило је културу и уметност¹⁹ божански је надахњујући, како Пурић истиче.

¹² Исто.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто, стр. 224.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018, стр. 255.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Пурић, Јован, *Глас пастира из Острога*, Октоих, Подгорица-Острог, 2006, стр. 22

Мистичност икона пројављује се у сегменту заједничарења, али и преображаја појединца, човека хришћанина. Наиме, „хришћанин клањајући се *светим иконама* поштује управо оне (историјске личности) који су створени *по образу* Божијем и ступају са њим у живи дијалог – освећују се, а на тај начин иконе омогућавају хришћанима да ступе у међусобно општење и духовно заједничарење²⁰. Такође, преображај, тачније обнављање сопственог *образа* хришћанину је могућ, по Пурићу, „искључиво у Исусу Христу у Којем се *слици* (образу, икони) и налази *празор*. Управо тај обновљени и духовно пресаздани *лик* (образ) Божији у човеку, јесте садржај *светих рукотворених икона* у Православној цркви (...) какав однос постоји између *слике* (иконе) и *прволика*, такав однос постоји између Исуса Христа и човека хришћанина²¹, због чега се иконопоштовалац и обраћа *прволику*, ономе изображеноме на светим иконама²². Мистичност иконе се очитује и у томе што, како наводи Јован Пурић, „поштовање *икона* доприноси човеку да увек буде духовно будан²³ јер „хришћанин на Литургији саслужује са *свима онима* (светима) које поштује на *рукотвореним иконама*, а на првом месту саслужује са Исусом Христом²⁴. Иконе, даље наводи Пурић, „иконopoштоваоцу откривају истину да је човек од почетка свог постојања (рођења) примио достојанство образа Божијег, али Божије подобије ће стећи тек на крају према сопственим напорима у подражавању Бога. (Тако) (...) *свете иконе* сведоче да је спасење крајњи циљ човековог живота и тако оне никада човека не остављају равнодушним (...); *иконе* не само што 'активирају' човека да непрестано пита, тражи и динамично учествује у свето-тајинском животу Цркве Христове, него преко *светих икона* човек задобија силу Божију да успешно истрчи животну трку.²⁵

²⁰ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, стр. 252.

²¹ Исто, стр. 253.

²² Исто.

²³ Исто, стр. 255.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто, стр. 256–257.

Ово питање комуникације још је једно круцијално питање када говоримо о уметничком делу. На који начин и на којим нивоима комуницира уметничко дело. Суштина секуларне уметности, мислимо ту и на уметност која се практикује у црквама Запада, јесте у душевном доживљају, а који је емотивни, страсни доживљај одређеног дела, пре свега кроз дивљење аутору и дивљење самом уметничком делу. Ова душевност, тзв. одушевљење, уз то може бити и метафизичка опчињеност, контемплација и интелектуална анализа која путем људски разумљивог појма трансценденције води реципијента ка разумевању одређеног дела. У том смислу црквена уметност западних неправославних цркава се исцрпљује у овоземаљском доживљају свега, па и иконе, која је у том смислу само облик појашњавања унутрашњих емоција реципијената, чак и када су они боготражитељи, тачније када се сматрају боготражитељима. Овде је битно нагласити да боготражитељи нису хришћани, јер хришћани не траже Бога, Бог јесте овде, Бог јесте у срцу хришћанина, Бог јесте свуда и свагда, он се не тражи – ту је. Стога душевност западних црквених уметника и јесте несвесно контрирање *иконичности* Истока, јер оно „одушевљава”, појачава, чак распаљује страсти путем којих се једино стиже до различитих облика „трансценденције” и идолопоклонства, било да се ради о идолопоклонству конкретном предмету, слици, аутору, естетици, тј. лепоти уопштено посматрано или идеји о Богу, на земљи или на Небу, а што се завршава само у различитим облицима и менама хуманизма.

У популарној уметности Запада повремено се појаве сличне дилеме и проблематизује се ово питање. Такав је случај и са италијанским филмом *Грех (Il peccato)* руског редитеља Андреја Кончаловског из 2019. године. Један од најзначајнијих уметника ренесансе Микеланђело Боунароти, главни лик овог играног филма, долази до самоспознаје да је читав његов уметнички рад и уметнички живот, тиме и живот уопште, само један велики грех. Овај закључак он исказује питањем колико је људи, који се диве величанствености и јединствености његових скулптура, који се

диве њему као великом уметнику, пред тим скулптурама потакнуто да се моле Богу. Уметник се пита колико њих схвата да су то скулптуре подигнуте у славу Бога, тачније остаје у дилеми да ли су подигнуте у славу Бога или у славу њега као уметника. То питање да ли је уопште скулптуре вајао у славу Бога (као *икону прволика*) или у сопствену славу и јесте кључно питање овог уметника. То је питање које избегава Запад у свом тражењу Бога, због чега је и њихово дивљење иконама, фрескама и манастирима Православног Истока такође дивљење у кључу западне душевности, у кључу „одушевљавања” и проналаска места за ову уметност у систему уметничке систематизације и историје уметности.

Говорећи о овом проблему Јован Пурић истиче суштинску разлику између „православне црквене уметности, с једне стране, и римокатоличке, с друге, која се састоји у томе што западна (римо-католичка) уметност (у себи) не садржи ничег светог, црквеног и Божанског, то јест у њој нема управо онога што има у *светим иконама* Православне Цркве. Западна уметност је запала у ћорсокак и духовну пустош, јер се одвојила од Литургије, односно од Цркве и црквених канона, и недостаје јој Дух Свети као њен динамични „покретач”. Због тога су римокатолички хришћански храмови веома хладни и више личе на музеје у којима човек тешко може да се моли Богу и ступи у духовну заједницу са Светим Ликовима који су иконично изображени на светим иконама. Једном речју, на Западу се храм не налази у литургијској функцији и нема оне особине које има православни хришћански храм, који је сав у функцији Литургије”²⁶. Ова спољашња заљубљеност Запада, као одраз духовне незрелости, због чега су они Тајну Хришћанства, како истиче теолог Јован Журавски, доживели снажно и естетски, али су је прихватили искључиво споља²⁷, родила је, због њима

²⁶ Исто, стр. 239–240.

²⁷ Журавски, Јован, *Заборављени пут истинског богопознања / О унутрашњем Хришћанству у временима антихришћанским*, Светигора, Цетиње, 2000, стр. 16–17.

недоступне унутарње лепоте и суштине Хришћанства, чежњу за „унутарњом лепотом, за Горњим, која се испољила у готици римокатоличких храмова”²⁸. Журовски истиче да уметност архитектуре храмова „изражава унутарњу тајну народа-градитеља – тајну побожног доживљавања Бога душом”²⁹. Готика је тако покрет тражења Бога на Небу, устремљење увис, чежња и крик душе која тражи унутарње³⁰. Готика, како Журовски наводи јесте „жеђ душе, (...) танушне, у мољењу подигнуте руке ка небу, које ’тамо’ траже оно чега ’овде’ на земљи нема”³¹. И ту је главна разика – Исток, Православље је имање, „на Западу у римокатолицизму, је – тражење. Овде је унутарбитовање у тајанственом заједничарењу са Богом, тамо је устремљеност увис, тражење Бога на Небу.”³² У Православљу умносрдачна молитва и тиха радост због пронађеног, на Западу „егзалитарана заљубљеност, који прелази у чежњу устремљеног тражења”³³. Није стога чудо што су и највећи телескопи на свету, који даноноћно претражују космос у потрази за „доказом” о Богу, у власништву Ватикана.

Но, разлика која се данас види између Запада и хришћанског Истока своје корен вуче од антике, јер је хришћанству за разлику од антике важно „да се на сликама прикаже духовна садржина, односно да се пред гледаоца изнесе она небеска стварност која се не види телесним него духовним очима”, како то истиче Јован Пурић³⁴. Ова неминовност новог човека, хришћанина, по Леониду Успенском, остварује се тако што хришћанство „гради свој сопствени принцип живота, своје сопствено светозрење, свој сопствени ’стил’ у уметности”³⁵. Ово с једне стране значи да хришћанска

²⁸ Исто, стр. 17.

²⁹ Исто.

³⁰ Исто.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Исто.

³⁴ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, стр. 235.

³⁵ Успенски, Леонид, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора, 2009, стр. 35.

уметност суштински потпуно другачија од античке, а с друге и то да је хришћанство од античког и многобожачког света, како наводи Пурић, „прихватило само оно што је могло да се прихавти, што је могло да одговара духу хришћанства”³⁶, при чему се ту, по Успенском, не ради о продирању многобожачких обичаја у хришћанство већ је на делу „њихово оцрквљење; не паганизација хришћанске уметности, а са тим и хришћанства (...) већ, напротив, хришћанизација многобожачке уметности”³⁷. Павле Евдокимов наглашава да је принцип „на којем је заснована грчко-римска култура јесте савршена форма у границама коначног времена, што је потпуно супротно идеји бесконачног, Откривењу”³⁸.

Када говори о разлици у поимању уметности на Западу и Истоку, Рафаил Карелин наглашава да је Запад „раскинувши, догматско јединство са Источном Црквом, изгубио мистички, сазрцатељни доживљај духовног света”³⁹, заменивши га „миметичком сликом на визуелном нивоу”⁴⁰, а што је једнако уметности уметничке фотографије. Проблем који Карелин истиче јесте да таква „визуелна слика може да одрази индивидуу а не личност, односно, она не прониче иза завесе људског тела”⁴¹, због чега се духовна лепота „у таквој слици често замењује телесном лепотом и психолошким стањем приказаног човека”⁴². Овакав процват „западног, римокатоличког сликарства и уметности долази у доба Ренесансе”⁴³, а што је у ствари препород античке, паганске уметности. Одлике оваквог сликарства су преношење на платно живих и пластичних облика,

³⁶ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, стр. 235.

³⁷ Успенски, Леонид, *Теологија иконе*, стр. 31.

³⁸ Евдокимов, Павле, *Уметност иконе – теологија лепоте*, Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Факултет за културу и медије Мегатренд Универзитета, Београд, 2009, стр. 40.

³⁹ Карелин, Рафаил, *С Христом ка висотама обожења / О подвижничком животу у Цркви*, Светигора, Цетиње, 2001, стр. 118.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ Исто.

⁴² Исто.

⁴³ Исто.

због чега, како истиче Карелин, у „фигурама ’светитеља’ које су са људске тачке гледишта приказивали генијални, али духовно слепи уметници Ренесансе, осећамо присуство не духа, већ плоти и крви”⁴⁴, присутна је „тешка материјалност, затвореност у вештаство људског тела, његова тежина, масивност, страсност, ’приземљеност”⁴⁵. Због тога су иконе православног Истока мистичне, а црквене слике Запада психологичне⁴⁶.

Карелин наводи да је последица тога да слика „код човека изазива одређена емоционална осећања, икона – духовна, мистичка осећања”⁴⁷, тако је миметичком религијском сликом на Западу обоготворен сам човек, „апсолутизоване су његове земаљске страсти, његово земаљско постојање”⁴⁸ и у тим је сликама „изгубљен симболички језик”⁴⁹. А симболички језик је језик иконе, и то је оно што раздваја православну и уметност уопште. Рафаил Карелин истиче да разумско „гностичко познање симбола претпоставља дистанцу између њих и душе”⁵⁰, због чега симболи не буде дух, већ „остају спољашњи спознајни објекти”⁵¹. Закључује, стога, Карелин да је савременом човеку, пре свега интелектуалцу, „једноставније да се укључи у свет светске уметности где не доминирају симболи већ слике”⁵², па долази до парадокса да симбол, као познатија категорија, постаје мање доступан за интелектуалца него за човека са директим религиозним осећањем, који интуитивно спознаје симболе”⁵³. И овде се не ради само о секуларизованом, савременом појединцу, већ овај проблем неразумевања мистичности имају

⁴⁴ Исто, стр. 119.

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ Карелин, Рафаил, *Црква и интелектуалци*, Романов, Романов књига, Бања Лука, Београд 2014, стр. 95.

⁵¹ Исто.

⁵² Исто.

⁵³ Исто.

и тзв. иконогности, како их назива Свети Григорије Палама, тј. људи „који мисле да човек знањем постаје икона Божја, и да се захваљујући знању душа уподобљује Богу”⁵⁴.

Интелектуални однос према црквеној уметности је интелектуално свођење на рационално, партикуларно и речима објашњиво, чиме се управо губи мистично и суштинско, тиме и естетско у овој уметности. То и јесте једино могуће интелектуално гледање на уметност, јер интелектуално посматрање је слепо за мистичну суштину естетског, уметничког, свеобухватног, божанског у овој уметности. Такав интелектуални однос је видљив и у свему осталом што се тиче Цркве. Рафаил Карелин то наглашава путем једне од најзначајнијих тачака Хришћанске вере – у чину Страдања Исуса Христа, па истиче да је Христа „интелигенција предала на смрт: јеврејска интелигенција у лику њених представника – књижевника, фарисеја и жреца и паганска интелигенција у лику прокуратора Јудеје – Понтија Пилата”⁵⁵. Зато када кажемо да је мистично суштина естетике, тиме истичемо да је ова суштина за многе недостижна, чиме осим што пропуштају оно што је збиља естетско у уметности, пропуштају естетско у животу – тј. лепоту живота као дара са свим његовим тешкоћама и страдањима који у себи носе своукупност вечности. Ова суштина естетике је управо вечност, жива вечност. За многе је зато неразумно да у страдању, у тешком животу виде лепоту у вечности. Свети Василије Велики тако наводи да „у човеку постоји пламена и урођена жеља за лепим”⁵⁶, Фотије Кондоглу наглашава да је лепота у овом литургијском живопису духовна лепота, а не телесна⁵⁷.

Интелектуални, ограничавајући однос према уметности, видљив је и у осталим сферама живота. Када говори о европском

⁵⁴ Свети Григорије Палама, *Тријаде*, Истина, Београд – Шибеник, 2008, стр. 49.

⁵⁵ Карелин, Рафаил, *Црква и интелигенција*, стр. 57.

⁵⁶ Свети Василије Велики према: Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018, стр. 236.

⁵⁷ Кондоглу, Фотије, „Свештена и литургијска уметност”, у: *Градац*, бр. 16, Чачак, 1988, стр. 81

човеку који по сваку цену жели да овлада природом, Јустин Поповић истиче је тај организован и систематски поход на природу европски човек назвао културом⁵⁸. У том походу укључени су, по Поповићу, западна философија, наука, религија, етика, политика и техника, но западни човек сем што је „успео да углача неку парчад на кори материје”⁵⁹, није успео материју да преобрази⁶⁰. „Борећи се са материјом, човек није успео да је очовечи, али је она успела да сузи и оповршини човека, да га сведе на материју. И он, обзидан њоме, сазнаје себе као материју, само као материју.”⁶¹ Тиме, по Поповићу, европски човек робује стварима, не богује над њима, и тековинама такве културе заменио је све своје надматеријалне тежње, као што су: небо, душа, бесмртност, вечност, живи Бог, те је „културу промовисао за бога”⁶². Поповић истиче да је то неминуовно јер „на овој помраченој звезди човек не може да издржи без бога, без ма каквог бога, макар био и лажан”⁶³, због чега је и читава Европа у овој културманији претворена „у фабрику идола”⁶⁴.

И уметност Запада, стога, има исти такав третман од стране самих западњака (данас бисмо могли рећи и читавог света), а путем одушевљавања уметничким делима и уметницима, њиховим талентима и популарношћу, али и, што је посебно важно, путем новчаног еквивалента за вредност коју та уметничка дела или уметнички рад добијају од таквог реципијента. Како Поповић наглашава, зато се на Западу, у Европи толико и метанише пред стварима, и толико се живи за ствари и ради ствари⁶⁵. Све ово је повезано и са питањем гордости (реципијента), а што је значајно за учовање

⁵⁸ Поповић, Јустин, *Светосавље као философија живота*, доступно на: <https://svetosavlje.org/svetosavlje-kaofilosofija-zivotaj5/>

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Исто.

⁶¹ Исто.

⁶² Исто.

⁶³ Исто.

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Исто.

разлике између приступа уметности. Рафаил Карелин указуја на проблем васпитања и осећаја за естетику код гордог човека. Овај осећај за естетику постоји у овом случају не „у хришћанском, већ у паганском схватању те речи, и тај осећај се претворио у космофилију”⁶⁶, због чега је за оваквог човека лепота света „искључива и самодоволна”⁶⁷ и он се стога и не бави питањима „зашто и одакле”⁶⁸. Карелин наводи да је код гордог човека рано „развијен естетизам, повезан са чулном страсношћу, угушио (...) мистичку интуицију, а моралност, – не као унутрашње стање, већ као лекција понашања, – претворила се у етикету центлмена који чини добро ради центлменске части, а људе поштује, да не би у њиховим очима унизио достојанство центлмена. С друге стране, лекције доброте, које је тај човек добио у детињству, нису поткрепљене потребним смирењем, већ су му усадили и неку сентименталност. А даље се десило то, да је сујета, као тренд шепурења пред усхићеном публиком прешла у гордост, и да је човек постао „глумац за самог себе”. Десило се нешто најстрашније: човек је изгубио осећај реалности, заборавивши на своју ограниченост, не схватајући да је његова жалосна срећа увијена у „его” (...), тај осећај самодоволности – што и јесте највећи губитак”⁶⁹. А гордост, тачније его, „најчистији” је израз страсти.

Жарко Видовић истиче да човек страшћу није способан за заједницу, њом се издваја из заједнице⁷⁰, те да су заједница и „учешће у њој могући (...) тек кад је страст превладана”⁷¹. То је по Видовићу могуће на два начина: или осећањем пуноће битија или када је страст отупљена навиком, а не и превладана њом⁷². Тако су по Видовићу могуће „две различите заједнице: *метафизичка* (на-

⁶⁶ Карелин, Рафаил, *Црква и интелектуалци*, стр. 73.

⁶⁷ Исто.

⁶⁸ Исто.

⁶⁹ Исто.

⁷⁰ Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству* стр. 345.

⁷¹ Исто.

⁷² Исто.

викна⁷³, обичајна) и духовна (литургијска). Метафизичкој заједници није потребна личност, а духовна заједница *настаје тек из словесног достојанства личности* (Словолике личности)⁷⁴. Страст је, тако, тежња магијског искуства да избегне свест и да човека учини „робом навике“⁷⁵, због чега је страст „човеково ’бежање од слободе’ (а слобода је могућа само у свести)“⁷⁶. Свест се, по Видовићу, појављује у страсти „зато што је освешћивањем *духовног* искуства (памћења духа) неизбежно освешћено и *магијско* искуство“⁷⁷ које је последица Греха, но „човек је слободан да се определи за једно или друго искуство; јер му свест омогућава да одвоји једно искуство од другога“⁷⁸, уколико се препусти навици, тј. страстима, препушта се механизму који онемогућава слободу човеку⁷⁹.

У том смислу, у вези са изображавањем икона, битно је и питање иконописца. Они који рукотворе иконе poste пре овог чина, за време чина се читају молитве, псалми, Јеванђеље. Зато то и није обичан чин уметничког или какавог другог стварања, већ сам логосни, литургијски чин⁸⁰. Све је то део целине. Неодвојиви део. Ауторство није битно питање, зато се иконе и нису потписивале. „Уметник је чистио своју уметност од свега индивидуалног: он је

⁷³ Навика је „чиста телесност душе“ (Исто, стр. 325).

⁷⁴ Исто, стр. 345.

⁷⁵ Исто, стр. 322.

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ Исто.

⁷⁸ Исто, стр. 324.

⁷⁹ Исто, 324–325.

⁸⁰ Свети Јован Шангајски наводи: „Немогуће је насликати икону само приказавши спољашњи облик тела, већ се на њој морају одражавати невидљиви подвизи и мора блистати слава невеска. То најпотпуније може да учини онај ко сам живи духовним животом и коме су разумљиви и блиски животи светитеља. Зато су наши стари иконописци увек то чинили и припремали су се за то постом и молитвом. (...) Иконе не могу да сликају сви који поседују вештину и способност за сликање.“ (Свети Јован Шангајски, *Житије, чуда, беседе и поуке*, пр. Димитријевић Владимир и Србуљ Јован, Православна мисионарска школа при Храму Светог Александра Невског, Београд, 2006, стр. 330–331)

стајао у анонимности (...) и његова основна брига је била усредсређеност на преношење Предања. Он је био дужан да се одрекне самодовољног естетског уживања и да користи сву лепоту видљивог света ради сведочења горњег света. Његов језик је требало да буде врло јасна и тачан”, како то наводи Леонид Успенски⁸¹. Свете Иконе су настале захваљујући надахнућу датог од Духа Светог, односно ти „изображени ликови светитеља присутни (су) по благодати у *рукотвореним иконама*, и та њихова стварна присутност омогућава иконопоштоваоцу да ступи са њима у заједницу и саслужује им у тајни Домостроја спасења”⁸².

Постоје тако и чудотворне иконе и иконе које мироточе. И није стога битно да икона буде у храму, јер и иконе које иконопоштоваоци имају у кућама нису уметничка дела која су ту у статусу изложеног дела, естетског детаља ради бољег уређења ентеријера, већ имају литургијску, логосну суштину – оне чувају укућане, јер их чува Господ, пред њом се моле укућани јер се моле Богу, Богородици, или свецу. Постоје опет и иконе које су измештене из своје литургијске средине и премештене у музеје, на изложбе. Оне, наравно, не губе своју суштину тиме, но они реципијенти који им не прилазе као иконама у храму или својим кућним иконама не могу их доживети другачије но било које друго дело, јер је „незамисливо постојање *светих рукотворених икона* ван литургијске тајне, јер је и сама Литургија у својој целини (...) слика (икона) Домостроја спасења”⁸³. Стога и јесте у свести таквих реципијената, неспособних за литургијску тајну, битније да је икону рукотворио, на пример, Андреј Рубљов, него што су на њој изображена Света Тројица. Тиме одушевљеност Запада замењује дух Истока у души појединог реципијента. Губи се осећај мистичности за реципијента, а мистификује се аутор који суштински није битан. Аутор тако постаје „обожаван”, што је још једно измештање на погреш-

⁸¹ Успенски, Леонид, *Теологија иконе*, стр. 43.

⁸² Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, стр. 254.

⁸³ Исто, стр. 260.

ну страну, јер је једино обожавање који има духовну садржину у ствари обоготворење, обожење, док је обожавање као појачавање и распламсавање страсти у ствари идолопоклонство, било аутору, било делу, било некој твари уопште. Како наводи Пурић, „*свете иконе* су саборни плод стваралаштва васцеле Цркве Христове, и због тога је свако удаљавање (одстрањивање) *иконе* и културе од Цркве, њеног учења, светотајинског живота и Литургије, равно њеном обесмишљавању”⁸⁴.

Овакав закључак произилази из саме природе стварања, тачније Енергије стварања. Жарко Видовић наводи да „Логос (Божански Логос) открива (...) да Бог и ствара Енергијом поистовећења (духа који је поистовећење); тај Дух је Свети Дух (...). Но, при томе сама Суштина Бога остаје у себи (остаје Логос!) без *суштинског* поистовећивања са створеном суштином. Створена суштина су само *иконе* Бога, и то иконе Енерије Бога! (...) Божанска природа човека је, дакле, могућа, али само по благодати (не самом човековом природом или суштином).”⁸⁵ С друге стране, ружно, одвратно или естетика ружног како је популарно то данас назвати, али и сама смрт и смртност, није Икона Логоса, већ је то настало падом, Грехом⁸⁶, па Видовић наводи да као „*што из духа као дивљења битију (радовања битију, божанском стварању) може да буде виђена само лепота, тако из страха и страсти може да буде виђена само ругоба!*”⁸⁷ Пример за то је апстрактна уметност у којој је симболички језик иконе изгубљен, и тај симбол, по Карелину, замењен је амблемом, метафоричком сликом, оличењем, који могу да имају индивидуални, субјективни, појединачни карактер, због чега је апстрактна уметност „увек дубоко индивидуална и субјективна”⁸⁸. Карелин наводи да се путем црквених симбола „остварује реално

⁸⁴ Исто, стр. 241

⁸⁵ Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, стр. 57.

⁸⁶ Исто.

⁸⁷ Исто, стр. 58.

⁸⁸ Карелин, Рафаил, *С Христом ка висотама обожења / О подвижничком животу у Цркви*, стр. 119.

заједништво оних који се моле, њихово црквено јединство, јединствено осећање, јединствена вера и нада. А апстрактна уметност никога не може да сједини, она ствара код људи на основу подсвесних асоцијација различите представе и стања која ни по чему не личе међу собом. Пред апстрактном сликом је свако затворен у круг својих дубоко личних индивидуалних доживљаја и емоција. Због тога апстрактна уметност не сједињује, него разједињује и дели. (...) 'Апстракција' је апстраховање, одвајање од конкретности, од реалија, то је бекство у ништа"⁸⁹. Ово је разлог због чега „апстрактна уметност никада не може да постане уметност храмова"⁹⁰. За разлику од црквене уметности која „показује преображену човекову личност просвећену Таворском Светлошћу"⁹¹, ологосену личност, „односно личност у којој је пробуђен унутрашњи логос, личност преобразена Духом Светим"⁹², у апстрактној уметности је „приказан други свет: распад личности, њена деформација"⁹³, па се „човек који треба да служи као карика између духовног и физичког света сам налази у стању распада"⁹⁴.

Карелин закључује да је у апстрактној уметности уништен облик и „због тога се слике апстракциониста доживљавају субјективно"⁹⁵ и оне шире „дух опијености, сведозвољености, оне привидне слободе која прелази у плес смрти"⁹⁶. У рецепцији ових врло различитих путева уметности, Карелин истиче да реципијент, човек, „познаје икону кроз усавршавање, преображавање душе и икона сама помаже овом преображају; традиционална слика се доживљава посредством културе емоција, естетизма, под којим се често крије култ истанчаних страсти. А апстракционизам се сазнаје

⁸⁹ Исто, стр. 119–120.

⁹⁰ Исто, 120.

⁹¹ Исто.

⁹² Исто.

⁹³ Исто.

⁹⁴ Исто, 121–122.

⁹⁵ Исто, 122.

⁹⁶ Исто.

кроз утицај најмрачнијих инстинката и склоности пале људске личности⁹⁷. Икона је, стога, као то наводи теолог Јован Пурић, „савршено оваплоћење естетског“⁹⁸, а Видовић истиче да се вера „аутентично изражава и показује – не теологијом (мишљењем), него – само уметношћу, која је истовремено уметност и молитве, и појања, и иконе, и црвеног градитељства“⁹⁹, што он назива „молитвено-верско осећање уметношћу“¹⁰⁰. Та је уметност заправо „*Литургија*: синтеза свих уметности! Синтеза која више није уметност, него Литургија, нешто битно ново!“¹⁰¹ Видовић наводи да би уметност која би тежила синтези била могућа само у Литургији, као Литургија, и тада „Литургија више није уметност (као што ни икона више није сликарство): то је *мистеријски преображај света* у простор, време и свет „у ком су верници заједно с Христом“¹⁰². Такав мистеријски преображај света, та синтеза уметности, по Видовићу јесте „израз човека да и сам свет буде преображен у уметност, уместо што је само приказан језиком (класичним језиком) једне од уметности. Та чежња је чежња за литургијским Небеским царством“¹⁰³.

Литература

Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, Балканија, Нови Сад, 2019.
Евдокимов, Павле, *Уметност иконе – теологија лепоте*, Академија Српске православне цркве за уметности и конзервацију, Факултет за културу и медије Мегатренд Универзитета, Београд, 2009.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, стр. 237.

⁹⁹ Видовић, Жарко, *Огледи о духовном искуству*, стр. 316.

¹⁰⁰ Исто.

¹⁰¹ Исто.

¹⁰² Исто, стр. 316–317.

¹⁰³ Исто.

- Журавски, Јован, *Заборављени пут истинског богопознања / О унутрашњем Хришћанству у временима антихришћанским*, Светигора, Цетиње, 2000.
- Карелин, Рафаил, *С Христом ка висотама обожења / О подвижничком животу у Цркви*, Светигора, Цетиње, 2001.
- Карелин, Рафаил, *Црква и интелектуалци*, Романов, Романов књига, Бања Лука, Београд 2014.
- Кондоглу, Фотије, „Свештена и литургијска уметност”, у: *Градац*, бр. 16, Чачак, 1988.
- Поповић, Јустин, *Светосавље као философија живота*, доступно на: <https://svetosavlje.org/svetosavlje-kaos-filosofija-zivota/5/>
- Пурић, Јован, *Глас пастира из Острога*, Октоих, Подгорица-Острог, 2006.
- Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018.
- Свети Григорије Палама, *Тријаде*, Истина, Београд – Шибеник, 2008.
- Свети Јован Шангајски, *Житије, чуда, беседе и поуке*, пр. Димитријевић Владимир и Србуљ Јован, Православна мисионарска школа при Храму Светог Александра Невског, Београд, 2006.
- Успенски, Леонид, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, Света Гора, 2009.

Predrag Jakšić

MYSTICAL AS THE ESSENCE OF AESTHETICS

Summary

The topic of this paper is church art and the expressed differences between church and secular art in terms of aesthetics and engagement, with special emphasis on the issue of communication. We consider, first of all, the essence of church art from the angle of the Orthodox East, and in relation to the church art of the West, as fundamentally different, but also changes and reasons for changes, which over time affected the church art of the East. In the context of engagement and aesthetics, we deal with the *mystical* as the essence of the aesthetics of the icon, and *mystically* view it as the purest engagement

Предар Јакшић

of all matter – the work itself, the one who created the work, and the recipient, work and creator.

Key words: mystical, icon, communication, aesthetics, orthodoxy.

Уна Поповић

АПОФАТИЧКИ КАРАКТЕР ИКОНЕ: ПРЕУМЉЕЊЕ ЧУЛНОСТИ

Апстракт: Пратећи идеју да је ангажованост појам битно хришћанског порекла, будући да је тек онима који нису од овог света могуће да спрам њега ангажовано делају, у овом раду размотрићемо случај иконе као ангажованог уметничког дела. Видљивост коју икона отеловљује не припада ни чулном ни естетском искуству уобичајене стварности, она је усек божанског погледа и утолико се може описати само апофатички. Естетско искуство изазвано иконом је, тако, измењено естетско искуство, које би требало да преобрази целокупну душу и које има битно епистемички тон. Остајући уметничко дело, икона показује могућност унутрашњег преврата у човеку, другачијег погледа на себе самог и стварност. Суштинска повезаност уже естетских и теоријских, па и вербалних елемената иконе омогућава да у овом случају говоримо не само о ангажованој уметности, већ и о ангажману естетике.

Кључне речи: икона, апофатика, чулност, естетско искуство, видљивост.

Овај рад посвећен је анализи естетског искуства иконе, онаквог какво је имплицирано њеном улогом и статусом у богослужењу. Посматрано из те перспективе, икона се, уз одређене ограде, може разумети као *ангажовано уметничко дело*; ангажованост иконе, по нашем суду, везана је управо за специфично естетско искуство које она провоцира и посредује. Такав статус иконе, чијем ће образложењу бити посвећене централне анализе рада, ипак је битно

одређен теоријом иконе, посебно оном развијеном у Византији у време иконокластичке борбе. На тим основама, у закључном делу рада биће предложено разумевање појма *ангажоване естетике*, при чему ће случај иконе бити представљен као модел и узор њене могуће изградње.

Естетичку анализу иконе у овом раду проводимо уважавајући њен сакрални статус. Наиме, иако се икона може разумети као уметничко дело, па у естетичкој анализи подвргнути истим оним поступцима које бисмо применили и на друга, профана дела, изворно је њен смисао другачији, што је на снази и у данашњим религиозним праксама. Икона, дакле, примарно *није уметничко дело*, већ просто *икона*; део литургијског живота, објекат чији смисао директно зависи од богослужбеног контекста коме он припада. Она се, несумњиво, може посматрати и као уметничко дело, али у томе лежи опасност да, посебно у естетичкој анализи, сакрални статус иконе потиснемо у други план и ставимо га у заграде, посматрајући га као неку врсту контингентног вишка, додатног атрибута на објекту који и без тога има одређена естетска својства.

Естетичка анализа иконе, по нашем суду, мора да уважи њен сакрални статус као *конститутивни аспект естетске димензије иконе*. Последишно, икона би се битно разликовала од секуларних уметничких дела не само као објекат укључен у богослужење, већ и као естетски објекат. Из тога следи да би све естетичке категорије – од појмова продукције и рецепције, до естетских вредности – у примени на анализу иконе морале задобити одговарајућу модификацију. У овом раду покушаћемо да докажемо ту тезу на једном специфичном примеру, примеру *естетског искуства иконе*.

Пошто икона обезбеђује виђење које није од овог света, а тиме и специфично преокретање душе оног ко јој указује поштовање, естетско искуство које се том приликом остварује такође мора бити особено. Оно се, дакле, не може редуковати ни на обично чулно искуство, ни на естетско искуство профаних објеката; икона није само још једна слика међу другима. Имајући то у виду, у овом раду покушаћемо да докажемо и јаку тезу – наиме, да је

естетско искуство карактеристично за икону неодвојиво од ефекта који би поштовање иконе требало да оствари на верника. Другим речима, настојаћемо да докажемо да је естетско искуство иконе *sine qua non* услов начина на који икона ангажовано делује, односно покреће и мења душу.

Уважавање сакралног карактера иконе као конститутивног за њену естетску димензију комплементарно је приступу који остварује *теолошка естетика*, која показује да „сама теологија делује *попут* естетског искуства” [прев. У.П.].¹ Овај приступ естетици интегративан је и противи се модерном, а у савремености веома присутном раздвајању естетике као аутономног поља од других подручја филозофије, посебно етике и метафизике: „Поновном интеграцијом истине, добра и лепоте теолошка естетика изнова открива моћ естетике и настоји да поврати естетику засновану на ‘ангажованом’ пре него на аутономном моделу тумачења естетског искуства” [прев. У.П.].²

Приступ анализи иконе који ћемо представити у овом раду прати наведене карактеристике теолошке естетике. У редовима који следе покушаћемо, како је најављено, да на примеру иконе покажемо не само ангажованост естетског искуства или уметничког дела, већ у крајњем и естетике саме. Уважавајући могућност симфонијског односа естетичке теорије и уметничке праксе, особено естетско искуство иконе покушаћемо да покажемо као засновано на уметничком остварењу уже теоријских позиција, чиме се и оне показују као ангажоване.

Естетско искуство иконе

Теоријске анализе иконе махом су оријентисане на њен онтолошки и, евентуално, епистемички статус. Наведено је последица

¹ Bychkov, O. V., “Introduction”, in: O. V. Bychkov, J. Fodor (eds.), *Theological Aesthetics after von Balthasar*, Ashgate, Burlington, 2008, стр. xii.

² Исто, стр. xiii.

оквира унутар којих су се изграђивали аргументи током иконокластичке борбе: о томе сведочи Седми васељенски сабор, који је коначно разрешио питање поштовања икона и потврдио иконофилске, а одбацио иконокластичке и иконолатријске позиције.³

Образложење оправданости поштовања икона у том контексту фокусирано је на онтолошки проблем односа лика и прволика, односно иконе и личности на коју је усмерена, те на потврду иконе као специфичног прохода између људског и божанског у смислу познања божанског.⁴ Сходно баштини самог појма икона, који је у раном хришћанству вишезначно указивао на различите онтолошке димензије стварности – од Христа као иконе Бога Оца, до човека као иконе божје⁵ – може се сматрати да је анализа икона у естетичком смислу фокусирала само дело, пре него његову продукцију или рецепцију. Смисао продукције и рецепције је, даље, извођен из таквих позиција, о чему сведочи и поменути епистемички позитивни статус иконе.

Савременији приступи донекле одступају од овог модела, пристајући уз семиотичке позиције – попут Успенског (Борис Андреевич Успенский), или, пак, наглашавајући комплементарност естетског и религиозног искуства, што је типично за теолошку естетику, а посебно за фон Балтазара (Hans Urs von Balthasar). Како је најављено, у овој анализи ми нећемо тврдити њихову комплементарност, већ њихову интегралну преплетеност; наравно, овде се ограничавамо на случај иконе. Импулс за то налазимо у епистемичком карактеру иконе потврђеном још у доба Византије: питање

³ Уп. „Орос вере Седмог васељенског сабора у Nikeји”, у: Р. В. Поповић (прир.), *Васељенски сабори: одабрана документа*, Р. В. Поповић, Београд, 2002, стр. 155–157.

⁴ Уп. Besancon, A., *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, University of Chicago Press, Chicago, 2000, стр. 131–132; Свети Јован Дамаскин, „Апологетска слова против опадача светих икона”, у: Р. В. Поповић (прир.), *Васељенски сабори: одабрана документа*, Р. В. Поповић, Београд, 2002, стр. 164–165.

⁵ Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012, стр. 35–37.

је, дакле, да ли је њен епистемички карактер у својој сржи битно естетски?

Искуство иконе, несумњиво, почиње сасвим прозаично – чулним опажањем насликаног и представљеног. Као и у случају профаних уметничких дела, међутим, оно се не зауставља на томе, већ доноси својеврсни вишак, управо онај који би верника требало да упути даље од саме иконе, као материјалног и пропадљивог објекта, ка прволику, односно ка божанском. Поменути искорак, као што је познато, био је кључни камен спотицања између иконокласта са једне, те иконофила и иконолатриста са друге стране, и управо он обезбеђује икони њен епистемички позитивни карактер.⁶ Упуштајући се у искуство иконе, верник у извесном смислу превазилази не само њена, већ и сопствена ограничења, те ступа у однос са оним што га онтолошки превазилази. Тај однос је, извесно, ствар религиозног искуства, па се и епистемички добитак у њему остварен тиче познања оног што природним сазнајним моћима човека није доступно. Ипак, наше питање је следеће: да ли је ово религиозно искуство познања истовремено и особено естетско искуство? Или, другим речима, да ли је његово остварење нужно повезано са нарочитим модусом естетског искуства које провоцира икона?

Према утврђеним канонима, икона је организована у ходу од унутрашњег ка спољашњем; утолико се често говори о *обрнутој перспективи* у иконама. Та перспектива обрнута је у односу на ону која, почев од ренесансе, одређује западну уметност и која је организована спрам посматрача, то јест, спрам начина на који опажање природно функционише.⁷ Икона се, дакле, опире природној перспективи и посматрача суочава са *обрнутим погледом* – погледом

⁶ Уп. Karahan, A., „Byzantine Iconoclasm: Ideology and Quest for Power”, у: K. Kolrud, M. Prusac (eds.), *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, Ashgate, Farnham, 2014, стр. 84–85.

⁷ Уп. Antonova, C., *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Routledge, London, 2016, стр. 30.

који долази *одозго*, који није од овог света и има сопствена кретања. Наведено одговара чињеници да се иконом сматра само оно дело које је настало уз посредовање Светог Духа, односно према канонима који, између осталог, подразумевају и значајну улогу молитве приликом стварања.⁸

Видљивост иконе, дакле, није обична видљивост. Суочавајући се са иконом, посматрач се суочава и са погледом Другог; икона није, попут природних бића, напосто изложена доминацији визууре посматрача, већ га, слично размени погледа између два човека, суочава са визуром која му изворно не припада. Искуство иконе, тако, заиста започиње прозаичним чулним опажањем и природном (ренесансном) перспективом, али се оно већ у следећем тренутку суочава са суспензијом свега наведеног и захтевом да се дело испред посматрача сагледа на начин који оно само диктира. Уколико се посматрач определи да тај захтев игнорише, онда он, строго говорећи, *нема искуство иконе*, већ само искуство слике, попут било које друге. У том случају икона за њега може бити и остати само уметничко дело, али не и икона у пуном смислу; управо о томе смо говорили на почетку рада, разликујући уже естетичку анализу иконе и ону естетичку анализу која би уважила њен сакрални карактер.

Такав посматрач би, дакле, имао естетско искуство одређеног објекта, иначе третираног као икона, али његово искуство не бисмо могли сматрати особеним естетским искуством иконе. Са друге стране, ако се захтев иконе за измењеним погледом усвоји и испуни, резултат таквог одредења у коначном је религиозно искуство. Из наведеног се, на први поглед, чини да естетско искуство остаје на страни створења и ограниченог приступа икони, док се њен пуни иконички статус остварује у заједници са религиозним искуством. У оваквој схеми нема места нарочитом типу естетског искуства везаном за икону.

⁸ Уп. Ando, C., 'Signs, Idols, and the Incarnation in Augustinian Metaphysics', *Representations*, No. 1, 2001, стр. 43.

Ипак, наша теза супротна је томе. Наиме, иако пуни захват иконе *као иконе* резултује у религиозном искуству, он је ипак проведен освајањем специфичног естетског искуства – усвајањем видљивости коју икона изнутра пројављује и којом позива на измену погледа посматрача. Пристајући на то да икону сагледава из перспективе коју она сама презентује, а не из сопствене перспективе, посматрач заправо престаје да буде пуки посматрач – он улази у однос са иконом, а преко ње и са прволиком, тек тако задобијајући религиозно искуство: „Јер част која се одаје икони (лику) прелази на Оригинал (прволик) и ко се поклања икони, поклања се личности онога који је на њој насликан”.⁹

Посматрач, дакле, није у позицији безинтересног допадања; напротив, он изменом погледа врши интервенцију над сопственим искуством, како оним чулним, тако и почетним естетским. Религиозно искуство доступно му је тек ако се на такав начин ангажује, а његова последица морала би бити продубљена промена душе у сусрету са божанским. Тако читамо: „Јер уколико се ове [иконе – прим. У.П.] стално посматрају у иконицим (ликовним) изображењима, утолико се и они који их гледају покрећу ка жељењу и подражавању самих Оригинала”.¹⁰

Наведени опис показује икону као својеврсно ангажовано уметничко дело. Свакако, тај појам скоријег је датума и на иконе се може применити само уз одређене ограде. У том смислу, икона је ангажована утолико што – као икона – изазива промену код посматрача, и то промену која је непосредно везана за одређени скуп вредности и идеја. Модел ангажмана на који овде циљамо ближи је Маркузеовим (Herbert Marcuse) позицијама него пукој идеологизацији уметности: реч је о потенцијалу уметности да мења начин на који опажамо стварност, да обликује перцептивну сферу, а тиме

⁹ „Орос вере Седмог васељенског сабора у Никеји”, стр. 157.

¹⁰ Исто, стр. 156.

посредно и да утиче на деловање људи.¹¹ Тако и у случају иконе: како смо видели, измена погледа неопходна је да би се остварило искуство иконе *као иконе*, а такво искуство, даље, утиче на целу душу, остављајући је измењеном и након свог темпоралног завршетка.

Измена погледа о којој говоримо несумњиво подразумева им-прегнирање чулног опажања иконе садржајима који превазилазе пуже опажаје, па чак и домаћаје разума. Већ на том нивоу можемо говорити о особеном естетском искуству иконе, искуству које се не може стећи посматрањем профаних слика. Оно је истински естетско баш због тога је нераскидиво повезано са чулним опажањем и његовим преумљењем; како каже св. Јован Дамаскин: „Тако видљиво постављамо свуда његов лик, тј. лик оваплоћеног Бога Логоа и освећујемо прво међу чулима (а прво међу чулима је вид), слично као што речима (освећујемо) слух”.¹² Чињеница да иконе можемо посматрати и као уметничка дела сведочи да је естетско искуство иконе естетско и у уже естетичком смислу.

Искуство иконе, дакле, није рационални подухват; ступајући пред икону, верник није позван да се присети појмова, да изводи аргументе и доказе, или да своје религиозно искуство фокусира на неким учењима цркве. Напротив, он је позван да ступи у однос са прволиком који икона показује. О томе сведочи и једини аспект логоса који је интегрални део иконе: у питању је титла, назив без ког се икона не сматра довршеном. Титла је, међутим, име показаног прволика и њена функција у случају иконе идентична је властитом имену у свакодневном говору – она назначава о којој личности је реч; то је *име*, а не појам. Уколико се, дакле, и фокусира на титлу, верник није позван да је третира разумски, нити је његово искуство иконе усмерено ка рационалном сазнању. Као интегрални део иконе, титла није рационални додатак на уже естетској подлози; она је

¹¹ Уп. Marcuse, H., „Umjetnost kao oblik stvarnosti”, у: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

¹² Свети Јован Дамаскин, „Апологетска слова против опадача светих икона”, стр. 169.

логос преплетен са естезисом, знак моћи естетског искуства иконе да преуми целину људске душе, а не само њен чулни део.

Апофатички карактер естетског искуства иконе

Могућност да се иконе тумаче на позадини апофатичке теологије последњих деценија доста је заступљена. Овакве тезе, пре свега, развијају се у духу нараслог интересовања за апофатичку мисао и ван теолошких оквира, док, са друге стране, одговарају на изазов комплексних односа вербалног и иконичког који су одредили савремену филозофску мисао. У нашем случају, позивање на апофатику има сасвим одређену улогу: њим желимо да дубље размотримо карактер особеног естетског искуства иконе, али и да укажемо на његове везе са наглашено епистемичком природом иконе.

Кључни импулс за увођење апофатике у ову анализу – а, верујемо, и у разумевање иконе уопште – заправо је ненаглашена последица основне поставке апофатичке мисли још од Дионизија Ареопагите, а и његових претходника. Апофатика је, наиме, одговор на критику и ограничење моћи разума, типичне за античку филозофску мисао. У хришћанском контексту, разум сам по себи не може допрети до последњег основа стварности, Бога створитеља; суштина (*ousia*) Бога људском сазнању остаје потпуно недоступна. Апофатички и катафатички метод Ареопагите стога је усмерен на нарочите интервенције над природним (логичким) операцијама разума, такве које пре свега делују прохибитивно, спречавајући нас да у говору и мишљењу о Богу погрешимо.¹³ Са друге стране, ова два метода имају и своју позитивну епистемичку страну: иако не нуде пуно знање о Богу, они ипак усмеравају дух ка њему на адекватан начин.

Директна, али ненаглашена последица оваквог Ареопагитовог става према разумском сазнању је нивелација разлике између

¹³ Уп. Stang, Ch. M., *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite*. "No Longer I". Oxford University Press, Oxford, 2012, стр. 124–125.

чулног и разумског; свакако, у одликованом случају знања и говора о Богу.¹⁴ Пошто је у том погледу разум природно ограничен, баш као и чулност, више не постоји разлог да разумско сазнање надређујемо чулном или да га посматрамо као коректив чулности. Самим тим, замисливо је да чулност, баш као и разум, уз одређене интервенције може да посредује сазнајно адекватни однос човека према божанском, аналогно апофатичком и катафатичком методу у теологији.

Овде је важно приметити следеће: прихватајући могућност да се сазнајни однос према Богу успостави путем чулности не тврдимо да се Бог може чулима опазити; спрам природе Бога, то је унапред искључено.¹⁵ Такође, овим не тврдимо да чулност у том погледу може да постигне више него што то може разум; сходно претходним анализама, а и у погледу чињенице да и чулност и разум припадају коначном и несавршеном људском бићу, такав закључак не би био исправан. Оно што тврдимо је да чулност није унапред унижена у односу на разум, те да би, када је реч о Богу, она морала моћи да постигне бар толико колико и разум. По нашем суду, случај икона показује управо то. Изнова св. Јован Дамаскин: „Јер икона је подсетник: оно што је књига за писмене, то је икона за неписмене; и што је за слух реч, то је икона за вид. Њоме се умно са њим (Христом) сједињујемо”.¹⁶

Штавише, да би чулност могла да парира разуму у овом погледу, она такође мора бити измењена у својим природним операцијама, колико и разум. Наведено одговара претходном опису стицања особеног естетског искуства иконе: како смо видели, да би се оно задобило, поглед посматрача мора се изменити и то у смеру супротном од начина на који је његова перцепција иначе организована – у смеру супротном од ренесансне перспективе. Овим је

¹⁴ Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, стр. 58.

¹⁵ Уп. Свети Јован Дамаскин, „Апологетска слова против опадача светих икона”, стр. 160, 163.

¹⁶ Исто, стр. 169. Треба напоменути да православна теологија разликује ум и разум.

остварена прохибитивна функција апофатике: природне сазнајне моћи, у овом случају чулност, суспендоване су и ограничене на домен у ком и важе, а потом и негиране у погледу домашаја подручја које је иконом отворено. Уколико се оне, противно реченом, протегну ка том подручју, икона измиче; остаје само уобичајено естетско искуство уметничког дела.

Тако измењен поглед извор је особеног естетског искуства иконе и тек њим се задобија; како смо видели, без преумљења чулности овакво искуство није ни могуће. Извор таквог погледа је сама икона, јер он се остварује праћењем начина на који икона организује сопствену видљивост. Та нова видљивост иконе одговара позитивној епистемичкој страни апофатичког метода: као оно што (п)остаје видљиво након што се негира и суспендује функционисање природне перцепције, она открива подручје које чулном сазнању претходно није било доступно. „Свака икона (слика) открива и показује оно што је скривено”, каже св. Јован Дамаскин.¹⁷ Ипак, она га не открива директно и потпуно – не непосредним опажањем Христа, Богородице или неког од светитеља, већ *усмеравањем духа ка њима* (ка прволиковима).¹⁸

Такво иконичко опажање се и не може назвати опажањем у строгом смислу, јер оно то заправо *није*; ипак, опажање овим не постаје нешто друго од себе, оно не постаје разумско промишљање. Исто тако, опажање овим није у потпуности укинута; напротив, оно је потенцирано преко сопствених граница, а опет задржано у њима, као гест отварања за оно што се иконом пројављује, а што никада не може бити сасвим спознато ни опажено. Отварање ове врсте у религиозном смислу одговара ступању у однос са божанским, односно преумљењу и стварању услова могућности за религиозно искуство које посредује икона.¹⁹

¹⁷ Исто, стр. 177.

¹⁸ Уп. Исто, стр. 165.

¹⁹ Уп. Исто, стр. 169, 173.

Како је речено, сва наведена кретања су, према теологији иконе, изазвана самом иконом, односно посредовањем Духа Светога. У том погледу треба нагласити још две поенте. Најпре, из перспективе продукције иконе, успостављање канона сликања иконе – канона који се морају поштовати да би исходишно дело заиста било икона – има за циљ утврђивање пракси које обезбеђују да икона успостави себи припадну видљивост. Од начина на који се припремају подлога и боје, до реда сликања слојева иконе, сви кораци настанка иконе – бар они који се тичу људске стране њене продукције – јасно су утврђени и сваки има свој смисао. У питању су и општи, односно формални оквири обезбеђивања иконицке видљивости, али и специфичне, иако типске одреднице везане за конкретне прволикове: тако се, на пример, Архангел Михајло приказује са копљем у чијој је основи крст. Сви ти канони подређени су преображењу слике у икону, односно преобликовању онога што би иначе било подређено природној перцепцији у оно што пројављује измењену перцепцију, обрнуту перспективу другог и другачијег погледа.

Ипак, као што то показује пример посматрача који икону види само као уметничко дело, ништа од наведеног само по себи не гарантује успех преумљења чулности. Чак ни знање о свему што би икона требало да оствари не гарантује да ћемо пред иконом заиста задобити њој особено естетско искуство; чулност и разум ту су једнако ограничени. У теолошком смислу, гаранција статуса иконе натприродна је – у питању је посредовање Светог Духа, а успех или неуспех у њеном искушавању ствар је слободне воље, односно одабира посматрача да икону прихвати или не прихвати као икону. Пошто у коначном искуство иконе има једнако естетски, као и религиозни карактер, тај одабир своди се на религиозни став посматрача, односно на његово држање које је отворено или није отворено за религиозно искуство. Икона, тако, остаје призив и захтев који се не мора ни чути, ни испунити.

У погледу наших разматрања, међутим, то не мења на ствари. Наша теза била је да се естетско искуство иконе мора сагледати из перспективе њене сакралне природе, те да ће се у том погледу осо-

бено естетско искуство иконе показати као нераздвојно од религиозног искуства које она посредује. То је и доказано; чињеница да је икона осмишљена и да у религиозној пракси функционише на наведени начин довољан је доказ у овом случају; контрапримери се из те перспективе лако објашњавају слободном природом човека.

За нас је, међутим, далеко интересантнија чињеница да икона јесте осмишљена и промишљана, па у коначном и Седмим васељенским сабором потврђена у претходно наведеном смислу и значењу. При томе посебан нагласак стављамо на *промишљање* иконе; у редовима који следе указаћемо на могућност да се оно разуме као образац ангажоване естетике.

Закључна разматрања: ангажована естетика?

Промишљање и теоријско разматрање иконе, карактеристично већ и за византијску филозофију, овде ћемо разумети као специфичан случај и пример ангажоване естетике. У том погледу најпре је потребно оградити се од уобичајених приговора примени појма естетике на теоријске позиције о уметности или лепоти које претходе заснивању ове дисциплине и осмишљавању самог појма у XVIII веку. Византијска естетика иконе несумњиво није изграђена по Баумгартеновом (A. G. Baumgarten) моделу; ипак, како је сугерисано на почетку рада, ни савремена теолошка естетика (па ни естетика уопште) не мора да прати оквире модерне мисли. У том погледу, сматрамо, појам естетике може се применити једнако на византијска и савремена разматрања иконе, иако у том погледу треба бити осетљив за специфичне разлике.

Штавише, управо одступање од смисла естетике какав диктира модерна мисао обезбеђује нам да говоримо о *ангажованој естетици*. Овде, дакле, није реч о ангажованој уметности, нити о естетици која уже разматра баш ангажовану уметност. Ради се о могућности да сама естетика постане ангажована, односно да се она не посматра искључиво као контемплативни захват ограничен на дискурс константива или, евентуално, норматива. У том погледу

наш предлог је следећи: естетика се може показати ангажованом једино у нераскидивој сарадњи са уметношћу, и то не по моделу који би за естетику, као теорију, резервисао статус норматива, а за уметност, као праксу, статус испуњења задатих смерница. Напротив, ангажман естетике може се оправдати само ако се њена теоријска становишта покажу делатним у естетској стварности, али не тако што би јој се наметала као спољашњи коректив, већ тако што би са њом остварила комуникацију која би била отворена у оба смера.

Наведено тумачење ангажоване естетике, сматрамо, може се илустровати управо на примеру иконе, при чему ћемо се, зарад сажетости, задржати на оквирима иконокластичке борбе. Као што је поменуто, смисао и статус иконе у православној традицији одређен је ставовима Седмог васељенског сабора, који је и окончао иконокластичке сукобе. Наше претходне анализе естетског искуства иконе почивале су на тим одређењима и таквој традицији, уважавајући сакрални статус иконе. Ипак, сакрални смисао иконе тиме се показује као битно одређен из теоријског поља, у шта укључујемо и све аргументе и списе који су одредили иконокластичку борбу. Другим речима, сакрални смисао иконе био је предмет теоријских разматрања и њима је утврђен и потврђен. Управо то је, сматрамо, пример ангажоване естетике.

Као што је поменуто, теоријска разматрања смисла и карактера иконе у време иконокластичке борбе свакако нису носила предзнак естетике, будући да тада тај појам и дисциплина нису постојали. Ипак, сматрамо да се она могу сматрати естетичким колико и ставови Платона и Аристотела о уметности или лепоти. У свим овим случајевима промишљање уметности има битно филозофски карактер, те комуницира са многобројним филозофским темама и појмовима, укључујући и оне метафизичке и етичке; у случају иконе, како смо видели, најпре онтолошке и епистемичке.

Ипак, чак и ако прихватимо византијску теорију иконе као естетику, отвореним остаје питање зашто бисмо је сматрали ангажованом? Први разлог за то већ смо навели: теоријска распра-

ва о природи и статусу иконе одредила је њен сакрални смисао, укључујући ту и канонизовани начин на који се однос према икони успоставља у религиозној пракси. Теорија је овде очигледно одредила праксу, и то не само праксу продукције икона, већ и праксу њихове рецепције.

Са друге стране, међутим, таква теорија, бар у погледу иконофилских (и, делом, иконолатријских) позиција није настала *a priori*, као спољашњи оквир који успоставља нову уметничку праксу. Напротив, она је директно провоцирана већ постојећим праксама односа према иконама међу верницима, већ постојећим и делатним разумевањем иконе у религиозном искуству и животу. Штавише, чак је и отпор иконокласта био провоциран управо тим живим и постојећим присуством иконе у богослужењу и међу верницима.²⁰

Чињеница да је спор противника и заступника иконе у богослужењу у дугом периоду од век и по издвојио више теоријске и теолошке теме, попут поменутог односа лика и прволика, разумевања подражавања, разликовања поштовања упућеног икони (*proskynesis*) и оног упућеног Богу (*latreia*), не скрива да се иконокластички спор водио и око уже естетичких проблема.²¹ Иако касније развијен око онтолошке тематике односа лика и прволика, иконе као репрезентације и (ре)презентованог узора, спор је започео као питање о примерености антропоморфног представљања Христа, које је у пракси све више почело да смењује до тада доминантно симболичко (Христ као јагње, на пример).²² Проблем је, дакле, настао из живе праксе иконопоштовања, и то спрам оних икона које, по суду иконокласта, нису задовољавале одређене *естетске узусе* приказивања Сина Божјег; које нису биле стриктно симболичке. Како смо видели, томе је комплементаран и крај

²⁰ Уп. Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, стр. 258–259.

²¹ Уп. Brubaker, L., Haldon, J., *Byzantium in the Iconoclast Era*, С. 680–850: A History, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, стр. 139.

²² Уп. Karahan, A., „Byzantine Iconoclasm: Ideology and Quest for Power”, стр. 80–81.

спора, јер он поред смисла и улоге иконе у богослужењу утврђује и одређене *естетске праксе*, односно каноне сликања иконе.

Наведени пример, по нашем суду, показује жив и плононосан однос естетичке теорије и естетске, па и уметничке праксе. Теоријско промишљање овде је потакнуто и отворено животом иконе, начином на који је она, нешто слободније речено, деловала као ангажовано уметничко дело. Црпећи из таквог извора, теорија је у свом пољу отворила многобројне путање разумевања и одређења иконе, а они су се, у коначном, вратили у праксу, усмеравајући је и оплођујући како у погледу продукције, тако и у погледу рецепције. Смер од теорије ка пракси се, у овом случају, не сме разумети као класична нормативност теорије, због тога што је сама та теорија своје уземљење све време налазила у пракси и животу иконе у друштву и култури тог времена. Пре, овде сведочимо о синхронизмом, или – у овом случају боље речно – симфонијском односу теорије и праксе, унутар ког су обе стране делатне и равноправне, те једна другој дају како импулсе за даљи развој, тако и легитимност.

Става смо да естетика може да претендује на ангажованост само у оваквом кључу. Уколико би се задржала на пуком прокламовању вредности, судова и парола, она извесно не би остварила ангажованост, иако би могла да створи илузију исте. Ако би се ангажованом естетиком сматрала она која естетском искуству или уметности намеће било какве спољашње теоријске оквире, такав гест бисмо могли сматрати само насиљем или идеологизацијом. Истински ангажман би, пак, морао бити заснован на делатном карактеру естетике као теорије, а он се очигледно мора остварити у пољу естетског, не преваходно у теоријском пољу (естетичког).

Уметност се у том погледу чини природним савезником, готово данас. Са друге стране, међутим, ако је уметност позвана да буде савезник естетике у њеној ангажованости, онда се она мора и третирати као таква – као равноправни савезник, који једнако мора моћи да оствари утицај на естетику колико и она претендује да оствари утицај на уметност. Уколико претендује на ангажованост,

естетика се мора отворити за сопствену рањивост; ову перспективу могућег развоја естетике сматрамо више него добродошлом.

Литература

- Ando, C., 'Signs, Idols, and the Incarnation in Augustinian Metaphysics', *Representations*, No. 1, 2001.
- Antonova, C., *Space, Time, and Presence in the Icon: Seeing the World with the Eyes of God*, Routledge, London, 2016.
- Besancon, A., *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Бичков, В. В., *Кратка историја византијске естетике*, Службени гласник, Београд, 2012.
- Brubaker, L., Haldon, J., *Byzantium in the Iconoclast Era, C. 680-850: A History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- Бучков, О. В., „Introduction”, in: О. В. Бучков, Ј. Фодор (eds.), *Theological Aesthetics after von Balthasar*, Ashgate, Burlington, 2008.
- Свети Јован Дамаскин, „Апологетска слова против опадача светих икона”, у: Р. В. Поповић (прир.), *Васељенски сабори: одабрана докумен-та*, Р. В. Поповић, Београд, 2002.
- Karahan, A., „Byzantine Iconoclasm: Ideology and Quest for Power”, у: К. Kolrud, М. Prusac (eds.), *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, Ashgate, Farnham, 2014.
- Marcuse, H., „Umjetnost kao oblik stvarnosti”, у: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- „Орос вере Седмог васељенског сабора у Никеји”, у: Р. В. Поповић (прир.), *Васељенски сабори: одабрана докумен-та*, Р. В. Поповић, Београд, 2002.
- Stang, Ch. M., *Apophysis and Pseudonymity in Dionysius the Areopagite. "No Longer I"*. Oxford University Press, Oxford, 2012.

Una Popović

THE APOPHATIC CHARACTER OF ICONS: THE METANOIA OF SENSIBILITY

Summary

Following the idea that the engagement is an originally Christian notion, while only those who are not of this world can relate to it in an engaged manner, in this paper I will analyze the case of the icons as engaged artworks. The visibility the icon incarnates belongs neither to sensibility nor to the aesthetic experience of the ordinary reality; it represents the lightning of the divine sight and can only be described apophatically. The aesthetic experience induced by icons is, thus, transformed the aesthetic experience, it should change the entire soul and it is deeply epistemological. Remaining an artwork, the icon proves the possibility of the inner revolution within a human being, a possibility of a different view on oneself and the world. The essential relatedness of aesthetic and theoretical, even verbal elements of an icon allows to consider them not only from the perspective of the engaged art, but also from the perspective of the engaged aesthetics.

Key words: icon, apophatics, sensibility, aesthetic experience, visibility.

Саша Радовановић

ПРОБЛЕМ АНГАЖОВАНОСТИ У ХАЈДЕГЕРОВОМ ТУМАЧЕЊУ УМЕТНОСТИ

Апстракт: У раду се разматра проблем ангажованости у Хајдегеровом тумачењу уметности на три нивоа: први, Хајдегер одбацује Хегелову идеју да уметност захтева своју допуну у естетичкој теорији; друго, Хајдегер превладава естетику сматрајући своје тумачење припремом велике уметности; треће, ангажованост у Хајдегеровом тумачењу уметности има форму изворне етике.

Кључне речи: ангажованост, естетика, Хајдегер, Хегел, велика уметност, изворна етика.

Ангажованост Хајдегеровог тумачења уметности рефлектује његову претпоставку о ангажованости мишљења бивствовања. У том смислу ангажованост није специфична црта тумачења уметности већ развијање једне иманентно делатне стране његовог мишљења. Када се проблем ангажованости сведе на специфични смисао ангажованости у тумачењу уметности онда може да се развије полазећи од три претпоставке: прва, Хајдегер одбацује Хегелову идеју да је уметност изгубила своју највишу намену и да естетичка теорија и уопште филозофија уметности представља данас њену допуну; друга, Хајдегер превладава естетичко мишљење остварујући промишљање уметности као припрему велике уметности и, треће, ангажованост таквог тумачења уметности задо-

бија форму изворне етике у добу доминације техничког начина мишљења и понашања.¹

Хегел је сматрао да је прошло време лепе уметности. Уметност представља ствар прошлости и нема више највишу функцију то јест „...да у свест доведе и изрази оно божанско, најдубље интересе човека и најобухватније истине духа.”² Другим речима, уметност нема више снагу велике уметности. Она више не стоји у функцији сазнања оног апсолутног, већ се развија за потребе уживања и свакидашњих послова. У том смислу Хегел сматра да уметност нема квалитет велике уметности која је код Грка представљала богове и истину и давала одређену представу о понашању и деловању божанског, одређен садржај и карактер религије.³

Хегел констатује да ће се уметност све више развијати и усавршавати, али њена форма не представља више највишу форму духа. Уметност приказује само један ограничени круг истине апсолута. Дух као апсолутни дух се не приказује више у коначности и ограничености чулног елемента уметности већ у бесконачности мисаоне форме која је уједно и његов садржај. У том смислу мисао и рефлексија су наткриле лепу уметности. Уметничка пракса је изгубила теоријски потенцијал сагледавања апсолута као идеје у њеном коначном развоју. Такав положај уметности тражи да се она надомести науком (*Wissenschaft*). У том смислу Хегел пише: „Зато је у наше доба потреба за науком о уметности много већа него у временима у којима се уметност сама са собом као уметност потпуно задовољавала. Уметност нас позива да је мисаоно посматрамо и то не у циљу да се поново подстакне уметничко ства-

¹ Овај рад следи и развија ставове о ангажованости Хајдегеровог мишљења изложене у мојој дисертацији. Види: Radovanović, S., *Heideggerovo aletiološko tumačenje umetnosti*. FILUM, Kragujevac, 2020., стр. 249–346.

² Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970; стр. 27.

³ „У свим овим односима према свом највишем одређењу уметност јесте и остаје за нас нешто прошло.” Исто, стр. 25. „Ми више не сматрамо уметност за највишу форму у којој истина прибавља себи егзистенцију” Исто, стр. 141.

рање, већ да се научно сазна шта је уметност.⁷⁴ Овај Хегелов став поставља уметност као предмет теоријске експликације а естетику као допуну и нешто накнадно. Естетика у том смислу долази после уметности са циљем да теоријски експлицира структуру и вредност уметности и нема улогу у производњи уметности. Такав став је, с једне стране реализација Хегеловог системског концепта у којем се излаже есхатологија бивствовања као развој идеје, а, с друге стране поставља естетику као науку и теорију која треба да објасни основне феномене уметности док развој уметности тече самостално и независно од ње. У том смислу естетика долази после развитка уметности и њене производње и нема функцију у изградњи исте. Естетика се поставља као чиста теорија која тежи измирењу са стварношћу само у елементу чистог мишљења. Уметност као манифестација чулног сазнања је ствар прошлости и губи функцију изградње стварности. Ангажованост естетике постоји тек толико да она својом рефлексijом треба да сазна уметност као посебан феномен, али и протумачи место уметности унутар изградње система који приказује развој апсолута.

Овај концепт Хегелове естетике који треба да надомести недостатак велике уметности за Хајдегера није прихватљив. То се не односи само на Хегелову естетику већ и на естетику уопште. Хајдегер сматра да је естетика тумачење уметности које је потчињено традиционалном метафизичком тумачењу бивствовања и свега бивствујућег.⁵ Хегелова естетика као врхунац таквог тумачења има аутодеструктивни потенцијал. Она је медијум у коме уметност умире.⁶ Хегелова естетика констатује крај велике уметности и истовремено, као најобухватнија естетика представља њено довр-

⁴ Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 25–26.

⁵ „[...] да ли и како је једна епоха естетике закључана, да ли и како она из једног естетичког држања стоји према уметности, одлучујуће је за начин и врсту као се у том добу уметност заиста као повест дешава или изостаје.” Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1985., стр. 92.

⁶ Geulen, E., *Das Ende der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002, стр. 151.

шење (*Vollendung*).⁷ Хајдегер се дистанцира од естетичке теорије и Хегелове естетике као њеног врхунца јер су потчињене традиционалном, односно метафизичком тумачењу бивствовања као бивствовања бивствујућег. У том смислу он превладавање естетике схвата као један од облика превладавања метафизике а своје промишљање уметности поставља тако да треба да одговори налогу самог бивствовања које је метафизика маскирала као бивствовање бивствујућег. У таквом ангажованом мишљењу које треба да мисли бивствовање као такво поново се ревитализује велика уметност. Тако Хајдегер спроводи апологију велике уметности. Задатак превладавања естетике биће у томе да припреми велику уметност која ће на адекватан начин да изрази и објави истину бивствовања у једном уметничком делу. Имајући у виду такав задатак, Хајдегер своје тумачење уметности схвата као припремајуће. Овај програм припремајућег мишљења Хајдегер у *Промисљањима*, записима из заоставштине (1938), види као **одлучносно промишљање** (*entscheidungshafte Besinnung*) које стоји изван сваке теорије уметности. Притом наглашава да је превладавање естетике само један споредан задатак. Ту се не ради о томе да се естетика промени или замени неким другим посматрањем.⁸ Наиме, ради се о томе да се уметност схвати као повесно-обликујућа, као место одлуке о томе како један народ или човечанство треба себе да схвата, да разуме своју повесну оријентацију и место у свету. О таквом одлучном промишљању Хајдегер говори у *Извору уметничког дела*. Према њему оно није у стању да изнуди/изведе уметност и њено постојање. „Али ово промишљено знање јесте претходна и неопходна припрема за постајање уметности.”⁹ Ово промишљено знање припрема делу простор, ствараоцу пут, ономе ко чува дело, рецепт

⁷ „Довршење естетике има своју величину у томе, да она овај крај велике уметности као такав сазнаје и исказује” Heidegger M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, стр. 99.

⁸ Heidegger, M., *Besinnung*, GA 66, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1997., стр. 36–7.

⁹ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2003., стр. 66.

цији стајалиште. Притом такво тумачење уметности не претендује да буде цензура уметности или контрола њеног развоја.¹⁰ Још мање то значи становиште да треба да се прате трендови демократизације укуса и технички услови живота. Ради се о томе да се створе услови да уметност објави истину бивствовања односно да донесе поменути повесну одлуку.

Према Хајдегеру уметност треба да се сагледа у својој суштини, као извор у смислу да се утврди „...један особити начин како истина постаје бивствујућа, то јест повесна...” и „... под којим условима то може бити.”¹¹ Хајдегерово тумачење уметности као припремајуће мишљење јесте нужан, али не и довољан услов доношења такве одлуке. Одлука о томе не пада теоријским разматрањем већ она мора да се догоди унутар саме уметности као одлука којом се саобликује повест једног народа или човечанства. Таква уметност, према Хајдегеру, има дигнитет велике уметности, а њено тумачења садржи у себи ангажованост посебног типа. Хајдегер сматра да тумачење уметности треба да припреми повесну прелазну одлуку о уметности, да подстакне и обнови одржање велике уметности да буде путоказ ствараоцу и чувару дела, а не научна обрада која ће утврдити крај њених суштинских могућности. Такво мишљење садржи у себи ангажованост у посебном смислу и враћање теорији у старом грчком смислу у коме с теорија схвата као највиши облик праксе. Према Гинтеру Фигалу (*Günter Figal*), Хајдегер се враћа Аристотеловом концепту филозофије. „Он (Хајдегер С.Р) разуме филозофију полазећи од *phronesis*-а или боље рећи од деловања као поимајућег промишљања које ступа на место *phronesis*-а.”¹² Према Фигаловом тумачењу Хајдегера, то не

¹⁰ Адорно у поимању ангажоване естетике сматра да ангажман не може да постави норму цензуре, чиме би се у ставу према делима поновио моменат владајуће контроле. Овај став се може без увијања приписати и Хајдегеру иако он заступа начелно другачије теоријско становиште у поимању уметности. Види Adorno, T. V., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979., стр. 401.

¹¹ Исто, стр. 66.

¹² Figal, G., *Heidegger zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996., стр. 164.

значи да филозофија произлази из практичног знања и да се на- супрот њему осамостаљује, већ се ради о томе да се филозофија враћа у практично знање, у знање потпуно друге врсте: „Због тога што он враћа филозофију потпуно у практично знање он говори о мишљењу уместо о филозофији.”¹³ Наиме, Хајдегер прихватајући концепт мишљења као практичног знања истиче обавезност таквог знања у функцији подстицања делања, али не прихвата оно што Аристотел истиче у практичном знању, а то је његова нормативност. Наиме, да је знање морално обавезујуће знање и као такво подстиче делање и врлину која служи животу.¹⁴

Смисао такве ангажованости мишљења може се уочити начелно у основном ставу Хајдегерове филозофије изложеном у *Писму о хуманизму*: „Мишљење је *l'engagement* путем истине бивствовања и за истину бивствовања. Повест бивствовања никад није прошла, она увек предстоји. Повест бивствовања носи и одређује сваки *condition et situation humaine*.”¹⁵ Мишљење које мисли истину бивствовања мисли путем бивствовања и за бивствовање. Однос мишљења и бивствовања је кружан.¹⁶ С једне стране мишљење се ангажује као захтев бивствовања, с друге стране експлицира и захтева то исто бивствовање. Кружни однос мишљења и бивствовања не значи њихову истоветност, већ саприпадност. Унутар

¹³ Исто, стр. 165.

¹⁴ Михајло Ђурић тумачи Аристотелову практичку филозофију као филозофију људских ствари и наглашава да циљ Аристотелових предавања о етици није било знање као такво већ пракса. Ово не значи да практичка филозофија жртвује теорију зарад праксе већ да њен циљ није чисто теоријско знање, то јест знање о знању или чисто знање. У том смислу он наводи два Аристотелова става из *Никомахове етике* у свом преводу „Јер овде испитујемо не да бисмо сазнали шта је делање, већ да бисмо постали морални, иначе испитивање не би ништа вредело.” *Eth. Nic.* II 2 1103b 27–28. И: „У оном што следи треба да испитамо шта је врлина.” Исто II 2 1105b 19. Види фуснота 40. у *Крхко људско добро*, Службени гласник, Београд 2009., стр. 104.

¹⁵ Heidegger, M., *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2004., стр. 314.

¹⁶ Види фуснота 9 у Копривица, Ч., *Филозофија ангажовања*, Завод за уџбенике, Београд, 2014., стр. 17.

тог односа саприпадности са истином бивствовања не стоји само мишљење, већ и уметност. Однос између уметности и мишљења је тако однос суседства које карактерише однос према бивствовању, то јест, искуство заборављања бивствовања. Есхатологија бивствовања је и у томе да се оно (бивствовање) повлачи и (само)објављује. Мишљење и уметност су један од начина те објаве удеса бивствовања.

Такво мишљење је ангажовано у духу старе грчке теорије „... Грци су се борили управо за то да посматрачко питање схвате и спроведу на један и то највиши начин *energeia-e* 'бивствовања на делу' (*am-Werke-Sein*) човека. Њихов дух није тежио за тим да праксу прилагоди теорији, него насупрот томе да теорију схвати као највише озбиљење праксе”¹⁷ Следећи искуство грчког знања Хајдегер у интервју *Шниглу* истиче: „Мишљење није у себи доконост већ управо у себи деловање које разговара са светским удесом.”¹⁸ Такво мишљење није неко изоловано посматрање, поглед на свет. Оно није ни оруђе за промену друштвених односа. У њему се дешава иманентно деловање које припрема уметност с обзиром на епоху (бивствовања) која се данас артикулише у виду доминације технике као основног држања човека и као оскудно време или изостајање бога. Мишљење које има ту способност деловања да види ангажованост уметности у томе да се одреди према епохи, да покаже истину бивствовања у епохи заборављања и напуштености бивствујућег од бивствовања. Ту ангажованост уметности он одређује као спасоносну. Припремајуће промишљање уметности има функцију да у уметности отвори могућност уметничког промишљања. Такво уметничко промишљање треба да буде отоворено ка констелацији удеса бивствовања о којој Хајдегерово битно мишљење пита. У уметности са таквим промишљањем пада одлука која треба да се супротстави опасности техничке безавичајности. Оно такође

¹⁷ Heidegger, M., *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910–1976), GA 16, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2000., стр. 109–110.

¹⁸ Исто, стр. 676.

треба да буде и „...припремање спремности држања себе отвореним за надолазак и изостајање бога.

Припремајуће мишљење као анагажовано тумачење уметности супротставља се таквом забору бивствовања и напуштености бивствујућег од бивствовања. Полазећи од тога да такав удес бивствовања носи опасност за човека и његово тубивствовање, Хајдегер захтева од човека ангажованост која има етичко обележје. Тако он у *Писму о хуманизму* говори да је човеку препуштеном масовном друштву у којем је све своје акције подвргао техници потребно једно етичко обавезивање. Ово не значи конципирање неке нове теорије унутар етике као филозофске дисциплине. Ради се о једној изворној етици у којој човек мисли суштински полазећи од суштине истине бивствовања. Притом изворна етика не може да се сведе на онтологију, етику или неку другу дисциплину.¹⁹ У таквом мишљењу се поставља захтев за обавезујућим упутством и правилима која кажу како човек треба удесно да живи имајући у виду своје искуство бивствовања.²⁰ Одређена правила, која карактеришу ангажованост припремајућег мишљења када је у питању уметност, могу се уочити у тексту *Питање о суштини технике*. Хајдегер сматра да уметност мора да поседује одређено уметничко промишљање о констелацији о којој се пита.²¹ Његово мишљење о уметности упућује на то да уметност која има спасоносну функцију мора да поседује поред поетичког истовремено и нешто техничко. Другим речима, та будућа уметност мора да има и технички карактер.

Треба рећи да нека правила таквог ангажованог мишљења нису искључиво Хајдегеров допринос. Наиме, у тексту *Чему песници?* Хајдегер тумачи Хелдерлиново песништво и однос према

¹⁹ „Мишљење које пита о истини бивствовања и притом о суштинском боравишту човека полазећи од бивствовања, није ни етика ни онтологија.” Heidegger, M., *Wegmarken*, GA 9, str. 357.

²⁰ Исто, стр. 353.

²¹ Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2000., стр. 39.

оскудном времену. У том тексту се дешава превођење уметничког, песничког промишљања у филозофско. Суседство мишљења и певања је на делу. Из Хелдерлиновог песништва он извлачи три упутства и правила. Прво, да је смртницима (људима) потребно једно сезање у бестемељ (презениције и абсениције) као обрт у коме се њима дешава пут до своје суштине и захтева претходна припрема свог боравишта.²² Друго, суштини песника, то јест, ствараоца је потребно да песничким питањем постане његово песниковане и песнички позив.²³ И треће, тамо где се то дешава морају се претпоставити песници који су на путу к удесу своје епохе.²⁴

Имајући у виду ова правила и упутства у промишљању уметности у епохи технике, безавичајност и одсуство светог, може се рећи да Хајдегерово припремајуће мишљење о уметности испуњава обележја изворне етике. Ипак ту се не ради о теоријском нормирању, већ о дескриптивним инструкцијама како да се схвате промене у удесу бивствовања. Етички карактер таквог тумачења уметности не значи ни ново конципирање етике као естетичке дисциплине. Ради се о томе да се превлада естетика и тумачење добије статус изворне етике као мишљења које краси ангажованост у погледу промишљања човековог положаја у удесу бивствовања. Другим речима, да се мишљење схвати, према Хајдегеровим речима из атинског предавања 1967, као „[...] одлучујућа делатност сама којом светски однос човека тек уопште може почети да се мења”.²⁵

²² Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 270.

²³ Исто, стр. 272.

²⁴ Исто, стр. 272.

²⁵ M. Heidegger, „Herkunft der Kunst und Bestimmung des Denkens” u: *Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*; Hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lüthe; Würzburg; Johannes Königshausen und Thomas Neumann. 1983., стр. 20.

Литература

- Adorno, T. V., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Figal, G., *Heidegger zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1996.
- Geulen, E., *Das Ende der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt, 2002.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970.
- Heidegger, M., M. Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43 Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1995.
- Heidegger, M., *Besinnung*, GA 66, Vittorio Klostermann, Frankfurt.1997.
- Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt.2003.
- Heidegger, M., *Wegmarken*, GA 9, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 2004
- Heidegger, M. *Vorträge und Aufsätze*, GA 7, Vittorio Klostermann, Frankfurt. 2000.
- Heidegger, M., *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges (1910-1976)*, GA 16, Vittorio Klostermann, Frankfurt. 2000.
- Heidegger, M., „Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens“, in: *Distanz und Nähe, Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart*; Hrsg. Petra Jaeger und Rudolf Lütke. Würzburg; Johannes Königshausen und Thomas Neumann. 1983.
- Ђурић, М., *Крхко људско добро*, Службени гласник, Београд 2009.
- Копривица, Ч., *Филозофија ангажовања*, Завод за уџбенике, Београд, 2014.
- Radovanović, S., *Hajdegerovo aletiološko tumačenje umetnosti*. FILUM, Kra- gujevac, 2020.

Saša Radovanović

**THE PROBLEM OF ENGAGEMENT IN HEIDEGGER'S
INTERPRETATION OF ART**

Summary

The paper discusses the problem of engagement in Heidegger's interpretation of art on three levels: first, Heidegger rejects Hegel's idea that art requires its complement in aesthetic theory; second, Heidegger overcomes aesthetics by considering his interpretation a preparation for great art; third, engagement in Heidegger's interpretation of art takes the form of original ethics.

Key words: engagement, aesthetics, Heidegger, Hegel, great art, original ethics

Душан Пајин

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА – АНДРИЋ И САРТР

Апстракт: Андрић и Сартр формално не спадају у естетичаре, али су кроз своја дела изражавали ставове и идеје блиске ангажованој естетици, односно давали примере ангажованих уметника и естетичара, промишљајући улогу уметника и дајући примере ангажмана у равни естетике и уметности. Тако Андрић, у говору приликом примања Нобелове награде, 1961. каже: *Бити човек, рођен без свог знање и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет.* Али, ту идеју ангажовања у егистенцијалној равни, изражава у многим делима и текстовима, као и у животу, односно уметничкој биографији. За Сартра, ангажман посебно обавезује интелектуалце и писце, јер они имају могућност да схвате ситуацију и укажу другима на могуће ангажовање у циљу решавања проблема. Ангажованост прожима како Сартрова филозофска, тако и књижевана дела. Кроз њих, он је желео да афирмише следеће идеје и ставове које је сматрао битним за човека: свест о слободи и одговорности појединца, једнакост свих људи (мушкараца и жена), важност ангажовања у побољшању друштвених прилика и односа, тј. у могућем мењању и побољшању досадашње историје човечанства, анти-колонијализам и сарадњу држава и људи на локалном и глобалном нивоу.

Кључне речи: прихватање живота и одговорности, ангажовање естетике и уметности, побољшања прилика и односа, као и будуће историје.

Андрић и Сартр су дали значајне доприносе, како у сфери ангажоване уметности, тако и ангажоване естетике. Некад кроз текстове и дела, а некад и кроз властите биографије, односно ангажман у актуелним приликама и околностима. Андрић и Сартр кроз своју ангажовану естетику тумаче смисао уметност као оно што упућује човека да се суочи са правим вредностима и ка ангажовању да се оне остваре, упркос ситуацијама и историјским околностима у којима се човек нашао (тј. у које је „бачен“).

Међутим, видимо да су неки естетичари нешто другачије схватили ангажовану естетику и уметност. Тако, у свом тексту „Шта је ангажована естетика“, Арнолд Берлент (Arnold Berleant, 1932–) каже:

„Естетички ангажман одбацује дуализам... садржан у Кантовој естетици, која естетичк искуство сматра субјективним поимањем лепог објекта. Уместо тога, естетички ангажман холистички, контекстуални карактер естетичког искуства. Естетички ангажман укључује активно укључивање у процес доживљавања, некад и путем физичке акције, али увек путем креативног опажајног доживљаја. Естетички ангажман такође враћа естетику њеним етимолошким коренима, наглашавајући примат чулног опажања, односно чулног искуства. Само опажење је преобликовано тако да препознаје међусобну активност свих чулних модалитета, укључујући кинестетички и соматски сензибилитет. Дакле, концепт естетичког ангажмана оваплоћује холистичку, обједињену естетику, уместо дуализма традиционалног поимања.”¹

¹ Овај његов текст је уводни текст у он-лајн часопису: Berleant, Arnold: “What is Aesthetic Engagement?”, *Contemporary Aesthetics* (on-line časopis) 2013. Vol. 11, Article 5. Види на сајту: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/

У нашем тексту настојаћемо да прикажемо нешто другачије ангажовану естетику и уметност, кроз дела и идеје Андрића и Сартра.

Смисао уметности у рату и миру – ангажована естетика и уметност Иве Андрића

Иво Андрић (1892–1975) припада оној генерацији у Србији и Европи која је имала несрећу да за свог века прође и проживи два светска рата (а и два Балканска, 1912–3 – само је био поштеђен да види и трећи, 1991–9, током кога је раскомадана његова домовина).

Ако се чита Андрићева биографија, видимо да је он у време оба рата (1914–18 и 1941–45) написао један број својих дела (наравно, писао је и у временима пре, између и после ратова). Наиме, он је током три године (од лета 1914, до лета 1917) држан у различитим аустро-угарским апсанама и током тих година (од своје 22–25 г.) писао је *Ex Ponto* (објављен после рата, 1918). Такође, између 1941–44., живео је у окупираном Београду и тих година је писао три романа – *Травничку хронику*, *На Дрини ћуприју* и *Госпођицу*. Његово дело, поред романа (у којима се преплићу историјско и индивидуално и по којима је Андрић највише познат), обухвата и све друге књижевне жанрове: поезију, приповетке, алгоријске приче, путописе, записе који садрже његову филозофију живота и човека, тј. његове мисли о историји и различитим околностима властитог живота и живота других људи, као и есеје и осврте на ликове и дела појединих уметника и других јавних личности. Све заједно, то је објављено 1981., у 18 томова *Сабраних дела*, удружених издавача из тадашњих република Југославије, ново издање *Сабраних дела* (2011) је проширено још неким делима, а издавач је била Задужбина Иве Андрића.

1) Живети. Први пример његове ангажоване уметности и естетике можемо наћи у делу *Ex Ponto* (објављено у Загребу 1918. и Београду 1920), у коме је изразио своја искуства и размишљања

током времена проведеног у затвору, за време Првог св. рата.² Наиме, средином јула 1914. аустријска полиција га хапси у Сплиту и одводи прво у шибенску, а потом у мариборску тамницу у којој ће, као политички затвореник, остати до марта 1915. г., а потом бива конфиниран (у кућном затвору), у Овчареву и Зеници, где остаје све до лета 1917. године.

Андрић је овој лирско-медитативној прози дао наслов који га на повезује са записима *Epistolae ex Ponto* (*Писма са Црног мора*) римског песника Овидија (живео од 43. г. ст. – 17 г. н. ере), који су настали у последњем периоду Овидијевог живота (8–17. г.), кад је живео у прогонству, на обали Црног мора.

Андрић у *Ex Pontu* излаже своја искуства и мисли из периода тамновања, али им даје један универзални смисао својеврсне филозофије живота, јер их изражава као универзално искуство, у коме читалац може да препозна прошле, садашње и будуће невољнике, јер „бол једини подиже човјека до широке, неизмјерне љубави према људима”, до разумевања других и поистовећења са свима који пате, који су патили, или ће патити, у намери да им помогне. На крају овог дела, у епилогу, лирски субјект води дијалог са Господом, коме каже:

*Видио сам да је овај живот ствар мучна која се састоји
у неправилној измјени гријеха и несреће, да живјети значи
слагати варку на варку.*

*Хоћеш да уснеш, сине мој? (пита га Господ)
Не, оче, идем да ж и в и м.*

2) Баченост. У временима огромних разарања, његов одговор на околности и својеврстан чин одржања и опстанка, било је стваралаштво, односно ангажована естетика. На основу тога видимо да се Андрићева ангажована естетика исказује путем стваралаштва у

² Андрић, И.: *Ex Ponto, nemiri, lirika*, Sezam Book, Београд, 2009.

рату и миру. А Андрић то овако изражава, у свом говору приликом добијања Нобелове награде:

„Зар се у прошлости као и у садашњости не суочавамо са сличним појавама и истим проблемима? Бити човек, рођен без свог знање и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек. Андрић даље указује да је смисао уметности (приповедања) да ...завара крвника да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања. Или можда приповедач својим делом треба да помогне човеку да се нађе и снађе? Можда је његов позив да говори у име свих оних који нису умели или, оборени пре времена од живота-крвника, нису стигли да се изразе? Или то приповедач можда прича сам себи своју причу, као дете које пева у мраку да би заварало свој страх? Или је циљ тог причања да нам осветли, бар мало, тамне путеве на које нас често живот баца, и да нам о том животу, који живимо али који не видимо и не разумемо увек, каже нешто више него што ми, у својој слабости, можемо да сазнамо и схватимо; тако да често тек из речи доброг приповедача сазнамо шта смо учинили, а шта пропустили, шта би требало чинити, а шта не.”³

Дакле, видимо да је за њега књижевно дело било питање опстанка и ангажовања у свету такав какав је, а ту подршку је кроз своје дело желео да подели са другима, тј. својим читаоцима. То је по њему смисао ангажоване естетике и уметности.

³ „О причи и причању” – говор приликом добијања Нобелове награде, 1961 – Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 12. – Сарајево: Свјетлост, 1981, стр. 68–71).

У овом одломку се одражава и његов космополитизам, осећање да постоје искуства заједничка људима из различитих времена и поднебља, која налазе свој израз у уметности. На плакети Нобелове награде за књижевност, 1961, пише да се Андрићу награда додељује ”за епску снагу којом је описао теме и приказао људске судбине током историје своје земље”.

Иначе појам бачености је пре 2. св. рата развијао Хајдегер, а после рата Сартр (1946. – у делу *Егзистенцијализам је хуманизам*).

Рекло би се да је у питању искуство које се јављало код различитих аутора, од давнина. Осећање бачености налазимо још у старој ери. Тако се у песми 192. у кинеској антологији поезије *Ши џинг* (*Shi Jing*, која је настала око 600. г. ст. е.) говори о осећању бачености, везаном за лоша времена – реч је о 8. в. ст. е., између 781–771. г. ст. е. кад је владао краљ Јоу, из династије Џоу (Zhou You Wang, 795–771) – тј. о нечем што може бити препознатљиво у различитим временима (овде ћемо је навести према енглеском преводу, са интернета:

Ви родитељи који ме родисте!
Је ли то било да бих подносио овај бол?
(Зашто ово време) не беше пре мене?
Или (зашто није) било после мене? ⁴

3) Дело као ангажовање и отпор. Ако су неки аутори (посебно после Другог св. рата) изражавали скептичан став да поезија и уметност више нису могуће после таквих историјских догађаја и искустава као што су били конц-логори, Андрић (пре и после Другог св. рата) – слично као Андре Малро (око 1950) – сматра да је дело управо протест и отпор против таквих склоности и човекове судбине уопште.

Тако Малро (Andre Malraux, 1901–1976) каже: „Свако ремек-дело представља прочишћење света, а њихова заједничка по-

⁴ *Shi Jing* (*Књига песама*), prev. James Legge – pesma 192, <http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?no=192&l=Shijing> – 20. 4. 2021.

рука говори да су ти појединачни уметници победили своју подређеност, да дела постоје и простиру се као таласићи на океану времена, разастирајући вечну победу уметности над људском судбином. Сва уметност је револт против људске судбине.”⁵

На један начин, тај отпор против људске судбине видимо и у Аскином плесу пред вуком (који представља претећу смрт – у причи *Аска и вул*), или (у роману *На Дрини ћуприја*) у Њоркановом плесу на огради моста, у Фатином скоку са моста, а и у Федуновом војничком самоубиству. А на други, видимо га у Андрићевим делима – то је његова *игра по огради моста*.

После Другог св. рата неки аутори остали су са осећањем да уметност више и неће бити могућа после свих страхота, пошто век ипо просветитељства и пређашња историја културе и религије, нису битно побољшали човека. А као пример тога обично се наводе неки ставови Теодора Адорна. На пример, да је после Аушвица писање песме варварство, јер тада поезија на известан начин хоће да преда забраву свест о тим злочинима и њиховом присуству у историји друштва. Или, да је Аушвиц непобитно доказао неуспех културе – јер, ако се то догодило усред традиције културе, уметности и просветитељства, значи да та традиција није заиста захватила и променила човека.⁶

4) Свесност. Ако посматрамо Андрићеву прозу, поезију и рефлексивну прозу заједно, онда бисмо могли рећи да у њима једну од најважнијих вредности и димензија представља освешћење (или осећање „свесности”), везано за темељне чињенице живота, као што су постојање и смрт, или осећања (љубав, мржња, радост и патња). Наиме, у људском искуству као да постоје две свести о истој ствари: обична и повишена, или појачана свест, о властитом постојању и (будућој) смрти, о љубави и другим великим и важним осећањима (кад је човек појачано „обузет” неким осећањем,

⁵ Malraux, A., *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey, 1978., стр. 639.

⁶ Адорно, Т. *Негативна дијалектика*, БИГЗ, 1979, стр. 299.

психологија то назива афектом). Његова естетика је ангажована да пренесе другима та искуства.

Кад је реч о самом осећању постојања, Андрић то описује на неким местима у својим романима, а и у *Знаковима поред пута*.

„Дође тренутак кад осетим снажно и необично... свеобухватну чињеницу постојања, голу, дивну и страшну. Постоји свет и ја у њему. ... губим се у тражењу њеног израза... само један једини знак, једно слово, један звук који ће јасно и поуздано моћи казати: Постојимо.”⁷

Неки од тих тренутака спадају у она надилажења, врхунске тренутке, који оправдавају или надилазе патњу живота и неумитност смрти.

„Има тренутака кад су за мене вода и ватра једно исто. То су она неухватљива и незадржива магновења кад смо ношени нама иначе непознатим снагама, кад наш поглед не задржавају ова пролазна привиђења која називамо светом око себе. Тада потпуно нестане овог мучног света са његовим супротностима и ја видим јасно и савршено осећам јединство свих елемената који круже васионом. Ништа нема имена, лика, правца ни оправдања. По својој суштини и свом коначном дејству, све је једно у овом милионитом делићу секунда који се зове вечност.”⁸

Нешто пре тога Андрић каже: „Будите радосни кад год вам се за то пружа могућност и кад год за то налазите снаге у себи, јер тренуци чисте радости вреде и значе више него читави дани и месеци нашег живота проведени у мутној игри наших ситних и крупних страсти и прохтева.”⁹

⁷ Исто, стр. 131.

⁸ Исто, стр. 76.

⁹ Исто, стр. 42.

Све у свему, лик и дело Андрића – по уметничком и људском опсегу – блиски су многим другим великанима књижевности. Пре свега по томе, што он артикулише кроз своје ликове и ситуације чудесну панораму људских искустава и ситуација, у целој скали – од историјско-етничке условљености, до индивидуалне – од локалне, до глобалне. Јер, у његовим ликовима и њиховим ситуацијама, налазимо једну обухватну панораму и скалу људскости, а и ситуација и порива које називамо „нељудским”, као што су казне побуњеницима против освајача и друго.

5) Естетичка контемплација. Андрић је у октобру 1956., отпутовао у Кину као члан делегације југословенских писаца, који су у Кину дошли на прославу 20-годишњице смрти писца Лу Сјина (Lu Hsün – Lu Xin, 1881–1936), чија су дела код нас издавана под именом Лу Хсин. У причи „Сусрет у Кини”, Андрић описује како је (на своје изненађење) у скромној библиотеци овог аутора открио и немачко издање приповедака Лазе Лазаревића. А онда описује једно од својих врхунских искустава, које се јавља у тој собици мале Лу Сјинове библиотеке, у спомен кући у Пекингу.

„Тесна и сумрачна приземна соба стаде да се шири; око мене је постајало светло и пространо. То и није више једна соба једне куће, у једном одређеном граду. То је свет духа, свет без граница у коме људска мисао, поред свих сметњи и сваковрсних запрека, слободно пролеће као чун на разбоју, и тка све чвршће везе између далеких земаља и народа. Ту свако има свој део и, по том свом ма и најскромнијем делу, право на целину.”¹⁰

У причи *Летовање на југу* (први пут објављеној 1959) Андрић описује како је аустријски професор Алфред Норгес дошао са женом у мало приморско место на Јадрану и током боравка развио једну контемплацију амбијента везаног за море, која га је потпуно

¹⁰ Андрић, И., *Стазе, лица предели*, Дерета, Београд, 2004, стр. 169.

апсорбовала, тако да је нестао у њему. То удубљивање у природу имало је два аспекта, као у таоистичкој контемплацији природе: (а) прочићење духа, које води јединству са бићима у универзуму; (б) ослобађање и узлет духа, у заносу пред лепим пејзажем.

Овако Андрић описује ту последњу контемплацију, која подсећа и на будистички океански самадхи и на таоистичко сједињење са великим током.

„ ... То небо било је ведро, посејано на ивицама белим танким облацима који мењају боју, као да се спрема свечаност. Далека острва, која су се у дну видика изједначавала и мешала са још даљом обалом копна, такође су мењала оштрину својих облика, и њихов сиви камен, под танким венцима тамне шуме, постајао је ружичаст, мек и лелујав. Море, које је у даљини изгледало стишано и глатко, све се више и бојама и облицима саображавало свечаном виду облака, неба и обала, па и тамо где се отворена пучина мешала с обзором и губила без завршетка у недоглед, оно се чинило приступачно и не мање чврсто од линије расплинутог копна.”¹¹

б) Мостови. Можда би се смисао ангажоване уметности и естетике могао упоредити са мостовима – као што о томе Андрић говори у свом тексту из 1933., „Мостови” (објављеном први пут у листу *Политика*, 9. 1. 1933): „Од свега што човек у животном нагону подиже и гради, ништа није у мојим очима боље и вредније од мостова. Они су важнији од кућа, светији, јер општији, од храмова. Свачији и према сваком једнаки, корисни, подигнути увек смислено, на месту на ком се укрштава највећи број људских потреба, истрајнији су од других грађевина и не служе ничем што је тајно или зло. (...) Напослетку, све чим се овај наш живот исказује – мисли, напори, погледи, осмеси, реци, уздаси – све то тежи ка другој обали, којој се управља као циљу, и на којој тек добива свој прави

¹¹ Андрић, И., „Летовање на југу” – у збирци изабране приповетке, *Злостављање*, Слово љубве, Београд, 1980а – стр. 89.

смисао. Све то има нешто да савлада и премости: наред, смрт или несмисао. Јер, све је прелаз, мост чији се крајеви губе у бесконачности, а према ком су сви земни мостови само дечије играчке, бледи симболи. А сва је наша нада с оне стране.”¹²

Дакле, можемо рећи да је за Андрића књижевност естетички ангажман који даје шансу писцу да за себе очува смисао живота и да то искуство пренесе другима.

Сартров ангажман

У делу *Егзистенцијализам је хуманизам* (објављеном 1946), Жан-Пол Сартр (1905–80) настоји да на неки начин допуни, или исправи свој став из *Мучнине* (објављене 1938, осам година пре дела *Егзистенцијализам је хуманизам*). Наиме, Сартр је у роману *Мучнина*, у епизоди везаној са Самоука, на десетак страна спровео једну подсмешљиво-ироничну критику свих видова хуманизма (филозофског, социјалистичког, хришћанског), што га је на дужу стазу код критичара легитимисало као антихуманисту, а егзистенцијализам као антихуманизам, који наглашава људску гадост, прљавштину и сл., а одбацује, или негира, могућу солидарност између људи, или друге позитивне вредности (како сам Сартр наводи своје критичаре, на почетку дела *Егзистенцијализам је хуманизам*). Другим речима, егзистенцијализам је сада афирмисан као посебна врста хуманизма.

Такође, видимо да су у том делу сада напуштена и она негативна одређења егзистенције уопште („опстанка”, у Ујевићевом преводу), као и човекове егзистенције, која налазимо у роману *Мучнина*. Наиме, углавном у поглављу „Шест сати увече” (а и неким другим деловима тог романа), Рокантен (тј. Сартр), даје неколико општих негативних вредносних одређења егзистенције – да је она: (1) тесто ствари, (2) обиље, прекомерност (трулежност, наду-

¹² Андрић, И., *Стазе, лица предели*, (Сабрана дела И. Андрића, књ. 10), БИГЗ, Београд, 1963. – текст „Мостови”, стр. 199–202.

веност), (3) сувишна и резултат слабости, (4) мучна, јер је случајна (контингентна), тј. безразложна, (5) апсурдна, (6) без памћења и (7) изазива досаду.

Могућност избора. У свом делу *Егзистенцијализам је хуманизам*, Сартр – помало иронично – каже да оно што „застрашује људе у егзистенцијализму”, јесте то што он оставља човеку могућност избора.¹³ А у наставку текста Сартр то даље заоштрава, па говори да је (по егзистенцијализму) човек „осуђен на слободу.”¹⁴ Та могућност избора (или присила – пошто је реч о „осуђености” на слободу и избор) су повезана са следећим одређењима.

- а) Човек је пројекат, он је оно што од себе чини.
- б) Човек је тотално одговоран за своју егзистенцију.
- в) Човек себе изабире – то је смисао егзистенцијалистичког субјективизма: *Кад кажемо да човек себе изабире, ... тиме такође хоћемо рећи да изабирући себе он изабире све људе.*¹⁵

Аутентичност (*authenticité*). Категорију аутентичне егзистенције је лансирао Хајдегер, који сматра да човек (или ту-биће, *Dasein*) мора преузети одговорност за своју егзистенцију, а то је основа аутентичности и одлучности – једино тако се може изаћи, ослободити вулгарне темпоралности, прорачунатости и стандарда јавног живота (које карактерише безлично „се” – *тако се ради, тако се говори* и сл.). Сартр аутентичност преузима од Хајдегера и као део егзистенцијалистичке етике развија и у *Мучнини* (преко става Рокантена) и у делу *Биће и ништавило*. Неаутентично стање је уобичајено стање, док се не оствари прелаз ка аутентичности. Став духовног конформизма повезан је са (већ поменутом) лошом вером (*mauvaise foi*), насупрот које се поставља аутентично бивствовање, повезано са прихватањем слободе и одговорности. Он сматра да се

¹³ Sartre, Ž-P: *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo, „Veselin Masleša” 1964., стр. 261.

¹⁴ Исто, стр. 267.

¹⁵ Исто, стр. 263–264.

аутентичност и индивидуалност не могу научити, него заслужити, јер су повезани са неким дубоким искуствима, која човека буде за оно што је стварно важно, за аутентичност. Аутентичност је важна и у ангажованој естетици, јер је повезана са оригиналношћу и незаменљивом вредношћу уметности која настаје из таквих порива.

Ангажман (*l'engagement*). Сартр се током ратних година суочио у реалним околностима са потребом ангажовања, па са Мерло-Понтијем оснива групу „Социјализам и слобода” и пише драму *Муве*, преко које настоји да утиче на француско јавно мњење у правцу отпора окупацији.

Ово ће се наставити и после рата, на различите начине, а категорија аутентичности уступиће место категорији ангажмана (напореда са Сартровим настојањима да повеже егзистенцијализам са марксизмом). Ангажман и ангажован интелектуалац постају нове вредности Сартове етике.

Док је аутентичност била окренута томе да промени појединца, ангажман је окренут томе да мења и друштво и појединца, да оствари целину која је много више од делова који је чине. Сартр сад истиче да смо „осуђени” на ангажман као што је раније истицао да је човек осуђен на слободу – бити бачен у свет, сада значи бити ангажован. При томе, он истиче да ангажман не треба изједначити са припадношћу, или чланством у некој политичкој партији – ангажман је нешто више: он значи одбијање да се човек сведе на детерминисаност околностима и друштвеним односима. Дакле, ангажман значи негацију става да је човек одраз друштвно-економских односа, али он одбацује и онај идеализам који сматра да је људска природа нешто вечно и неутрално (тј. изнад сваке ситуације). Ангажман је морална обавеза, јер позива да се напусти контемплативан став и да се из дате ситуације извуку одређени етички и политички закључци. Ангажман посебно обавезује интелектуалце и писце, јер они имају могућност да схвате ситуацију и укажу другима на могуће ангажовање у циљу решавања проблема.

Ангажована књижевност и естетика. Можемо речи да ангажованост прожима како Сартрова филозофска, тако и књижевана дела. Кроз њих, он је желео да афирмише следеће идеје и ставове које је сматрао битним за човека: свест о слободи и одговорности појединца, једнакост свих људи (мушкараца и жена), важност ангажовања у побољшању друштвених прилика и односа, тј. у могућем мењању и побољшању досадашње историје човечанства, анти-колонијализам и сарадњу држава и људи на локалном и глобалном нивоу.

Сартр је појам „ангажоване књижевности” лансирао у свом тексту у првом броју часописа *Модерна времена* (*Les Temps modernes*), који је покренуо у октобру 1945, са Симон де Бовоар и Морис Мерло-Понтијем, а издавач је био Галимар (часопис је излазио до 2019. г.). Ту Сартр заступа став да ангажована књижевност треба да напусти ставове буржоаских писаца и њихов доминантан кредо: уметност ради уметности (*art pour l'art*). Ангажман је схватао као индивидуалан морални избор мотивисан друштвено корисним циљевима, за разлику од ангажоване књижевности у социјалистичким земљама, која је била мотивисана политичким опредељењем (комунизам и социјализам, наспрам капитализма).

Ове идеје даље разрађује у књизи *Шта је књижевност*, коју је 1948. објавио француски издавач Галимар.¹⁶

Ту он говори о ангажованој књижевности, а посредно и о ангажованој естетици. У предговору објашњава шта га је – у полазу – подстакло да се бави тим темама. Наиме, каже да га је један младић питао, ако хоће да се ангажује, зашто се не учлани у комунистичку партију. А један угледан писац му је рекао да су ангажовани уметници најгори и као пример је навео совјетске сликаре тог времена, а трећи му је рекао да преко текстова објављеним у часопису *Модерна времена* он шири презир према лепој књижевности. Неки су

¹⁶ Исте године је објављена и на енглеском (*What is Literature?* – Philosophical Library, New York, 1948), а на српском у 1981 (*Šta je književnost*, Nolit, Beograd 1981 – Izabrana dela: knj. 6).

му опет замерали да он ту промовише социјалистички реализам. Али, како истиче, за то је имао и неке битне теоријске разлоге.

Дакле, његова књига *Шта је књижевност* је само у полазу била мотивисана да се одговори на ове замерке, али је дала шири одговор на питање: шта је ангажована књижевност и ангажована естетика. У предговору, он истиче да писац открива свет и човека другим људима, како би ови стекли осећај одговорности и увидели важност ангажовања. Писац апелује на слободу читаоца, како би му вратио свест о одговорности и ангажовао га да се човек и свет реинтегришу. Уметничко дело тежи да врати слободу човеку и да га ангажује за опште добро.

Дакле, ангажована естетика тумачи смисао уметност као оно што упућује човека ка правим вредностима и ангажовању да се оне остваре, упркос ситуацијама и историјским околностима у којима се човек нашао – и у томе се Андрић и Сартр слажу.

У том контексту Сартр је сматрао да посебан значај имају његове драме које су усредсређене на човека суоченог са контрадикцијама конкретне ситуације, па је тако за њега позориште најбољи медијум да се прикаже одговорност повезана са људском слободом, тј. чињеница „да смо осуђени на слободу” – у свету који нам често није наклоњен. По њему, драма не треба да се фокусира на карактере, него на ситуације, у којима је људска слобода доведена у питање, због различитих сукоба права и интереса.

У својој филозофији и књижевним делима Сартр назива бекство од слободе и одговорности „лошом вером”. Тада се човек окреће ауторитету, а то може бити његова религија, или политичка партија којој припада. Суочен са тиме да мора да начини избор, он преноси одговорност за своја дела на друге, тј. на неки ауторитет, одричући се тако своје одговорности и слободе.

У својој докторској тези *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда*, Софија Перовић каже: „Сартрово позориште је одраз његових филозофских идеја које је теоријски представио у својим есејима, а кроз позоришне комаде их је приближио широј публици. Имајући ово у виду можемо

закључити да је понашање ликова Сартровог позоришта демонстрација те везе између његовог позоришта и теоријске мисли. (...) Како је Сартрово позориште илустрација његових идеја, теме које је најчешће драмски обрађивао исте су као и оне које су заокупљале његову филозофско-теоријску мисао: слобода, одговорност и самообмана. Сартр је противник психолошке драматургије и театра карактера, а присталица слободног избора. Према њему, човек је потпуно слободно биће, друштвено и психолошки неодређено – стављено пред нужност избора. Зато у Сартровом позоришту нема психологије, све је у етици и концепту човека и његовог система вредности. (...) Акцент је на ситуацији, а не на карактеру. Ситуација објашњава карактер, а не обрнуто.”¹⁷

Његове драме су: *Мувe, Иза затворених врата, Несахрањени мртваци, Блудница достојна поштовања, Прљаве руке, Без излаза, Баво и господ бог и Заточеници из Алтоне*, а већина је изведена у Југословенском драмском позоришту у Београду и Атељеу 212, током 60-тих година и касније.

Сартрове акције. Иако је био слабог здравља (делом по конституцији, а делом због претеривања у пушењу и пићу), Сартр је био и човек од акције у неким периодима (укључујући и време окупације Француске). После рата, Сартр је осуђивао совјетску агресију на Мађарску 1956 (у тексту „Стаљинова авет”, у час. *Модерна времена*, јан. 1957.), а потом и агресију на Чехословачку, 1968., као и агресију САД на Вијетнам (1960–75).

1960. је објавио дело *Критика дијалектичког ума*, у коме настоји да повеже марксистичку дијалектику са егзистенцијализмом, тј. класне односе и индивидуалну одговорност појединца, схваћену на егзистенцијалистички начин, будући да по њему дијалектика има првенствено историјски и антрополошки смисао, а не у тумачењу природе (то је – иначе – био део спора унутар марксизма: да

¹⁷ Перовић, С., *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2017., стр. 33.

ли говорити о дијалектици везаној за историјски материјализам, или се може говорити и о дијалектици природе).

Заједно са Бертрандом Раслом, 1966. Сартр је основао и чувени Раселов суд, који је окупио широк круг интелектуалаца из различитих земаља (из Југославије, члан је био Владимир Дедијер, 1914–1990), а тај суд је истраживао и осуђивао различите агресије великих сила и кршења међународног права (посебно током рата у Вијетнаму, 1960–75).

Током шездесетих и седамдесетих година 20. века Сартр је био ангажован на левици и у различитим акцијама. 1968. је кратко ухапшен у време студентских демонстрација, а и 1970. због пропагирања левичарског листа *Ствар народа* (*La cause du peuple*, 1968–72).

Сартр у Београду. Сартр је (између 1956–69) долазио 4 пута у Београд (сам – или са Симон де Бовоар), а те посете приказао је Радован Поповић.¹⁸ Сартр је за те посете имао различите поводе – сусрети са писцима, подршка несврстанима, осуде нео-колонијализма итд. Неке од писаца је Сартр познавао, јер су пре 2. св. рата боравили у Паризу на студијама, или по њиховим везама са надреалистима. То су били Коча Поповић, Марко и Шева Ристић, Александар Вучо, Милан Дединац, Оскар Давичо, Васко Попа, Миодраг Павловић, Иво Андрић и други. Приликом тих посета, је обилазио и локалитете изван Београда, од средњевековних манастира, до места везаних за новију историју, као што је споменик жртвама стрељаним 1941. у Крагујевцу. Удружење књижевника је било окосница – ту је разговарао и са Милорадом Павићем, Светом Лукићем, Бориславом Михајловићем Михизом, Миодрагом Булатовићем, Бранком Миљковићем, Јаром Рибникар и др. Био је и гост на Филозофском факултету, где је у свечаној сали говорио о својој филозофији, а потом је вођен разговор у коме су учествовали и Михаило Марковић, Радомир Лукић и Вуко Павићевић. Објављиване су му књиге и извођене драме: *Муве*, *Заточеници из Алтоне*,

¹⁸ Поповић, Радован: *Славни гости Србије*, Београд, Верзал, 1998.

Прљаве руке, Иза затворених врата, Ђаво и господ Бог... Те представе су биле добро посећене и Сартр је широј публици у Београду био познат пре свега по својим драмама. Пријатно је био изненађен кад је сазнао да је између 1957–1966. на сцени Атељеа 212, 85 пута извођена његова драма *Иза затворених врата*, у режији Мире Траиловић. У Београду га је од писаца нарочито занимао Иво Андрић и његово дело. Андрић му се – по сећању Владимира Дедијера – посебно допадао због „ангажованости у борби против зла”.

Литература

- Адорно, Т., *Негативна дијалектика*, Београд, БИГЗ, 1979.
- Андрић, И., *Стазе, лица предели*, (Сабрана дела И. Андрића, књ. 10), БИГЗ, Београд, 1963. (текст „Мостови”, стр. 199–202)
- Андрић, И., *Знакови поред пута*, Београд, Рад 1980. (скраћено издање) – Дерета 2006. (интегрално)
- Андрић, И., „Летовање на југу” – у збирци изабране приповетке, *Злостављање*, Слово љубве, Београд, 1980а.
- Андрић, И., „О причи и причању”, Сабрана дјела Иве Андрића, књ. 12. – Сарајево: Свјетлост, 1981.
- Андрић, И., *Стазе, лица предели*, Дерета, Београд, 2004.
- Андрић, И. *На Дрини ћуприја*, Логос арт, Н. Сад, 2006.
- Андрић, И., *Ex Ponto, nemiri, lirika*, Sezam Book, Београд, 2009.
- Андрић, И., *Сабрана дела* – 18 књига, Задужбина Иве Андрића, Београд, 2011.
- Berleant, A., *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia, 1991.
- Berleant, A., “What is Aesthetic Engagement?,” *Contemporary Aesthetics* (online časopis) 2013. Vol. 11, Article 5. – 20. 4. 2021.
<http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.005>
https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/5
- Malraux, Andre: *The Voices of Silence*, Princeton Univ. Press, Princeton, New Jersey 1978.

- Перовић, С., *Развој антихероја од егзистенцијалистичког позоришта до театра апсурда*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд, 2017; на интернету: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/31183/Disertacija.pdf> – 20. 4. 2021.
- Поповић, Р., *Славни гости Србије*, Београд, Верзал, 1998.
- Sartre, J-P., *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Sartre, J-P., *What is Literature?* – Philosophical Library, New York, 1948.
- Sartre, Ž-P., *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo, „Veselin Masleša” 1964.
- Sarte, J-P., *Un theatre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
- Sartr, Ž-P., *Šta je književnost*, Nolit, Beograd 1981 – Izabrana dela: knj. 6.
- Sartr, Ž-P., *Izabrana dela*, 12. tomova, Nolit, Beograd, 1981–4.
- Shi Jing (Knjiga pesama)*, prev. James Legge – pesma 192, internet: <http://wengu.tartarie.com/wg/wengu.php?no=192&l=Shijing> – 20. 4. 2021.

Dušan Pajin

ENGAGED AESTHETICS – ANRIĆ AND SARTRE

Summary

Andrić and Sartre are formally not aestheticians, but through their opus they expressed statements and ideas familiar to the engaged aesthetics – i.e. they were examples of engaged artists and aestheticians, reflexing on the role of artist and giving examples of engagement, in aesthetics and literary terms. Therefore, Andrić in his speech, upon receiving the Nobel Prize, in 1961., says: *To be a man, born beyond his knowledge and will, thrown into the ocean of existence. Having to swim. To exist. Taking an identity.* This idea of engaging in existence, he expresses in many of his works and texts, as well as in life, i.e. in his art biography. For Sartre, engagement is particularly obligatory for intellectuals, and writers, because they are able to understand the situations, and to show others how to engaged in solving problems. Engagement pervades his philosophical, as well as literary works. In this way he wanted to affirm ideas and attitudes which he considered important for humans: freedom and respon-

Душан Пајин

sibility of a person, equality of all humans (man and women), the importance of engagement in improving social relations and conditions, i.e. in possible changing and improving the present history of mankind, anti-colonialism, and cooperation of states and people, on local, and global level.

Key words: accepting life, and responsibility, engagement of aesthetics and art, in improving conditions and social relations, as well as the future history.

Санда Ристић Стојановић

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА, АНГАЖОВАНИ ЕСТЕТИЧАР, АНГАЖОВАНИ ЧОВЕК

Апстракт: у првом делу текста разматра се филозофија Албера Камијау контексту његових текстова о метафизичкој побуни, побуњеној поезији, надреализму и револуцији. Ками метафизичког побуњеника види као човека који принцип правде који носи у себи супротставља принципу неправде који се догађа у свету. У другом делу текста разматрају се филозофски и естетички ставови Мишела Фукоа. Фуко се бавио анализом моћи и институција у прошлим временима и у савременом добу. Фуко у својој анализи моћи, разликује два појма: репресивну моћи и нормализирајућу моћ. На Фукоову филозофију утицали су Ничеова филозофија, дела Маркиза де Сада и перформанси А. Артоа.

Кључне речи: метафизичка побуна, револуција, моћ, институције, слобода.

Албер Ками – ангажовани човек

Мислим да је једна од идеја које је Ками провлачио кроз сва своја дела – метафизичка побуна. Према Камијевим речима, метафизичка побуна подразумева побуну током које „човек устаје против свог положаја и положаја целокупног света”.¹

Ками је рођен у Алжиру и сигурно да је медитеранско поднебље утицало на његову мисао о животу. Усамљен као филозоф и

¹ Ками, А., *Есеји*, Паидеиа, Београд, 2008, стр. 223.

писац Ками је у својим делима, а и у јавним наступима, неко ко се може назвати ангажованим писцем. Склон споровима, чак и сукобима са другим писцима и филозофима (Сартр...), кроз своје романе, филозофске идеје и јавне наступе указује на лицемерје моћника, моралну дезоријентисаност савременог човека. Од романа *Пад* па до књиге есеја *Побуњени човек* провлачи се идеја о потреби да се ствари и појаве назову правим именом, да се укаже на пониженост и поробљеност човека, чак и у XX веку. А да би таква литература била аутентична, значајно је указати на то да су Камијева личност и његове полемике са савременицима симболи његовог дела. Књиге *Куга*, *Странац*, *Пад* су модерни романи о човековом животу. У тим романима су присутне идеје о важности постављања питања о човековом животу, питање моралне обнове човечанства, идеја о побуњеном човеку.

Ками – романописац, новинар, човек позоришта, ангажовани је интелектуалац, филозоф. Данас упијамо његове лекције о револту, отпору неправди и одајемо признање његовој луцидности да буде међу реткима и првима који су раскринкали стаљинизам и догматизам и указали на лакоћу претварања човека у послушника, лојалног разним институцијама и политичким партијама.

Мишел Онфреје написао књигу *Слободарски поредак: филозофски живот Албера Камија*. У тој књизи Онфре пише: „Ками практикује филозофску књижевност и књижевну филозофију. Прва дефинише романе који не предлажу књижевну игру забаве, него формулишу поглед на свет ван идеја и концепата, помоћу ликовна, прича историје, фиктивних авантура. А друга подразумева елегантну, јасну, прецизну, естетску прозу која не жртвује истину и дубину форми. *Странац*, *Куга*, *Калигула*, *Праведници* илуструју филозофску књижевност; *Мит о Сизифу*, *Први човек* и *Хронике* – књижевну филозофију. Он изводи естетске варијације на једној мисли – предложити начин постојања свету и идејама у добу које нихилизам разара.”²

² Богавац, Б., „Тамо гдје се лаж множи живи тиранија [тема: Ками]”, <https://fenomeni.me/tamo-gdje-se-laz-mnozi-zivi-tiraniya-tema-kami/>, 26.05.2021.

Надаље, Онфре истиче и следеће: „Ками заслужује Пантеон због универзалне димензије коју садржи његово дело... Ками пише за све људе било којег доба, било којег порекла. Он не слика свакодневни живот него људску судбину”.³ У време сукоба Камија и Сартра (1951) Чеслав Милош је пребегао у Француску. Напустио је дипломатски позив и сукобио се са стаљинизмом. Поводом Камијеве погибије Ч. Милош је написао: „Ками је третирао тренутне идоле са неповерењем,и за то је скупо плаћао, јер интелектуалци не опраштају толики недостатак поштовања за постхегелијанске спекулације... Камијево дело је за мене имало нешто блиско при првом контакту... Ками је био један од ретких западних интелектуалаца који ми је пружио руку кад сам побегао из стаљинистичке Пољске 1951. Док су ме други (интелектуалци) избегавали као губавца, као грешника против будућности... јер су моја гледишта била преурањена за неколико година. Филозофија је ствар веома поштена: она или охлади поглед или, као код Камија, уноси у човека срдачност једног брата... Зато сам увек на Камијевој страни...”⁴

Раскид између Камија и Сартра се догодио 1951. године поводом Камијеве књиге *Побуњени човек*. Сартр је саркастично изјавио да *Побуњени човек* можда сведочи о Камијевој некомпетентности. Многи интелектуалци Француске из кругова комунистичке партије нападали су острашћено Камија због његовог става према совјетском тоталитаризму и савременом ниҳилизму.

Ками као ангажовани интелектуалац инспирише нас да се данас запитамо о могућности критичког мишљења. Питања која су актуелна данас су: постоји ли критичко мишљење у нашој средини, у свету? И да ли људи који поседују критичко мишљење имају простор и могућност да своје критичко мишљење изнесу?

Време ХХI века донело је нови талас каријеризма, послушности, јачање моћи институција... Стога је веома важно подржати филозофе, естетичаре и писце, који по цену нарушавања конфора –

³ Исто.

⁴ Исто.

и свог и нашег – износе своје критичко мишљење о разним темама и појавама у савременом свету.

Побуњена поезија

Пишући о побуњеној поезији XIX и XX века, Ками указује на деловање и утицај саме поезије и песника на људе и тадашњу епоху. Побуњена поезија је ишла из крајности у крајност, испостављајући захтеве и за рационалношћу и ирационалношћу.

Посебно су били борбени у својим презентацијама надреалисти, који су испољили и велики животни витализам учествовањем у догађајима и изазовима свог времена, избегавајући тако одомаћену коректност и умртвљеност коју данас постмодернизам XXI века доноси. Ками надреалисте описује као оне који су извршили напад на небо, а истовремено имали неку страсну жељу за неким поретком. Даровити песници надреализма ишли су из крајности у крајност; противречности су обележје њиховог деловања и обележје њиховог дела. И симболисти, и надреалисти, и егзистенцијалисти су заправо били романтизам XIX и XX века, били су баштиници романтизма и његови наследници. Били су спремни за необуздане акције и побуне, како метафизичке тако и оне побуне које циљају одређене појаве у савременом друштву.

И сваки пут када човечанство поверује у култ лојалности, култ послушности и култ разума, побуњени уметници и песници ношени инспирацијом показаше да су оно ирационално и побуна увек неодвојиви део слободе човека.

Критика друштвених институција – Мишел Фуко

Постало је помодно, међу историчарима књижевности и књижевним критичарима, произвољно тумачити Фукоа. Не само Фуко него и Лиотар и Дерида били су бриљантни умови, доктори филозофије, па тиме и добро упознати са богатом филозофском традицијом, са којом су могли аргументовано да полемишу и да се

не слажу. Таква врста аргументације дакако изостаје код многих који у својим радовима користе Фукоове, Деридине и Лиотарове идеје.

Фуко као личност био је бунтовник, па је и као јавна личност учествовао у студентским демонстрацијама. Бавећи се анализом моћи и институција у прошлим временима и савременом тренутку Фуко је заузео становиште друкчије од Томаса Хобса изнетог у делу *Левијатан*. Левијатански модел моћи је подразумевао власт владара над његовим поданицима. Према томе, Фуко наставља разматрање једне од великих тема филозофије у прошлости – *моћ*. А Фукоов угао гледања на тему моћи помера се са носилаца власти на механизме моћи. Дакле, акценат код Фукоа приликом анализе моћи је на њеним механизмима, који се остварују како у данашњим институцијама тако и кроз разне норме и законе. Фуко је свестан да моћ може бити и продуктивна, афирмативна: знање је моћ. Мислим да су неки људи из Фукоових дела извукли за себе закључке о начину како постати моћан и утицајан у данашњем времену заузимањем места у одређеним институцијама. То је супротно суштини Фукоових анализа карактера самих институција.

Сам Мишел Фуко није прихватио сврставање својих радова у постмодернизам, говорећи да би радије расправљао о дефиницији „модерности”. Оно што карактерише Фукоа као личност, а провлачи се кроз његова дела, јесте антиакадемизам. Мењао је универзитете на којима је предавао, а на првом експерименталном универзитету у Венсену, који је основан од стране француска владе, уз Фукоа радили су многи други левичарски професори због чијег је радикализма (пример: Џудит Милер) универзитет изгубио акредитацију.

Тачно је да су на Фукоа утицали Ничеова филозофија, Маркиз Де Сад и екстремни перформанси А. Артоа. Фуко, који је осим дипломе филозофије поседовао и диплому из психологије, на лудан начин уткао је утицаје поменутих дела и личности у своја дела. Постоји и практично критички Фукоов став о снази бирократије, са којом је данашњем човеку тешко да се бори и избори.

Неки савремени филозофи, међу којима и Стивен Хикс, сматрају да није баш Фуко одбацио објективност, истину, да није сматрао да је језик субјективан. Хикс сматра да је негативна појава код постмодерниста то што заступају став да свако има право да интерпретира туђа дела (па и дела филозофа) по своме, како му се прохте.

Посебно су забележена бројна произвољна тумачења Платона, Аристотела и других великих филозофа прошлости. Хикс износи и једну важну тезу да многи људи нису ни читали Фукоова дела већ су користили неки приручник (Guide) како говорити постмодернистички.

Постмодернистичке стратегије се остварују кроз разне курсеве на америчким и европским универзитетима. Примери тих курсева су: женске студије, разни терапеутски програми, креативно писање...

Фуко је у неким својим текстовима и предавањима био ослоњен на теорије значења и филозофију језика, тако да се такви текстови могу сматрати неком врстом „игре” у пољу филозофије језика. Међутим, Фуко је био изузетан познавалац теорија значења и филозофије језика, за разлику од оних који су његове текстове узели као одскочну даску за многе сопствене текстове препуне произвољности, без познавања аналитичке филозофије.

Као што је познато, Фуко у својој анализи моћи разликује два појма: репресивну моћ и нормализирајућу моћ. Репресивна је она моћ којом сте натерани да нешто урадите (полиција, моћници). Нормализирајућа моћ подразумева да људи слушају надређене како би напредовали у каријери (политика, болница, универзитети, институти, школе).

Фуко нам је дакле указао на то да можемо другачије размишљати о моћи, другачије у односу на претходне филозофе. Фуко сматра да можемо наћи моћ и тамо где не бисмо очекивали да ћемо је пронаћи. Када је у питању репресивна моћ, она је блиска неком традиционалном начину размишљања о моћи. Јасно нам је да је репресивна моћ у питању у случају да судија осуди криминалца на

затворску казну, или када једна држава покори другу државу снагом своје војне моћи. Репресивна моћ је видљива форма моћи, то је идеја моћи као репресије. Јасно је да репресивна моћ подразумева агресију, физичку и менталну.

Нормализирајућа моћ је моћ на коју је Фуко указивао и тврдио је да је она свуда. Нормализирајућа моћ подразумева да људи аутоматски раде оно што им намеће породица, школе, друштво... Фуко је указао и на то да већина друштава жели да обликује своје грађане као оперативне, нормалне грађане. Фуко сматра да ми можемо имати утисак за све што радимо, да су то наше идеје, жеље и да нас нико није натерао да радимо нешто вођени тим идејама. Фуко је заправо скептичан према идеји да се право „Ја” човека налази у оквиру онога што је друштво створило од човека. Можемо претпоставити да ће већина људи слушати наредбе шефа зато што верује у хијерархију у фирмама, институцијама. Дакле, нормализирајућа моћ је свуда и налази се у породици, на психијатријским клиникама, школама, универзитетима, па се и пласира се у виду реклама на ТВ. Фукоов став је да морамо анализирати одређене институције да бисмо схватили снагу нормализирајуће моћи. Морамо бити свесни тога да моћ није ствар неког одређаног мањег броја људи у држави, друштву. Ако узмемо пример запосленог радника и шефа, и један и други могу се понашати у складу са унапред одређеним улогама, према правилима хијерархије. Када су у питању наука, знање, па и уметност, можемо их повезати и везати за институционалну моћ. Студенти на универзитетима су заправо у мрежи разних стандарда и институција. А и запослени научници, радници у култури су под утицајем институционалне моћи.

Фукоов став је да нико није слободан, те суштински он поставља захтев за аутономијом. Крајња Фукоова жеља као филозофа јестето да треба да будемо слободни као птица.

Када је у питању уметност, Фуко је писао о сликарству великог сликара Рене Магрита, и то је преточено у књигу *Ceci n'est pas une pipe* (*Ово није лула*, Београд: Factum, 2015). Стога чуди своја-

тање Фукоа од стране многих концептуалаца и представника разних антиуметничких пракси.

Треба размишљати о Фукоовим ставовима о интелектуалцима изнетим у интервјуу са Кристијаном Делакампањем. Фуко је у том интервјуу изјавио да никада није упознао интелектуалце. Истакао је да је упознао многе људе који говоре о интелектуалцу. Фуко затим указује на оне који „критикују” некога, оне који „осуђују” шта је неко написао и замишља их у идеалној ситуацији када би имали пуну моћ над тим неким човеком. Фуко даље каже: „И спазим начас блистави град у коме би интелектуалци били у затвору или су, ако су још и теоретичари, наравно обешени”.⁵

Литература

- Бобавац, Б, „Тамо гдје се лаж множи живи тиранија [тема: Ками], 13.04.2019, <https://fenomeni.me/tamo-gdje-se-laz-mnozi-zivi-tiranija-tema-kami/>, 26.05.2021.
- Ками, А, *Странац*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.
- Ками, А, *Романи*, Паидеиа, Београд, 2007.
- Ками, А, *Есеји*, Паидеиа, Београд, 2008.
- Onfray, M, *L'Ordre Libertaire: LA Vie Philosophique D'Albert Camus*, Editions 84, Paris, 2013.
- Поповић, Т. (прев.), „Маскирани филозоф – Мишел Фуко & Кристијан Делакампањ”, <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-13/84-maskirani-filozof>, 25.05.2021.
- Foucault, M, *Discipline and punish: the birth of the prison*, PenguinBooks, London, 1991.

⁵ Поповић, Т., „Маскирани филозоф – Мишел Фуко & Кристијан Делакампањ”, <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-13/84-maskirani-filozof>, 25.05.2021.

Фуко, М, *Треба бранити друштво: предавања на Колеж де Франсу из 1976. године*, Светови, Нови Сад, 1998.

Санда Ристич Стојановић

АНГАЖИРОВАННАЯ ЭСТЕТИКА, АНГАЖИРОВАННЫЙ ЭСТЕТИК, АНГАЖИРОВАННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Резюме

В первой части работы рассматривается философия А. Камю в контексте его произведений о метафизическом бунте, бунтующей поэзии, сюрреализме и революции. В трактовке Альбера Камю метафизический бунтарь – человек с заложенным в нем принципом справедливости, который он противопоставляет принципу несправедливости, имеющему место на мировой арене. Во второй части статьи рассматриваются философско-эстетические взгляды М. Фуко, занимающегося также анализом власти и институтов в прежние времена и в наше время. В своем анализе Фуко различает два понятия: репрессивная власть и нормализующая власть. На философию Фуко наложили свой отпечаток философия Ницше, произведения Маркиза де Сада, а также перформансы А. Арто.

Ключевые слова: метафизический бунт, революция, власть, институты, свобода.

Јадранка Божић

АРТИВИЗАМ – УМЕТНОСТ И АНГАЖМАН

Апстракт: Пропитујемо појам ангажмана у начелу, његова варирања и проширења на подручју уметности и естетике. Естетика и уметност данаснуде другачији поглед на ангажованост, улазе у истински простор критике. У том смислу улога естетике може се редефинисати. Да ли је естетска димензија заправо кључна у артикулисању смисла па и подручје побуне? Када данас говоримо о ангажованој уметности видимо да она представља највећи део савременог стваралаштва, и то не само на подручју ликовности већ и у музици, театру, литератури, перформансу, игри, филмском или филмскодигиталном раду. Све је повезано и окренуто ка интервенцији у култури и друштву. Уметност има своју артистичку функцију. Савременост познаје и уметничке правце који укидају дистанцу с теоријом (естетиком), показујући је у њеним креативним и ангажованим потенцијалима. Преведена у уметност, теорија мења свој карактер те пробија нове путеве обликовања друштва и културе у целини. У свету активизма родио се нови правац – артивизам, који подразумева борбу за боље друштво кроз уметничко изражавање. Уметници, као активисти, за свој вид друштвено-политичког делања не бирају протесте нити петиције, већ фотоапарат, четкице, боје, ноте, речи и машту. Функција уметника мењала се кроз целокупну историју. Идеја ангажованог уметника доводи се у везу са Жан Полом Сартром и његовим концептом ангажоване књижевности, међутим, она је доста старија (Курбе, Пикасо, Брехт). Посебно место у овом контексту заузима еколошки ангажована и улична уметност. Млади уметници заузимају све значајније место у онлајн простору користећи све предности дигиталног доба, стваралачке карактеристике

интернета и дигиталних медија. Они користе своју уметничку продукцију и своје профиле на дигиталним платформама за изражавање друштвено-политичких ставова.

Кључне речи: естетика, уметност, ангажман, артвизам, култура, дигитални медији, друштвено-политички ставови, политика.

Било да уметности прилазимо као слободној територији из које треба ући у неслободну територију друштва и извести морални, естетски и уметнички акт који ће га суочити са границама и репресивним облицима који постоје у сваком друштву као таквом¹ или као пројекцији будућих светова (утопијских), манифестацији жеље за променом, представи директне критике реалности или институција, алегоричној форми, симболичкој идеји или политичкој иронији и сатири² – питање њеног ангажовања увек је присутно, имплицитно или експлицитно.

Тема ангажоване естетике извесно призива сродну тему ангажоване уметности. Појам „ангажована уметност” претпоставља уметничка дела која су испуњена социјалним набојем, што је често изражено у радикалнијим облицима непосредног политичког деловања; обично се везује за Сартрову дефиницију „ангажоване књижевности”: „Књижевност открива читаоцима њихову властиту ситуацију, како би могли преузети одговорност за њу.” Сама идеја повезана је с појавом раних авангарди или још и раније, са реализмом. Курбе је био један од првих модерних ангажованих уметника који је својим сликама желео да интервенише у друштву. Кад се користи синтагма „ангажована уметност”, морамо бити свесни да уметничко стваралаштво (као и филозофија) произилази такође

¹ Види: Šuvaković, M. (2017) Artvizam= angažman umetnika, 02.08. 2017. <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/2523/nauka/2824497/-artvizam--angazman-umetnika.html>, приступљено: 1. 7. 2021.

² Види: Deerpwell, K. (2020) Introduction, in: Feminist Art, Activisms and Artivisms, Deerpwell, K. (ed.) Amsterdam, Valiz, p. 10.

из критичке праксе која излаже и истражује негативне аспекте друштвеног миљеа или друштвене стварности, открива тајне механизме деловања у систему или указује на могуће алтернативне моделе. У том контексту, уметничке праксе интервенишу директно у друштвени контекст и често претпостављају интеракцију с публиком.

Питања која ангажована уметност покреће, а о којима се и даље расправља, пропитују сврху савремене уметности, тј. да ли уметност може и да ли би требало да утиче на друштвене промене. Ствараоци чија се уметност сматра друштвено ангажованом иницирају интеракцију с публиком или критички интервенишу унутар постојећих друштвених система како би покренули дебату или допринели друштвеној размени. Ту је процес стварања уметничког дела често важнији од завршеног рада управо зато што се друштвени или политички утицај спроводи кроз партиципацију и сарадњу институција, заједница и појединаца. Такви подухвати не исказују нужно потребу да свет буде боље место, већ могу бити фокусирани и на веомауска, специфична питања, запажања и проблеме, и изражени у много различитих облика, често ангажујући посматрача у стваралачком процесу.

Теме и материјали које уметник користи и којима се служи при стварању уметничког дела потичу из живота, из онога што покреће Дух. Међу великим уметничким фигурама, увек изнова, како пише Хартман, наилазимо на визионарски живот. Стваралац се уздиже изнад себе самог, обузет својом идејом као унутрашњом судбином коју узима на себе и коју проживљава у свом стварању. У том процесу уметник заузима и ангажован став према стварности која га окружује. Говорећи о улози уметника и његовој ангажованости, Мишко Шуваковић³ истиче да се функција уметника мењала кроз целокупну историју и да сви ми у некаквој интелектуалној лењости мислимо да је уметност увек била јединствен појам и да је улога уметника једнака у свим епохама. „У двадесетом веку, са

³ Vidi: Šuvaković, M. Исто.

модернизмима имали сте борбу између три концепта. Прво имате уметника који служи држави, као на пример у нацизму, фашизму или совјетском бољшевизму. Затим, имате уметника који се борио за аутономију уметности изван или изнад друштвених интереса и коначно, имамо уметника који верује да на основу своје индивидуалне, либералне савести и слободе треба да се води критички у односу и према тоталитарном уметнику и према уметнику који се бори за аутономију уметности.”⁴

Питање о суштини уметности, о ономе шта уметност у ствари представља, предмет је многобројних расправа са често супротним ставовима. Да ли је уметност засебан ентитет који не треба да се обазире на стварност, или је управо стварност та која одређује уметност? Платон нема ту дилему. За њега је уметност дубоко некорисна јер не тежи мудрости већ чулном задовољству. У Платоновом утопистичком свету, описаном у „Држави”, добар део уметничких жанрова би био забрањен. За разлику од њега, римски песник Хорације прави нови концепт уметности. Она за њега мора да буде „слатка, угодна” и корисна. Треба ли уметност да се обазире на стварност, још конкретније на идеологију и политику? Уколико бисмо посматрали историју уметности 20. века, она без политике није могућа. Жан Пол Сартр пише: „Ако ми неко поклања овај свет са свим његовим неправдама, он то не чини зато да бих могао хладно да га посматрам, већ да их откријем...” Сартров став постаје основ новије уметности. Имена Бернарда Расела, Хемингвеја, Камија, Маркеса, Солжењицина, Сол Белоуа, Чеслава Милоша, Тони Морисон, Сарамага и још безброј њих постају симболи борбе за бољи свет кроз књижевност.

У односу на уређење друштвених односа, тј. политику, поставља се питање да ли уметност има своје функције и како се те функције захтевају, прихватају и извршавају. Од новог века ка модерном добу успоставља се дуги процес разрађивања, предочавања и тиме интерпретирања уметности као јединствене друштвене

⁴ Исто.

естетски ситуиране праксе. Те праксе су без очигледних функција у пољу чулног доживљаја који мора бити без посебног практичног интереса ако је, заиста, естетски доживљај. Уметност као естетска пракса не би требало да има практичну функцију.⁵ Али, да ли је тако?

У историји западне уметности можемо запазити четири случаја извођења „функција” уметности⁶: Уметност, у првом случају, има очигледну функцију заступања/приказивања друштвеног (*mimesis*). У овом случају уметност се види у функцији политичког, а то значи да је истина уметности, у платонистичком смислу, истина опште или апстрактне политичке идеје. Уметност у другом случају је функција презентовања индивидуалног као сингуларног догађаја људског тела наспрам друштвеног тоталитета (општости или универзалности). Сингуларни догађај који се успоставља наспрам друштвености је нека врста ексцеса или прекида унутар друштвености, који се одиграва стваралачким чином уметника или рецептивним уживљавањем гледаоца/слушаоца у сингуларност и иманентност уметничког дела. Тај ексцес или прекид, који одговара појединачном индивидууму традиционално се – аристотеловски – назива *катарзом* или/и модерно, експресијом. Уметност, у трећем случају, има сасвим одређену функцију извођења идентификације уметника или гледаоца/слушаоца са неизвесним друштвеним и културалним клишеима. Уметност у четвртном случају заснована је на концепту аутономије уметности. Модерни појам уметности, образован у епохи просветитељства 18. века, заснивао се на темељном преуређењу друштвеног живота, а то значи на радикалним специјализацијама људског рада, производње и деловања у прагматичним и утилитарним условима развоја капитализма. Постављено је једно поље *слободно од друштва* које је именовано, за разлику од грчког појма „*technē*” (вештина, умеће), новим терми-

⁵ Види: Šuvaković, M. (2009) Politika i umetnost, *Republika*, 1–30. 06. 2009, br. 454–455. <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>, приступљено: 1. 7. 2021.

⁶ Исто.

ном „лепе уметности”. Односно показано је да је битно својство уметности њена естетска – кантовски безинтересна – аутономија у односу на корисни производни рад упућен чулима у настајућем индустријском друштву.

Успостављање аутономије уметности је значило изузетни захват у оквиру друштвених утилитарних професионалних хегемонија ка образовању једног поља стваралачке, али и, макар привидно, егзистенцијалне слободе. Тиме је уметност доведена до постулирања сингуларности и иманенције уметничког дела. Сингуларност уметничког дела је својство људског производа да буде појединачна и фрагментирана чулно предочива целина наспрам апстрактне универзалности идеја. Проблем са замислима аутономије уметности је уочио, већ, Адорно у расправама апсолутне музике када је указао да је *функција музике да буде без функције*.

Онтологија савременог уметничког дела није одређена присутношћу форме – обликоване твари – већ отпором и ентропијом форми које су ефекат уланчавања, тј. контекста суочења. Савремена уметност је зато, пре свега, политичка уметност, тј. уметност као политичка интервенција у неком контексту према неким људима. Другим речима, прелази се са тактика стварања или именовања чулних форми на реартикулацију *животних-форми*⁷ (ситуације тела, егзистенције, понашања) у информацијском пољу конструисања и извођења друштвене реалности посредством индексирања специфичних идентитета или *животног облика*.⁸

Уметност јесте функција културе, мада, и то је темељни парадокс актуелности, она ипак *остаје* уметност и поред тога што је изгубила специфичне традиционалне појавне одлике уметничког дела са *ауром* задобијајући изглед масовног и техноmediјског приказивања, комуникације и размене информација у друштву масов-

⁷ Види: Agamben, G. (1996) Form-of Life, u: Paolo Virno, Michael Hardt (eds.), *Theory out of Bound – A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis. str. 151.

⁸ Šuvaković, M. Исто.

не потрошње. Уметност је по својим чулним појавностима, функцијама и ефектима изашла из резервата или аутономног контекста уметности у јавну културалну и медијску сферу. Али, притом, савремена уметност је остала у односу са дискурсима уметности, тј. полазним или матичним институцијама уметности. То је битан и одређујући парадокс уметности и културе на прелазу 20. у 21. век.

Још један од парадокса савремене уметности деведесетих година 20. и првих година 21. века јесте да се паралелно новомедијским уметничким праксама, које означавају епоху после доминације сликарства, појављују критичке, проблемске и концептуалне сликарске продукције које се не могу поредити по формалним пиктуралним одликама, већ по свом тактичком односу према масовној и медијској, односно дигиталној култури. Уметници прибегавају тактикама и стратегијама политичког активистичког и медијског рада у транзицијској култури, епохи глобализма и условима мултикултурализма на крају 20. и почетком 21. века. Уметност није извођена средствима из елитне традиције аутономног модернизма и постмодернизма, већ облицима интервенисања, изражавања и приказивања који су својствени за интервентни рад у конкретној култури (у новинарству, у масовним медијима, у социјалном раду, у микро и макрополитичком ангажману). Уметник презентује проблеме структурирања и контроле свакодневице, моделе извођења и артикулисања различитих (етничких, расних, родних, класних) идентитета, односе уметности, економије и друштвених институција.⁹

⁹ Исто.

Ангажована уметност – књижевност

„Да ми се чинило да свет има смисла, не бих писао...”

(Ками, *Записи*, 1942)

Усредсредимо се сада (видећемо касније зашто) на ангажовану књижевност. Запитајмо се, у овом нашем времену, нашим искуством и узусима, сартровски – шта је књижевност? – Књижевност од човека полази и човеку се враћа, увек је по људској мери јер ће самом човеку бити или утеха или позив на побуну и дело. Полазимо од основних начела Сартровог и Камијевог хуманизма, од њиховог бављења питањима књижевности које принципијелно спаја размишљање о литератури као појму и потреби да се она ствара са контекстуално ширим промишљањем човека као битка за себе односно као апсурдног бића, а у оквиру онтолошких релација које човек остварује са светом.¹⁰

И Сартр и Ками развили су свој метадискурс о књижевности из размишљања о односу човека и света, они литературу виде као ефикасан начин да се са светом полемише. *Пригрливши своју епоху*, ови ствараоци разговарају са универзумом у којем је књижевност прихваћена као медијум *сазнања и реакције*.

Сартр о књижевности говори недвосмислено као о *друштвеној функцији*. Он овако експлицира ангажованост писца:

„Писац је ангажован кад настоји стећи најбистрију свест да је укључен, тј. кад настоји за себе и за друге превести ангажман из непосредне спонтаности у смишљеност. Писац је посредник у пуном смислу речи, а његов ангажман је посредништво”.¹¹

¹⁰ Види: Dukovski, G. (2016) O književnosti u svom vremenu <https://pulse.rs/o-književnosti-u-svom-vremenu/>, приступљено: 1. 7. 2021.

¹¹ *Цит. према: Jean-Paul Sartre, Situations II*, Paris: Gallimard, 1948, 124.

Сартр пледира за одговорну књижевност, спорећи се са деветнаестовековним концептима ларпурлартистичке поезије и романтизма који су промовисали фигуру незаинтересованог, односно, по ауторовим речима, неодговорног књижевника. ”Уметност постоји само за другог и помоћу другог”,¹² записао је Сартр.

Књижевно дело у рецептору треба да побуђује његову слободу, да позива на предузимање акције у којој ће бити инвестирана читаочева слобода. Ма о каквим темама говорио, писац својим ставом чини некакав *избор* који, какав год да је, има своје последице и ефекте.

Зашто се, за Сартра, остварење идеје ангажованости у књижевности тиче пре свега прозног израза а не поезије и, на крају, зашто не разматра и неке друге видове уметности? Осврнућемо се на Сартрова разматрања могућности језика једног уметничког медија и захтева ангажованости. Наиме, за разлику од речи, боје и звуци „нису само знаци и не упућују на нешто што је изван њих”¹³. Сликарство и музика су, насупротив писању, уметности предочавања ствари иза којих се ствараоачеве намере или осећања не могу јасно сагледати: „А тиме што су се улиле у те боје, које су већ саме по себи имале некакав смисао, његове се емоције замућују и замрачују; нико их више не може познати у бојама.”¹⁴. Сликарство и музика, сматра Сартр, немају онакву моћ какву има књижевност да воде реципијента уметности кроз поруку и тумачење знака. Ангажман се, даље, не може тражити ни од поезије, а она у сартровској интерпретацији остаје на страни музике и ликовних уметности због свог односа према језику. Поезија, наиме, служи речима, док бисмо могли рећи да ангажман тражи језик-оруђе, онако како би то чинио прозни израз.¹⁵ Сартр, једноставније речено, прози прет-

¹² Sartr, Ž. (1981) Šta je književnost, u *Šta je književnost*, ur. Miloš Stambolić, Beograd, Nolit, 37.

¹³ Исто, 18.

¹⁴ Исто, 19.

¹⁵ Исто, 21.

поставља извесну утилитарну улогу¹⁶, а у сврху откривања света у његовим различитим аспектима.

За Сартра откривање почиње већ самим говором/писањем будући да он говор или писање изједначава са деловањем, при чему каже да „свака ствар која се именује није више сасвим иста, она је изгубила своју невиност”¹⁷. Ангажовани писац зна да је реч једнака делу: он зна да открити значи мењати и да се не може откривати без жеље за променом. Он је напустио немогући сан да направи непристрасну слику друштва и људске судбине у њему. Писање, када је једном дефинисано као акт промене и откривања, предочава се и као *одговорност* писца према људима, одговорност која се састоји у томе да „сваког упозна са светом, тако да нико не може себе да сматра невиним.”¹⁸

Иако, за разлику од Сартра, Ками не покушава да радикализује питање дефиниције књижевности, он о њој ипак размишља из перспективе сврхе књижевности и, опет, као и његов савременик, у контексту једног времена, при чему се из те релације и рађа осећај апсурда. Књижевност се може у терминима Камијеве мисли тумачити као израз достојанства човека „на бојном пољу на којем је унапред побеђен.”¹⁹

Порука целе његове филозофије дубоко је хуманистичка, а то важи и за његове мисли о књижевности о којој, дакле, морамо размишљати на хоризонту откривања величине човека позваног да, по речима Пиндарове поезије, *истражи поље могућег*. Тиме постаје јасније Камијево тврђење да је „дело тада [пред схваћеним апсурдом *прим. аут.*] јединствена прилика да [човек] сачува своју свест и да одржи њена искуства”²⁰.

¹⁶ Исто, 25.

¹⁷ Исто, 28.

¹⁸ Исто, 29

¹⁹ Kami, A. (2008) Mit o Sififu, u *Eseji*, ur. Vesna Janjić, Beograd: Paideia, 167.

²⁰ Исто.

„Истинско уметничко дело увек је по мери човека,”²¹ речено је у „Миту о Сизифу”. Хоризонт је дакако хуманистички јер је реч о књижевности чији је аналогон човек свестан својих могућности. Роман је, дакле, начин излажења на крају са осећајем апсурда. Велики романијери су романијери-филозофи, то јест супротност писцима са тезом, као, на пример, Балзак, Де Сад, Мелвил, Стендал, Достојевски, Пруст, Малро, Кафка ...²²

Књижевност је свом времену, стога, потребна у смислу што у највећој мери представља модус човекове слободе и побуне, а и што на тај начин промовише став акције какав у Сартровој филозофији обликује једну освешћену егзистеницију. Томе иде у прилог Камијево тврђење да „стварати, то значи дати неки облик својој судбини”. Књижевнику, тако, пада у удео да одржава ону меру о којој Ками говори на крају свог „Побуњеног човека”²³, ону меру револта која освешћује човека у својој величини и која је темељ Камијеве мисли. Књижевност је, тако, изазов, онај пристанак на акцију пред бесмислом који постаје могућ кад човек схвати да има право да каже не.

Ангажована књижевност нам је потребна да бисмо се ослободили, да бисмо се освестили, поручује нам Сартр; она је двосмерна, јер с једне стране је писац који нам указује на проблеме у друштву, а с друге читалац који треба на прави начин да прихвати и разуме те идеје. Шта значи да нас ангажована књижевност ослобађа? – Ангажована књижевност је ту да нам отвори очи. Узмимо Орвелову „Животињску фарму” за пример – дело је написано 1944. године и у њему као да је описана југословенска а не руска друштвена ситуација, писац као да је био пророк а не аналитичар. (Сетимо се често цитиране реченице: „Све животиње су једнаке али неке животиње су једнакије од других.”) – А ко може и ко треба да буде

²¹ Исто, 169.

²² Исто, 172.

²³ Kami, A. (2008) *Pobunjeni čovek*, u *Eseji*, ur. Vesna Janjić, Beograd: Paideia, 417.

ангажовани књижевник? Па свако ко то жели, новински колумниста, естаблирани писац, блогер, политичар и обичан службеник.

Борис Постников ангажовану књижевност одређује као књижевност која не бежи од своје идеолошке и политичке димензије. Која је, дакле, манифестно а не само латентно идеолошка и политична. За Марка Погачара, на Адорновој стази, прилично је неважно, поготово данас, чиме се књижевни текст бави. Наиме, ако је произвођач текста, који креће из освештене позиције, из „нултот ступња”, способен неке „велике” и важне, актуелне дневнополитичке или уопште експлицитно политичке теме транскодирати тако да производи врхунски књижевни текст, он апсолутно подржава избор експлицитно политичких, актуелних тема.²⁴

Савршен пример врхунског драмског писца је Бертолт Брехт, чији епски театар – за разлику од традиционалног позоришта, које пружа савршену илузију и наводи гледаоца да се поистовети с ликовима комада – гледаоца жели да подстакне на размишљање и политички га ангажује. Наиме, Брехт се током целокупног књижевног и позоришног рада доследно и неуморно бавио питањима грађанске одговорности, стварао друштвено ангажоване комаде који и дан-данас имају утицаја на најзначајније савремене уметнике. Адорно је препознао да „Брехтов целокупни опус представља Сизифов напор да некако усклади сопствене естетске критеријуме са несрећним добом у којем је живео и чије је задатке, у очају, на себе преузео.”

Друштвено-политички ангажман огрнут врхунском естетиком пречоден је и у књижевном делу Жозе Сарамага. Ако је у роману „Слепило” описан пораз једнога друштва и идеје хуманости услед чудновате епидемије, тачније социјалног дарвинизма у екстремној ситуацији, „Запис о проицљивости” је потпуна супротност. Они који су некада били слепи прогледали су и буквално и метафорички. Проицљивост је управо та супротстављеност по-

²⁴ Види: Марјановић В. (2016) Друштвена улога књижевности, 20.12.2016. <https://www.masina.rs/drustvena-uloga-knjizevnosti/>, приступљено: 1. 7. 2021.

литичкој лагарији која је устоличена кроз демократски систем. Не-дозвољена средства, манипулисање јавним мњењем, криминално мешетарење и општа коруптивност – то је Сарамагова визија модерне демократије. Према том и таквом систему он нема милости. Скепса која одређује Сарамага као мислиоца, устоличена кроз борбу против политичког естаблишмента, одурног друштвеног система и религиозних догми, у овом роману доживљава свој врхунац.

Борислав Пекић о свом делу сведочи самим собом: својим погледом на свет, идејама, разумевањем морала и, пре свега, положаја човека у историји којој покушава дати некакав смисао. Његов опус и морални аспект ангажованости која је примерена бићу Пекићевог дела доказ су поетичке усмерености стваралачког чина. Таква усмереност израз је пишчевог погледа на свет, његове филозофије стваралаштва и улоге коју намењује књижевности, ни једног часа не доводећи у питање њену уметничку природу.

Уметност и стварност

Зна ли ико са сигурношћу шта је данас уопште уметност...? – У другој половини 20. века, преласком модерног у постмодерно доба, чули су се гласови и о крају уметности. У сваком случају, распада се традиционални свет уметности. Јан Биалостоцки 1980. године пише: „Уметност је продрла у стварност и није више обележје предмета, него је став према њему оно што нам омогућава да неки предмет назовемо уметничким делом. Према томе је разумљиво што из перспективе савременог уметничког стваралаштва историја уметности једва може да очува идеју потпуне аутономије свог предмета.”²⁵

У овом контексту занимљив је савремени уметник-колекционар који сакупља различите предмете лутајући бувљим пијацама. Компонујући одбачене предмете свакодневице на основу естетског критеријума, савремени уметник неретко критикује стварност.

²⁵ Bialostocki, J. (1986) *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, str. 40.

Превазилазећи Ленида Шејку својим активизмом, критикујући друштвене околности током деведесетих година 20. века, корак даље иде група „Радар” (Саша Марковић Микроб и Стеван Новаковић), а онда и Драган Папић креирањем „Унутрашњег музеја”. Њима се придружује својим уметничким пројектом „Музеј детињства” и Владимир Перић.²⁶

Двадесет година пре појаве Сартровог дела „Шта је књижевност” и развијања тезе по којој је ангажман неизоставан и фундаменталан израз прозне књижевности, Валтер Бењамин тврди (у „Једносмерној улици”) да уметност не можемо поимати ван њеног историјског контекста.²⁷ Бењамин доводи у везу естетизацију са фотографијом и филмом, испитујући каква је будућност традиционалних естетичких учења и појмова укуса, лепог итд. кад се примене на уметничке форме које нису постојале у време њиховог настанка. „Није ли проналаском фотографије (1824) преиначен целокупан карактер уметности?”²⁸ „Више од било ког облика стваралачке уметности, визуелне уметности су патиле од последица технолошког застаревања. Оне, и то нарочито сликарство, нису биле у стању да изађу на крај са оним што је Валтер Бењамин звао „веком техничке умноживости”.”²⁹ Жак Рансијер ће утврдити да свако посматрање представља делање и активност, те да су сви који тумаче, посматрају и промишљају стварност они који могу да донесу промену у свету у којем живимо.³⁰

Оно по чему су све уметности једнако ангажоване није преваходно у снази идеје која је у уметности испољена – будући да се сама та идеја у свом чистијем облику налази у филозофији – него

²⁶ Види: Јокановић, М. (2018) Уметност од/против стварности, *Зборник Естетичког друштва Србије*, (Естетско и стварно), стр. 262–265.

²⁷ Види: Бењамин, В. (2011) *Једносмерна улица*, стр. 7.

²⁸ Бењамин, В. (2011) „О фотографији и уметности”, *Изабрана дела* 1, 261.

²⁹ Хобсбаум, Е. 2014. *Крај културе*, стр. 237.

³⁰ Види: Рајковић, М. (2018). Уметност и стварност савремене епохе: Бењамин, Делез и Рансијер, *Зборник Естетичког друштва Србије*, (Естетско и стварно), стр. 287–305.

у снази њиховог хуманог дејства. Уметничко дело не носи у себи само смисао, оно што је уметник хтео и мислио да искаже, већ и *хумани смисао*, којим је несвесно прожео дело, стопљујући се чином стварања цео с њим.³¹

Троделни роман „Естетика отпора” Петера Вајса (1975–1981), култно је дело које говори о историји европске левице од 1918. до 1945. године. Естетика као отпор је централна тема Вајсовог романа. Он је свој рукопис темељио на опсежним истраживањима, а његови портрети левичарских активиста дело су културе памћења, подухвата спроведеног против заборава историје, а посебно против начина на који писана историја тежи да умањи победе. Роман је и испитивање начина на које визуелна уметност и књижевност могу представљати дисидентске погледе наспрам хегемонистичких политичких и културних конфигурација и на тај начин оснажити отпор.

И данас би ангажовани уметник био с једне стране моралиста, онај који би имао неку врсту суда. Такав је био Пабло Пикасо. Његово чувено дело „Герника” није практични ангажман. Реч је о великој, херојској слици, једној од највећих у двадесетом веку, која ангажовано говори о трагедији у Шпанском грађанском рату. Ово ремек-дело из 1937. године један од најпознатијих антиратних симбола. Она не приказује сâм догађај, већ низом снажних ликова, подсећа и наагонију рата. У питању је фигуративна интерпретација бомбардовања Гернике, некадашње престонице Баска, у северној Шпанији, за време шпанског грађанског рата (1936–1939). По изричитој жељи Пикаса, слика није смела да се врати у Шпанију, све док у њој не буде успостављена демократија.³²

³¹ Види: Петровић, С. (2016) Демистификација појма ангажоване уметности, <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection4-8.pdf>, приступљено: 1. 7. 2021.

³² Чувена слика била је у Музеју модерне уметности у Њујорку, да би 1981. године, шест година после Франкове смрти била враћена у Шпанију. Данас се налази у Музеју краљице Софије у Мадриду.

Ангажованост у филму и уметности уопште, уобичајено сма-трамо политичком и друштвеном – што је тачно, али суштински непотпуно, сматра Златко Паковић. „Аутори ангажованог уметничког филмског дела имају јасан политички став, недвосмислено ис-казан у делу, али, они се, у филму и путем филма, не залажу за по-литички став, него за обелодањивање неке неправде и кажњавање/срамоћење онога ко је неправду починио а задовољење/глорифи-кацију онога ко је неправду трпео, без обзира на то да ли је реч о фактичком или фиктивном догађају. Ангажовани филм указује на одређени вид репресије у одређеној политичкој заједници. У њему, обесправљени Други – без обзира да ли је преживео или је усмрћен – добија прилику да објави свој удес и оптужи своје тлачитеље.”³³ – Истински ангажовани филм, и документарни и играни, заснован је на снажној потреби за правичним деловањем (за делотворношћу правде) и – поред тога што је његово јавно приказивање друштвени чин *par excellence*, са директним политичким импликацијама – није ни политички ни пропагандни филм. У његовој је критичкој основи етика која се заузима за слободу бића другог (за биће сло-боде другог).

Уметничка вредност ангажованог филма зависи од особе-ности естетског искуства коју пружа гледаоцима и – попут свих других, различито мотивисаних филмских облика – подлеже ис-кључиво естетичким критеријумима. Најсуптилнији пример анга-жованог филмског опуса, који је извор изванредног естетског иску-ства, јесте онај Луиса Буњуела. Први међу једнакима, његов филм „Земља без хлеба”, парадигма је ангажованог уметничког дела. Дакле, ангажман не представља препреку за уметност. Штавише, и политички и пропагандни филм могу бити уметничка дела тешко достижних естетских вредности. Одлични примери су ”Оклопчача

³³ Види: Paković, Z. (2012) *Angažman u filmu, Novi filmograf*. <http://www.novifilmograf.com/angazman-u-filmu/pdf>, pristupljeno: 1. 7. 2021.

Потемкин” Сергеја Ејзенштејна, као политички филм, и „Тријумф воље” Лени Рифенштал, као пропагандни филм.³⁴

Аутономија и хетерономија савремене уметности

Питања аутономије и хетерономије уметничког дела представљају кључна питања која *de facto* структурирају уметност 20. века. Ако је крај 19. века сведочио процесима убрзаног и радикализованог повећавања степена тематске и формалне аутономије уметности у односу на вануметничке захтеве, већ почетком 20. века овај феномен уметничка пракса доводи у питање. О двојном карактеру уметности говори и Адорно (она је аутономна али је истовремено и друштвена чињеница *-fait sociale* – то јест изнутра структурирана њиховим дијалектичким односом). Уметност већ више од једног века преговара око својих политичких и критичких потенцијала и циљева, преговара из аполитичне или политичке позиције, око премештања позиција моћи с којих се о њој одлучује, око класног аспекта и (анти)капиталистичког статуса аутономије и хетерономије.

У време доминантне заступљености активизма унутар савремене уметности, става да уметност мора да поставља друштвена питања, питања о контексту, контрадикцијама и реалности савременог живота, а да то може, а не мора да буде изведено у форматима који не доминирају, формама које не заводе, проблематизовање политичког и еманципаторског потенцијала аутономних чинилаца, ма како контроверзно било, ствара услове да се критички мисли не само о не-целом аутономије, већ и о политичком и еманципаторском капацитету њене другости, хетерономне критике аутономије уметности и аутентичности принципијелне антикапиталистичке позиције ове критике.³⁵

³⁴ Исто.

³⁵ Čubrilo, J. (2018). Aporija autonomije i heteronomije savremene umetnosti: “For the sake of humanity – let art be more ‘arty’”, <https://www.studijesavremenosti>.

Појам аутономије уметности је далеко комплекснији од идентификација са естетским, чисто уметничким, самореферентним, самодовољним, или са слободним и независним мишљењем и деловањем уметника, баш зато што су сва ова одређења заправо друштвено посредована.

Уметност и друштво

Статус савремене уметности у нашем добу, до сада је, вероватно, најпрецизније артикулисао Теодор Адорно у својој недовршеној „Естетичкој теорији”. За савремено доба карактеристично је да уметност трага за својим местом у капиталистичком друштвено-економском поретку вредности. Јер, уметност, на изванредан начин, независно од поретка у коме се догађа, следи своје властите развојне токове, али, једнако тако, истовремено ступа у односе са својом епохом, било да представља њихову допуну или критички отпор постојећем стању.

У Адорновом филозофском универзуму, дијалектичност (природе) уметности одређена је управо сагледавањем обе њене стране, тврдњом да је уметност у исто време и аутономна (од друштва, историјског контекста збивања и културе) и део друштвене целине, посматрано у смислу социјалног фактицитета. Мислио је, наравно, на модерну уметност свог доба. И даље, адорновски гледано, уметност је утолико истинита уколико је њен развој противречан, те на тај начин и обликује своју мисију у данашњем времену; уметност је вишезначна, дијалектична у себи самој, као и у односу на друштвени контекст у коме се појављује.

Но, уобичајено је, за данашње време, (средина 20. века), да се од уметности очекује не да је истинита, него да је у функцији и служи поретку у коме се затекла. Адорно, с тим у вези, тврди да је данашња уметност нужно сломљена. Наиме, њена некадашња ауратска целовитост, али и крхкост, данас се распарчава како би

се показао распад стварности коју властодршци намерно и насилно желе да учине целовитом. Насупрот томе, савремена уметност, већ самом својом структуром, како сматра Адорно, показује ту скрханост, манифестујући тиме и саму истину стварности. Данашња уметност комуницира са спољашњошћу, односно са социо-економским окружењем тако што истовремено негира емпиријску реалност, склањајући се у сопствену стварност. „Па ипак се комуникација уметничких дела са спољашњошћу, са светом пред којим се сретно или несретно затварају, догађа, ако се тако може рећи, преко некомуникације; тиме се дела управо откривају као сломљена.”³⁶

Дивна Вуксановић³⁷ нам скреће пажњу на савременг данског уметника и теоретичара Асмунда Хавстен-Микелсена (*Havsteen-Mikkelsen*), чија схватања, мада конзистентно изведена, излазе из круга адорновске филозофије уметности. Наиме, Микелсен у својој књизи „Не-филозофија и савремена уметност” износи ставове о томе да се оно што се догађа у области савремене уметности најјезгровитије може артикулисати као нефилозофични приступ стварима (и животу и уметности), пошто се на тај начин све до сада познато трансформише у нешто ново. Микелсен жели да објасни свету како је то бити савремени уметник у 21. веку, указујући на потребу новог схватања савремене уметности као стања свести које није ни научно мишљење, ни стриктно филозофско. Савремена уметност, према његовом мишљењу, има велику моћ, али може да буде и уништена.

Свој ангажман, и друштвени и уметнички, Микелсен види у оној идеолошкој визури деловања која се тиче улоге уметности као мисионара и посредника између друштва изобиља и остатка заједнице. Начелно губећи филозофску црту, савремена уметност, једним својим великим делом, није у стању да критички доведе себе у питање, нити, пак, свет у коме се догађа. Микелсен, наиме,

³⁶ Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979. str. 31–32.

³⁷ Види: Vuksanović, D. (2019). *Umetnost u vremenu (neoliberalnog) kapitalizma: Adorno vs. Mikkelsen, Theoria*, 2:62, str. 97–106.

одричући се филозофије која је с Хегелом најавила крај уметности, заступа становиште о улози савремене уметности као критичке рефлексије садашњости, те утопијске антиципације будућности.

Резимирајући данашњи свет уметности, Микелсен пише: „Данас, сто година након што је Дишан поставио свој писоар, доста тога се десило свету уметности као и културној и економској клими у којој се тај свет напаја. Нарочито је ‘економија искуства’ током последње деценије трансформисала разумевање и употребу културе у њеном односу са тржиштем. Уметничка култура је постала нова норма, креативност је свуда, а институције морају дефинисати и дати себи легитимитет по схемама трошкова и добити, менаџменту квалитета и броју посетилаца на изложбама. Култура је постала нова индустрија вредности подстичући центрификацију, брендирање градова, и то као део новог потрошачког идентитета где искуство уметности улази у самоконзумирајући процес. У многим околностима уметност је постала јавно добро, спакована у леп, безопасан маркетиншки дискурс. Ово је проблем јер се прикрива изворно насиље, деструкција и преиспитивање које је водило до креирања савремене уметности као простора мишљења.”³⁸

У духу реченог, уместо ка филозофији, савремена уметност треба да се окрене не-филозофском начину мишљења (а против масовне културе и конзумеризма), односно једној таквој рефлексији која у себи потенцијално и реално носи моћ. Постмодерна је виђена као недовољно потентна да мења свет. Стога, уместо филозофске рефлексије теоријског карактера савремени уметник „мисли” практично – и то посредством доношења одговарајућих одлука, заступања одређених интереса, продуковањем радова... Тиме уметници свој друштвено-економски положај потврђују двоструко: с једне стране, уметност се уклапа у постојећи капиталистички

³⁸ Havsten-Mikelsen, A. (2018) Ne-filozofija i savremena umetnost: Ne-filozofski predlog, (Non-Philosophy and Contemporary Art), Grupa za konceptualnu politiku Novi Sad, str.16, na stranici: <https://www.gkp.org.rs/wp-content/uploads/2018/12/Mikelsen-Ne-filozofija-2018-FINAL.pdf>, приступљено: 1. 7. 2021.

друштвено-економски поредак, док с друге стране тај оквир, као систем, надилази. А све то не путем филозофске спекулације, већ појединачним емпиријским деловањем.³⁹ Говорећи о становитој немоћи данашње уметности Микелсен пише: „Простор савремене уметности је једнако ‘блатњав’, несигуран или нејасан колико и ‘сиромашан’, јер нема потпуно вредносно утемељење на које може да ослони своје активности. Последња ствар коју можемо наћи у простору савремене уметности управо је трансцендентални означитељ којег је нихилиста прогласио мртвим: Бог.”⁴⁰

Уметничка пракса не потврђује у потпуности Микелсенове тезе, потврђујући својом развојном линијом да Адорнова не-спекулативна, критичка естетика још одржава пламен уметничко-друштвене дијалектике која негирајући постојеће, антиципира стварно.

Артивизам: уметност + активизам

Говорећи данас о ангажованој уметности, видимо да она представља највећи део савременог стваралаштва, и то не само на подручју ликовности већ и у музици, театру, перформансу, филмском или филмскодигиталном раду. Све је повезано и окренуто ка интервенцији у култури и друштву. Уметност има своју артистичку функцију. Артивизам је појам који у себи повезује уметност и активизам, односно на делу је активизам кроз уметност.

У свету активизма родио се нови правац – артивизам, који подразумева борбу за боље друштво кроз уметничко изражавање. Уметници, као активисти, за свој вид друштвенополитичког делања не бирају протесте нити петиције, већ фотоапарат, четкице, боје, ноте, речи и машту. Удахнујући душу својим делима која се баве природом и нашим местом у њој, они не само да чине да се осећамо као део нечег већег, већ нам и указују где грешимо и у

³⁹ Види: Vuksanović, стр. 104.

⁴⁰ Havsten-Mikelsen, А. Исто, стр. 15.

којем би смеру требало да се развијамо као друштво. Могли бисмо рећи да је артивизам „бунт саткан од речи и слика”.

Активирање (активизација) уметности у друштву се указује као *друштвена интервентна пракса* деловања у конкретним и материјалним условима микро или макроконтекста, тј. света и у њему људског живота. Од уметничког активизма или *артивизма*⁴¹ се очекује интервентни радикални учинак у неизвесном стању друштвености и културе. Разлози интервентног деловања уметничког активизма нису кохерентни, зависни су од бројних потенцијалних „историјских” или „контекстуалних” услова, мада је свим облицима активизма заједничко „узимање ствари око друштва у своје руке”.⁴²

У којој мери уметник као појединац може својим радом и ангажманом да допринесе некој промени стања у друштву? Симонида Рајчевић овако размишља: „Ми бисмо сви појединачно, сви уметници на планети, волели да можемо да допринесемо позитивним променама, и заиста верујем да сви уметници живе за то. И раде управо то што раде. Уметник креира оно што га занима и оно на шта жели да укаже или постави питање, институције то подржавају или не, људе то занима, значи им, узбуђује их или не.”⁴³

Готово свака изложба Симониде Рајчевић проткана је неком од икона поп културе. Брус Ли је, нпр. у њеном поступку апропријације, изврстан представник уметничке идеје „борбе добра против зла” створене кроз филм, а начин ове борбе која почиње као трпљење, претвара се у стоицизам а затим постаје одбрана, оно је за чим је трагала на нивоу већ познатог наратива. Проток времена, промене у друштву, промена перспективе – све то утиче на мисао

⁴¹ Види: Milohnić, A. (2005) “Artivism”, у: “Performing Action, Performing Thinking” (temat), *Maska* št. 1–2 (90–91), Ljubljana, str. 15–25.

⁴² Види: Šuvaković, M. Politika i umetnost. <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html>, приступљено: 1. 7. 2021.

⁴³ Ilić, D. Simonida Rajčević: Umetnik kreira ono što ga zanima. <https://www.porkulum.com/post/simonida-raj%C4%8Ddevi%C4%87-umetnik-kreira-ono-%C5%A1to-ga-zanima>, приступљено: 1. 7. 2021.

коју креира, то такође чине унутрашње промене, старење. Промена перспективе, облика (од људског преко животињског до индустријског у њеном случају), преко историје сликарства до нових технологија које користимо да бисмо направили оно што желимо да кажемо – само је делић онога што занима уметнике а самим тим и публику, сматра Симонида Рајчевић. О значају улоге уметности у погледу скретања пажње на осетљиве друштвене теме попут проблема дискриминације и маргинализације одређених група или појединаца, уметница каже: „Социјално ангажована уметност је изразито важна за свако друштво, баш као и сваки облик социјалне ангажованости који било којој угроженој и маргинализованој групи на овај начин помаже освешћивањем друштва, указивањем на проблеме, организовањем помоћи и подршке, прикупљањем финансијске помоћи и донацијама.”⁴⁴

Инсталације које сачињавају „*Oneness*” осликавају све оно што је битно ликовној уметници Анастасији Костић која иза њих стоји: прегршт размишљања о постојању, филозофији, природи и унапређивању друштва кроз подсећање на то да смо сви ми на крају ипак једно. О тачки пресека уметности и активног рада на стварању бољег друштва, уметница овако размишља: „Уметност је кроз време била сведок, катализатор и један од главних учесника у друштвеним променама. Уметнике сматрам дубоко осећајним бићима, која су се кроз историју света показала како као пророци технолошких иновација, тако и као бића која перципирају и антиципирају социјална дешавања кроз један специфичан језик – језик уметности.”⁴⁵

Анастасија Костић анализира које је то реакције уметничко дело у стању да пробуди, а други устаљени видови друштвено-политичког деловања нису: „Уметност је један дубоки разговор, двоструко огледало у којем видиш и себе и некога ко те посматра са

⁴⁴ Исто.

⁴⁵ Artivizam: bunt satkan od riječi i slika. <http://plezirmagazin.net/artivizam-bunt-satkan-od-rijeci-i-slika/>, приступљено: 1. 7. 2021.

друге стране. Наравно, *разговор* зависи од медија којим се уметник изражава. Оно што сам уочила јесте да се одређени број људи не усуђује да коментарише јер мисли да нема одговор на питање шта је то уметник хтео да каже. Ја мислим да је савршено нормално бити у процесу сазнавања и да уметност треба да престанемо да посматрамо као елитистичку, херметичну сферу живота којој само одабрани припадају. И уметници и публика треба да буду отворени за дијалог. У корену уметничког дела постоји само одређени део који, како уметник, тако и гледалац може да освести, враћајући ток мисли уназад. Порекло мисли је огромна мистерија, тако да сви треба да будемо отворенији једни према другима у процесу тражења одговора. Уметност утиче на промену свести, а у свести су сва решења. Мислим и осећам да све што постоји припада једном организму и већој слици. Замислите само да крвно зрнце у вашем телу одбија да верује да постоји контекст тела, а затим и целог света у којем се налази! Да би се духовно родио, човек мора да сломи стару слику о себи. Решење је у промени свести, слобода и универзална свест су ствар перцепције.⁴⁶

Питање *поруке* својих радова, смисла свог креативног деловања, уметница овако тумачи: „Свеобухватна порука је да се свака манифестација Живота види и осети као неодвојиви део природе. Сматрам да је овакав поглед на свет база сваке *зелене* праксе, да се свет види као један, а не подељен измишљеним границама, које само представљају идејни конструкт у својој суштини. Да људи схвате да својим договорима креирају свет, како лошији тако и бољи.⁴⁷

Еколошки ангажована уметност

Бројна истраживања показују да друштво не прелази на одрживе моделе понашања адекватним темпом, те да многи људи још увек нису довољно информисани о еколошким проблемима с који-

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Исто.

ма се суочавамо на глобалном нивоу. То не треба да чуди будући да је научни језик апстрактан и далек, а медији и политичари често нису вољни да јавности приближе ове теме на прави начин. И како пречицу до наших душа најбоље познају баш они који душом стварају, у оваквој се средини уметност створила као идеалан посредник између свести и дела, човека и шире слике о његовој улози и одговорности коју треба да предузме за своје поступке.

Дејвид Бакленд (*David Buckland*) један је од оних стваралаца који с лакоћом мири уметност и науку, емоције и делање у пракси, обоје посвећујући истом идеалу – борби против климатских промена. Овај талентовани уметник бави се фотографијом, филмом и писањем.⁴⁸ Оснивач је „*Cape Farewell*” пројекта, креативне агоре која окупља уметнике, научнике и едукаторе на једном месту како би заједно покушали да створе нови језик за сферу глобалног загревања, причајући приче које утичу на људска срца кроз музику, писање, сликање, оперу, архитектуру, поезију и друге видове стваралаштва. Овај стваралац већ деценијама сваким новим делом постепено сужава јаз између савременог друштва и наше планете.⁴⁹

Бакленд објашњава зашто је своју креативну енергију каналисао у сврху еколошког активизма: „Ми уметници смо под утицајем света у којем живимо, света око нас. Опстанак рада који стварамо зависи од укључености јавности у њега. Постало ми је јасно да је свету потребан креативни глас заједнице – није постојао начин да се мој засебан креативни рад носи са обимом проблема с којим смо суочени. Научници раде заједно и деле своја открића с другима како би ти други могли да користе њихов рад за откривање нових појмова. Пројекат ’Кејп Фервел’ постао је еквивалентан креативни заједнички подухват који се бави једним изазовом: климатским

⁴⁸ Njegovi radovi uvršteni su u trajno izložene kolekcije „National Portrait” galerije u Londonu, centra „Georges Pompidou” u Parizu, „Michael Wilson” kolekcije u Londonu i Metropolitan muzeja u Njujorku.

⁴⁹ Види: Artivizam: bunt satkan od riječi i slika. <http://plezirmagazin.net/artivizam-bunt-satkan-od-rijeci-i-slika/>, приступљено: 1. 7. 2021.

променама. – Серијал радова са трудном женом, коју сам снимао док хода, а потом снимак пројектовао на глечере и санте леда на најсевернијем делу Арктика, чинио ме је како срећним тако и узбуђеним. Касније сам се вратио у свој студио у Лондону и снимао бебу коју је родила моја пријатељица, да бих приликом следеће посете северног дела Арктика пројектовао снимак бебе на лед. Када та беба одрасте, на северном Арктику највероватније неће више бити леда...”⁵⁰

Зачудо, управо су научници ти који су пригрлили и вредновали ангажман ових уметника више него било ко други. Често гледамо на научни рад као на производ искључиво разума, не узимајући у обзир колико је та потрага заправо моћна и креативна. И даље је непрепознато колико је делотворан културно-креативни глас у ангажовању јавности у овом комплексном изазову. Док нам не постане јасно да сагоревање нафте, угља и гаса у оваквој мери опасно утиче на наше животе, можда ће бити прекасно.⁵¹

Алдо Милохних се у свом тексту „Артивизам”⁵² бави неким експонираним примерима овдашњих аутономних („алтерглобалистичких”, социјалних...) покрета који су као своје политичко деловање користили методе протестних и директних акција при чему су хотимице или нехотице користили неке методе из уметничке праксе. Ограничио се на оне облике директних акција које нису биле масовне, већ су то пре герилски перформанси. Анализирао је неколико изабраних примера, условно речено, ”политизованих”

⁵⁰ Исто.

⁵¹ Види: Исто. Једнако је фрустрирајућа чињеница да тренутно имамо технологију потребну да укинемо прљаве навике и створимо електрична возила, жањемо моћ ветра, сунца, воде и плиме, учинимо грађевине енергетски ефикасним и јефтинијим за одржавање, а и даље ништа од наведеног не користимо у довољној мери.

⁵² Чланак „Артивизам” превод је истоименог поглавља књиге Алда Милохниха „Теорије sodobnega gledališča in per formansa” (Теорије suvremenog kazališta i performansa), Маска, Љубљана, 2009, стр. 143–161. Изворна је верзија чланка објављеног у словеначком часопису *Маска* (90–91, 2005), а делимично измењена верзија у енглеском часопису *Performance Research* (2, 2005), као и у антологији *Sodobne scenske umetnosti* (Љубљана, 2006.).

уметничких догађаја. „Физички чин ствара привид говорног чина: тела активиста која изворно делују у подручју извођења (*actio*), материјалношћу својих тела дословно инкорпорирају (утеловљују) исказ и тако улазе у подручје изрицања (*pronuntiatio*) које је иначе невербално, али упркос томе речито.”⁵³

Улична уметност

Британски улични уметник који се потписује као Бенкси (*Banky*) стекао је светску славу својим провокативним, субверзивним, антиратним, антирежимским, проеколошким радовима осликаним на зидовима и фасадама. Бенксијеви стенсили се већ три деценије појављују на јавним површинама градова широм света. Настају у илегални али су неки пажљиво склоњени са улице и смештени у чувене галерије; достижу вртоглаве цене. Његови „ликови” су полицајци у комичним или апсурдним ситуацијама, војници, деца и естрадне звезде као протагонисти насликаних сцена чија је духовита, убојита јасноћа савршена критика различитих друштвених аномалија.

Тако се на једном зиду у Бирмингему крајем 2019. године појавила група ирваса који уместо саоница вуку клупу која обично служи као кревет за бескућнике. У видеу који приказује нови мурал главни јунак је *Ryan* који често спава управо на овој клупи, а као *saundtrack* је послужила нумера „*I'll Be Home for Christmas.*” Видео-клип је само на Инстаграму прегледало преко три милиона људи, што је добар показатељ да су овакве кампање успешне.⁵⁴

Бенкси је марта ове године потврдио да стоји иза слике која се појавила на зиду затвора у Редингу. На слици се види затвореник – који можда подсећа на Оскара Вајлда – како бежи на ужету од покривача, везаним за писаћу машину. Слика се појавила док

⁵³ Исто.

⁵⁴ <https://www.harpersbazaar.rs/kultura/umetnost-knjige-muzika/najveca-misterija-moderne-umetnosti-ko-je-benksi>, приступљено: 1. 7. 2021.

траје кампања да се бивши затвор претвори у уметнички центар, уместо да се прода и пренамени у стамбени простор.⁵⁵

Архитекта *istrit artist* Андреј Јосифовски, познат као Пијаниста, прошле године је на Бежанијској коси подигао скулптуру *Златни цвет*, високу осам метара, која, како каже, „неодољиво подсећа на један употребни предмет који сви имамо у домовима”. Цвет је окренут ка граду, ка месту где је до скоро стајао Победник. Уметник у шали каже да „живимо у Златном добу, па нам је потребно да се добро очистимо и очеткамо”. Ову интервенцију описује као спој чувеног *stirit artista* Бенксија и провокативног савременог уметника Цефа Кунса. Скулптура је постављена на дан затварања изложбе *Чистач* Марине Абрамовић. Сто малих цветова истовремено је постављено широм Београда на „стратешки изабраним местима”. Скулптуре су настале од коцки, грађевинског отпада „са силних радова који су задесили престоницу”. Цвеће је засађено на местима која су важна попут Трга Републике, Калемегдана, градске скупштине, парламента, Правног факултета...⁵⁶

Јосифовски сматра да људи у Србији не разликују графите, то јест уличну уметност, од шкработина на зиду. Већ пет година организује фестивал *Runaway* на Бежанијској коси, у другој недељи септембра. У оквиру фестивала niche *Urbani distrikt* где уметници могу да дођу да раде и оставе своја дела заједници. Намерава и даље да својим радовима означава бљештавило Златног доба. Његова последња инсталација постављена је испред Института за ТБЦ и болести плућа. „Скулптура у облику стилизованог бронхијалног стабла направљена је са жељом да се сви болесници изборе са својом болешћу и да то буде први корак ка оздрављењу нашег

⁵⁵ <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-56290384>, приступљено: 1. 7. 2021. <https://pcpress.rs/angazovana-umetnost-banksy-ponovo-na-delu/>, приступљено: 1. 7. 2021.

⁵⁶ <https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/andrej-josifovski-pijanista-zlatni-cvet-za-cisec-nje-grad/>, приступљено: 1. 7. 2021.

друштва. Борбу за кисеоник видим као борбу за слободу, јер без слободног дисања нема здравља.”⁵⁷

Он даље објашњава свој уметнички ангажман: „Политика и уметничко стваралаштво су дијаметрално различите ствари, али је друштвени интерес сфера испољавања њиховог утицаја. Задатак је уметника да својим радом подстиче узвишена осећања и велича људске врлине које ће друштво учинити бољим, а на политичарима је да то на темељима владавине права учине остварљивим. Према томе, сваки прави уметник је по природи ствари друштвено ангажован, али то се код нас погрешно тумачи јер, према закону јачег, политичари имају искључиво право да одлучују о свему што се тиче друштва, те самим тим да одређују и правац културолошких токова. Наравно да ћу се томе противити, која год да је власт у питању. Бљештавило Златног века је тек почело да нас обасјава, а уметност је ту да увелича ту неоренесансну транзицију. Моје је да, као стваралац, само постављам знакове, које нам природа даје као путоказ.”⁵⁸

Литература

- Adorno, T. (1979) *Estetička teorija*, Nolit, Beograd
- Agamben, G. (1996) *Form-of Life*, u: Paolo Virno, Michael Hardt (eds.), *Theory out of Bound – A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, str. 151. Vidi: Dukovski, G. (2016) О књижевности у свом времену <https://pulse.rs/o-knjizevnosti-u-svom-vremenu/pdf>, приступљено: 1. 7. 2021.
- Artivizam: bunt satkan od riječi i slika. [http://plezirmagazin.net/artivizam-bunt-satkan-od-rijeci-i-slika/ pdf](http://plezirmagazin.net/artivizam-bunt-satkan-od-rijeci-i-slika/pdf), приступљено: 1. 7. 2021.
- Bašičević Antić, I. (2018) *Trijumf reči u vizuelnoj umetnosti dvadesetog veka. Dimitrije Bašičević Mangelos i Marsel Brodars* [The Triumph of Words in

⁵⁷ Ćuk, A. Andrej Josifovski Pijanista: Bez slobodnog disanja nema zdravlja, 11. 06. 2021, *Danas*, <https://www.danas.rs/kultura/andrej-josifovski-pijanista-bez-slobodnog-disanja-nema-zdravlja/>, приступљено: 1. 7. 2021.

⁵⁸ Исто.

- Twentieth-Century Visual Art. Dimitrije Bašičević Mangelos and Marcel Broodthaers], Belgrade: Orion Art
- Бенјамин, В. (1997) *Једносмерна улица*, Београд, Рад
- Бенјамин, В. (2011) *О фотографији и уметности*, Изабрана дела 1
- Białostocki, J. (1986) *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*
- Vuksanović, D. (2021) *Estetika otpora*. <https://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/4414320/divna-vuksanovic-estetika-otpora.html> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Vuksanović, D. (2019). *Umetnost u vremenu (neoliberalnog) kapitalizma: Adorno vs. Mikelsen, Theoria*, 2:62, str. 97–106.
- Deerpwell, K. (2020) Introduction, in: *Feminist Art, Activisms and Artivisms*, Deerpwell, K. (ed.) Amsterdam, Valiz, p. 10.
- Пић, Д. Simonida Rajčević: Уметник kreira ono što ga zanima. <https://www.porkulum.com/post/simonida-raj%C4%8Devi%C4%87-umetnik-kreirano-%C5%A1to-ga-zanimapdf>, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Јокановић, М. (2018) Уметност од/против стварности, *Зборник Естетичког друштва Србије*, (Естетско и стварно)
- Kami, A. (1981) Mit o Sifizu. U: *Eseji*, gl. urednik Vesna Janjić. Beograd: Nolit.
- Kami, A. (1981) Naličje i lice. U: *Eseji*, gl. urednik Vesna Janjić. Beograd: Nolit.
- Kami, A. (1981) Pobunjeni čovek. U: *Eseji*, gl. urednik Vesna Janjić. Beograd: Nolit.
- Marjanović B. (2016) Друштвена улога књижевности, 20.12.2016. <https://www.masina.rs/drustvena-uloga-knjizevnosti/pdf>, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Milohnić, A. (2009) Artivizam, prevod istoimenog poglavlja knjige Alda Milohnića „Теорије савременог гледалишта in per formansa” (Теорије савременог казалишта i performansa), *Maska*, Ljubljana, 2009, str. 143–161.
- Milohnić, A. (2005) Artivism, u: *Performing Action, Performing Thinking* (temat), *Maska* št. 1–2 (90–91), Ljubljana, str. 15–25.
- Мићел, В. Дž. Т. (2005) Шта слике жеље? Живот и љубави слика, Београд
- Nikolić, T. (2020) Друштвени ангажман младих уметница у digitalnom kontekstu, *Kultura*, br. 169, 86–112.
- Paković, Z. (2012) Ангажман у филму, *Novi filmograf*. <http://www.novifilmograf.com/angazman-u-filmu/> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Петровић, С. (2016) Демистификација појма ангазоване уметности, <https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection4-8.pdf>
- Ranciere, J. (1991) *The ignorant Schoolmaster*, Stanford.
- Рајковић, М. (2018). Уметност и стварност савремене епохе: Бенјамин, Делез и Рансијер, *Зборник Естетичког друштва Србије*, (Естетско и стварно)

- Sartre, J. (1948) *Situations II*. Paris: Gallimard.
- Sartr, Ž. (1981) Angažovana književnost. U: *Šta je književnost*, izabrao Miloš Stambolić. Beograd: Nolit.
- Sartr, Ž. (1981) Šta je književnost. U: *Šta je književnost*, izabrao Miloš Stambolić. Beograd: Nolit.
- Solar, M. (1985) *Filozofija književnosti*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Smit, T. (2014) Savremena umetnost današnjeg sveta: Obrasci u tranzicij, u: T. Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Beograd.
- Šuvaković, M. (2017) Artvizizam= angažman umetnika, 02.08. 2017. <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/2523/nauka/2824497/-artvizizam--angažman-umetnika.html> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Šuvaković, M. (2009) Politika i umetnost, *Republika*, 1–30. 06. 2009, br. 454–455. <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Čubrilo, J. (2018). Aporija autonomije i heteronomije savremene umetnosti: “For the sake of humanity – let art be more ‘arty’” <https://www.studije-savremenosti.org/2018/01/20/aporija-autonomije-i-heteronomije-savremene-umetnosti-for-the-sake-of-humanity-let-art-be-more-arty1/> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Ćuk, A. (2021) Andrej Josifovski Pijanista: Bez slobodnog disanja nema zdravlja, 11. 06. 2021, *Danas*, <https://www.danas.rs/kultura/andrej-josifovski-pijanista-bez-slobodnog-disanja-nema-zdravlja/> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Havsten-Mikelsen, A. (2018) Ne-filozofija i savremena umetnost: Ne-filozofski predlog, (Non-Philosophy and Contemporary Art), Grupa za konceptualnu politiku Novi Sad, na stranici: <https://www.gkp.org.rs/wp-content/uploads/2018/12/Mikelsen-Ne-filozofija-2018-FINAL.pdf>, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- Šuvaković, M. Politika i umetnost. <http://www.republika.co.rs/454-455/20.html> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- <https://www.harpersbazaar.rs/kultura/umetnost-knjige-muzika/najveca-misterija-moderne-umetnosti-ko-je-benksi> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-56290384> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- <https://pcpress.rs/angazovana-umetnost-banksy-ponovo-na-delu/> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.
- <https://www.danas.rs/bbc-news-serbian/andrej-josifovski-pijanista-zlatnicvet-za-ciscenje-grada/> pdf, pristupljeno: 1. 7. 2021.

ARTIVISM – ART AND ENGAGEMENT

Summary

We question the notion of engagement in principle, its variations and extensions in the field of art and aesthetics. Aesthetics and art today offer a different view of engagement, they enter the true space of criticism. In this sense, the role of aesthetics can be redefined. Is the aesthetic dimension actually key in articulating meaning and even the area of rebellion? When we talk about engaged art today, we see that it represents the largest part of contemporary art, not only in the field of fine arts, but also in music, theater, literature, performance, play, film or film digital work. Everything is connected and turned towards intervention in culture and society. Art has its artistic function. Contemporary also knows artistic directions that abolish the distance with theory (aesthetics), showing it in its creative and engaged potentials. Translated into art, the theory changes its character and breaks through new ways of shaping society and culture as a whole. In the world of activism, a new direction was born – artivism, which implies the struggle for a better society through artistic expression. Artists, as activists, do not choose protests or petitions for their type of socio-political action, but a camera, brushes, paints, notes, words and imagination. The function of the artist has changed throughout history. The idea of an engaged artist is related to Jean Paul Sartre and his concept of engaged literature, however, it is much older (Courbet, Picasso, Brecht). A special place is occupied by Banksy. Young artists are taking an increasingly important place in the online space, taking full advantage of the digital age, the creative characteristics of the Internet and digital media. They use their art production and their profiles on digital platforms to express socio-political views.

Key words: aesthetics, art, engagement, artivism, culture, digital media, socio-political attitudes, politics.

ПРИЛОЗИ

Никола Танасић

МЕМА – ХИБРИДНА МИМЕТИЧКА УМЕТНИЧКА ФОРМА ЗА ИНФОРМАТИКО ДОБА¹

Апстракт: „Меме” („интернет мемес”, или „мимови”) су се користиле као облик размене информација још од самих почетака Интернета, али их је успон широкопојасних комуникација и друштвених мрежа претворио у комплексан културни феномен, са својим нарочитим визуалним језиком, уметничким формама, и – естетиком. Иако је сам термин (веома надахнуто) преузет из двадесетовековне теорије идеја, мемес су, како у погледу садржине, тако и форме (као и више него очигледне етимологије), снажно укорене у традиционалном појму *μίμησις* и миметичке уметности. У свом савременом облику, мемес је најчешће лако препознатљив визуални образац независног порекла, преузет из различитих извора (филм, медији, стрипови, или шаблони који су наменски дизајнирани за потребе прављења мемес), и пропраћен додатним текстом који слику ставља у различит, најчешће хумористичан контекст. Оне се могу посматрати као пародије, *имитације* других већ постојећих уметничких или медијских садржаја. Притом правила шта се може, а шта не може сматрати мемесом практично не постоје, и постоје бројни упечатљиви изузеци како по садржају, тако и по форми. Истовремено, одређена универзална својства мемес (попут широке препознатљивости, масовности, једноставности, техничке лакоће израде и сл.) извајају их из сродних уметничких облика (попут стрипова,

¹ Приликом израде овог текста коришћена је електронска библиотека класичних текстова пројекта „Персеј” Универзитета Тафтс из Масачусетса, као и материјали „Википедије”

инфографика, фотографије и сл.). Оно што меме чини специфичним у изобиљу сличних визуалних садржаја, и оно што их чини значајном културном појавом, јесте управо њихова нарочита *естетика*. Ова естетика подразумева естетске критерије из потпуно различитих уметничких форми (графички и визуални дизајн, фотографија, стрип, сатира, играни и цртани филм, и сл.), она одређује меме као хибридную уметничку форму у најјачем смислу *μίμησις*, и успоставља низ занимљивих друштвених импликација (и апликација).

Кључне речи: мема (мим), интернет, реконтекстуализација, хумор, естетика

О пореклу појма

Израз „мема” у српском језику, баш као у енглеском језику из кога је позајмљен, данас најчешће реферира културну појаву „интернет мема” (или „мимова”, енгл. *memes*). У питању су сатиричне комбинације попкултурних визуалних садржаја, духовито истргнутих из оригиналног контекста текстуалним реинтерпретацијама, и похрањене у други контекст уз изразито комичан ефекат. Интернет меме представљају глобалну културну појаву која је постала неизоставни део модерне комуникације практично од тренутка када су „паметни телефони” постали универзално доступни, а планета постала непрекидно повезана са интернетом.

Сам појам је, међутим, знатно старији, и потиче из англосаксонске теорије комуникација шездесетих година XX века. Што је још занимљивије, он се налази у центру врло комплексне теоријске расправе о природи комуникације, која представља информатички одјек старог спора о универзалијама, односно Платонове теорије идеја.² У овом контексту, мема (или мим) представља комунико-

² Увођење појма „меме” најчешће се везује за књигу Ричарда Докинса „Себични ген” из 1976. год, коме је овај појам послужио за утемељење једне биологистичко-еволюционистичке теорије ширења културних образаца унутар једне културе. Види Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

лошки, или још прецизније, „културни атом” – образац, појам, или чак понашање, односно поступак – који представља основну јединицу у комуникацији између две особе, и која се даље вирално распростире кроз друштво путем *подражавања*.³ Меме у датом контексту постају „гештalt битови” информација, несводиви остаци и недељиви елементи културе који служе као јединице комуникације у информатичкој размени која стоји у темељу сваке културе. Овим феноменом се бави читава грана комуникологије која се зове *меметика* (енгл. *memetics*), и утемељио ју је амерички теоретичар Ричард Докинс отприлике у исто време када је сковао и сам појам „меме”.

Веза са Платоновим теоријама идеја и подржавања није ни најмање случајна, нити арбитрарна. Кујући свој појам, Докинс је управо тражио „основну јединицу мимезе” (μίμησις), али му је грчки израз μίμημα („копија”, „кривотворина”, „подражај”) био „предугачак”, па га је скратио како би деловао „елементарније”.⁴ Поред очигледне везе са гештalt-психологијом, појам се повезује и са радом немачког еволутивног биолога Ричарда Волфганга Земона, који је у оквиру своје „енграмске теорије памћења” на сличан начин користио повезани грчки термин „мнема” (μνήμη, „сећање”, „памћење”, дословно „*меморија*”).⁵ У том контексту „мему” можемо схватити као „подражај” – „одраз”, „отисак”, или „лик” – која представља „носач информације” у културној комуникацији, и који притом има своју сопствену динамику, закономерност, и чак „живот”. Теоретичаре је нарочито фасцинирала ова механика ширења оваквих културних образаца међу носиоцима, која је деловала као да је потпуно независна од намера и воље поједначних људи који их усвајају и шире. То је отворило низ занимљивих полемика, веома налик на спор о универзалијама – да ли су меме „у глави”, да ли

³ *Op. cit.* стр. 192.

⁴ *Ibid.* Докинс је такође одабрао реч *mete* јер звучи као *gene*, што је било битно за његову биологистичку теорију распрострањивања културних садржаја.

⁵ Cf. Richard Wolfgang Semon, *The Mneme*, Allen & Unwin, London, 1921.

постоје „објективно” (на начин сличан математичким објектима), разматране су такође хипотезе о „виралном ширењу”, односно о „еволуцији мема”.⁶

Структура интернет меме

У поређењу са овом високопарном епистемолошко-психолошком расправом, појава „интернет мема”⁷ ову тематику донекле уземљује, али је истовремено недвосмислено преноси у домен естетике. Како је високо стручни комуниколошки термин ушао у свакодневну употребу како би се тематизовао веома широки културни феномен са интернета није најјасније,⁸ али је одабир појма свакако изузетно примерен, будући да интернет меме представљају отелотворење меметичке механике у медијуму интернет-комуникације, где је апстрактни појам психолошке меме као идеје, појма, или менталне слике замењен крајње специфичним ликовно-текстуалним садржајима. У садржинском смислу, интернет мема је плод подражавања у свом највулгарнијем облику – оном о коме Платон говори у *X* књизи државе када помиње „ствараоца са огледалом”, који непрекидно „ствара нове предмете” тако што

⁶ Cf. Richard Dawkins, “Viruses of the Mind”, *A Devil’s Chaplain*, Houghton Mifflin, Boston, 2003; Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁷ У овом раду ћемо се због директне везе са грчим изворником придржавати превода „мема” за енглеско *meme*, иако је позајмљеница „мим” једнако валидна, и захвата неке језичке и етимолошке интуиције везане за енглески језик. „Мим” звучи привлачно због звучне једнакости са „мимезом” и „миметичким”, али „мема” представља унеколико јаснији и прецизнији појам, ближи грчком изворнику и духу српског језика.

⁸ Сматра се да је прва употреба израза „мема” у референци на интернет феномене забележена у уводнику Мајка Годвина (широј публици познатог као аутора „Годвиновог закона”) за часопис „Вајерд”, v. Mike Godwin, “Meme, Counter-Meme”, *Wired*, објављено 10. јануара 1994.; cf. Johanna Mayer, “The Origin of the Word ‘Meme’”, *ScienceFriday.com*, објављено 25. септембра 2018. год.

им приноси огледало у коме „настаје” њихов одраз.⁹ Из перспективе садржаја, практично све што садржи једна мема по правилу је копија. Међутим, када се овај феномен посматра из перспективе динамике својих различитих елемената и његове улоге у комуникацији, добијамо нешто комплексније од обичне „слике слике” (εἰκὼν εἰκόνας), односно „сенке сенке” (σκιά σκιάς).¹⁰

Интернет мема се по правилу састоји из одређеног визуалног садржаја који се реконтекстуализује употребом текста. Визуални садржај интернет меме по правилу представља производ неке уметности, макар то била „само” уметност фотографије. Реч је најчешће о масовно препознатљивим сликама или серијама слика – кадровима из филмова, анимираних филмова, или телевизијских програма (укључујући и целе видео записе), познатим ликовним делима, или исечцима из стрипова (укључујући и популарни поджанр „интернет стрипа”, енгл. *webcomic*). Ове слике се затим ишчашују из свог изворног контекста и преносе у други исписивањем текста, који може да измени контекст целе слике, њених појединачних елемената, или обоје. Притом мема може бити химера два уметничка дела – слика из једног уметничког дела може да се реконтекстуализује текстом из другог уметничког дела, кадар из филма стиховима песме, уметничка слика текстом сценарија филма и сл.¹¹ У том смислу „ауторски допринос” састављача меме може бити „нулти”, и сведен искључиво на идеју о амалгаму двају или више туђих дела.¹²

⁹ *Resp.* 596b-e

¹⁰ *Resp.* 596b-598d. Cf. 509d-511e

¹¹ Ми овде углавном разматрамо једноставне меме које се састоје из једне реконтекстуализоване слике, али треба имати на уму да оне могу бити изузетно комплексне, и представљати комбинацију више различитих ликовних и текстуалних извора.

¹² Cf. Carlos Mauricio Castaño Díaz, “Defining and characterizing the concept of Internet Meme”, *CES Psicología* Vol. 6 no. 2, јул/децембар 2013. год., онлајн издање доступно на сајту *Scielo.org.co*.

Оно што је важно нагласити јесте да је сврха амалгамације ових садржаја *увек* повезана са хумором, било да је реч о политичкој или друштвеној сатири, уметничкој иронији, или просто пародији ради пародирања. Хумор који настаје спајањем неповезаних садржаја јесте оно што је *стварни садржај* меме, и стварни циљ њеног састављања. Притом, да би мема послужила својој намени, неопходно је да оба контекста који се преплићу буду препознатљиви реципијенту: изворни образац мора да се *препозна*, а преношење у нови контекст мора да буде *разумљиво*. Ако је било који од ова два елемента реципијенту непознат, мема у целини ће бити неразумљива, иако може задржати свој комични потенцијал (поготово ако је визуални садржај смешан по себи). Ово „препознавање” често не мора уопште да се тиче изворног садржаја *per se* (изузетно велики број образаца за меме долази из потпуно опскурних извора, као што су непознате ТВ емисије или новинске репортаже), већ је довољно да садржи препознавање садржа *quia* меме, тј. као „образца који се често и популарно реконтекстуализује”. Због ове потребе за универзалном препознатљивошћу, и визуални и текстуални садржаји мема најчешће проистичу, било из глобалне, било из локалне популарне културе, али меме такође могу бити везане за интерни жаргон и симболику уске културне, друштвене, или специјалистичке групе, неразумљиве практично за свакога ко не познаје њен стручни жаргон.

Најзад, још један важан елемент структуре меме је њена непосредна зависност од могућности тренутне производње и масовног распрострањивања медијских садржаја преко интернета, што је довело до експлозије значаја овог покултурног феномена заједно са растом популарности друштвених мрежа. Одређене уметничке форме, попут карикатуре и стрипа, и пре ере интернета могле би структурно да се уклопе у образац меме, али је њихово распрострањивање било медијски ограничено, и биле су уско везане за уметнике и специјалисте (дизајнере, новинаре, уреднике и сл.). Специфичност мема лежи у апсолутној доступности технологије њихове производње. Мему може да направи дословно *свако*, оне се

међусобно разликују искључиво по успеху реконтекстуализације, која је лако измерљива њиховом распрострањеношћу на интернету (тј. бројем појединачних дељења на интернету).

Квинтесенцијална миметичка уметност – уз пар обрта

Што се тиче естетичких и аксиолошких интерпретација интернет мема, већ је речено да је у питању класични *μίμησις* у Платоновом смислу. Меме су „сенка сенке”, замрзнути, перспективистички аспект нечега што је само по себи само копија и одраз стварности.¹³ Свет мема се стога са лакоћом може критиковати као „сурогат-уметност”, и критиковати из перспективе Платоновог „дна Пећине”.¹⁴ Интернет меме у савременом друштву заиста представљају савреног кандидата за статус Платонових „сенки на зиду Пећине” – оне су ефемерне, налазе се у вечитом току и промени, смењују се без икакве очигледне логике и смисла, представљају искривљени одраз стварних догађаја, за екране рачунара и мобилних телефона прикована јавност их користи као облик комуникације о стварном свету, а посматрач са стране тешко може да их разуме. Оваква перспектива видела би меме као нешто изразито негативно и штетно, чак деструктивно по културно ткиво друштва.¹⁵

¹³ На меме је са лакоћом примењива и она најпроблематичнија, чисто онтолошка компонента Платонове критике миметичких уметности из X књиге „Државе”, будући да се за њих крајње недвосмислено може рећи да су „на три корака од бића” (*τριττὰ ἀλέχοντα τοῦ ὄντος*, *Resp.* 599a), будући да они представљају копију уметничких дела и фотографских записа, који су сами по себи копије материјалне стварности. Ако овој тематици додатно приступамо из јаке платоновске перспективе, меме у том случају падају на само дно Платонове онтолошке лествице, опредмећујући управо све оно најгоре што Платон види у подражавању.

¹⁴ *Resp.* 514a-519d.

¹⁵ Расправа о мемама у контексту „друштвене опасности” нису ништа необично, а тема је значајно добила на популарности након 2016. године и победе Доналда Трампа на америчким изборима, где су меме виђене као једно од политичких

Интернет меме, међутим, имају два важна аспекта која их истржу из овог негативног платоновског обрасца. Прво – оне су потпуно *децентрализоване*. За разлику од телевизије или филма, меме широкој публици нису *сервиране одозго*, она их *сама прави* као одговор на оно што им се сервира. У том смислу, оне представљају инструмент хаотичног, нехијерархизованог, хоризонталног културног дијалога који се у великој мери отима од диктата културних центара моћи и утицаја. Друго – меме апсолутно *подразумевају смисао за хумор*. Мема која није смешна, није мема. Као у случају лошег вица: ако је хумор *толико* лош да никоме није смешно, он престаје да буде виц. У датом контексту, меме се заиста могу посматрати као „вицеви у сликама”,¹⁶ и њихова структура је заиста веома слична. Оне не могу да постоје без те визуалне, миметичке компоненте, али се на крају остварују унутар заједничког смисла за хумор који деле творац и реципијент меме.¹⁷

Меме стога опредмећују добро познати системски проблем Платоновог концепта мимезе. Наиме, предмет подражавања увек успоставља духовну везу са подражајем, тј. са копијом, и разумевање те духовне везе неопходно је да би се садржај копије уопште могао препознати. На тај начин нас разматрање и разумевање производа подражавања тера да „учествујемо у идеји”, или барем раз-

оруђа које је омогућило ту победу. Опасност од мема се често комбинује са указивањима на „опасност од спољашњег мешања” у друштвени живот (најчешће Русије и њених „фабрика тролова”), али чак и када се тај фактор спољашње манипулације елиминише, оне се често перципирају као нешто лоше и опасно. Cf. Joan Donovan, “How memes got weaponized: A short history”, *MIT Technology Review*, онлајн издање на *TechnologyReview.com*, објављено 24. октобра 2019.

¹⁶ Израз „фото-вицеви” стекао је популарност на српском Твитеру као фраза коју је нечија мајка употребила да опише интернет меме, али није ушао у ширу употребу.

¹⁷ Овде треба нагласити да „хијерархијски центри утицаја” итекако производе своје меме и покушавају преко њих да утичу на јавност, али то морају да раде *по истим правилима* као сви остали. Притом њихов ауторитет ни на који начин не може да наметне неку мему као успешну, она мора да буде духовита и да наиђе на масовно одобравање да би остварила свој културни утицај.

умевањем досежемо идеју која се подражава. Елемент хумора овај проблем додатно компликује: разумевање аутора меме и публике није само условљено когнитивним разумевањем заједничког контекста елемената меме, већ подразумева и заједнички смисао за хумор. Другим речима, заједница која међусобно комуницира помоћу мема нужно учествује у заједничком аксиолошком систему, а онтолошко утемељење тог система остаје потпуно отворено.

Дистинкције у односу на друге уметничке облике над којим паразитира

На овом месту природно се поставља питање есенцијалног одређења меме. Шта је то, на крају? Да ли је у питању уметничка форма, или нешто друго? Да ли се може у потпуности свести на умеће (τέχνη) састављања мема, или је она у ствари тај специфични „духовни додатак”, тај акт пародирања и реконтекстуализације, који је чини смешном публици? И у најмању руку утолико што се ово питање може поставити и за било коју другу уметност, можемо са сигурношћу одговорити да у питању *јесте* уметничка форма, али веома рудиментарна. Меме у својој бити представљају финалну стадију технологизације уметности и коначну последицу лакоће репродукције ликовних садржаја.¹⁸ Као што сваки власник мобилног телефона може усликати мање-више успешну фотографију, он може направити и мање-више успешну мему. Назвати то „уметношћу” звучи неинтуитивно, јер под „уметношћу” истовремено подразумевамо и извесну нормативну, естетску компоненту. То, међутим, овде није тема – производња мема може се сматрати уметношћу у најмању руку у оном смислу у коме се дечји цртеж

¹⁸ У том смислу у случају интернет мема аргументација из чувеног есеја Валтера Бенјамина додатно долази до изражаја, будући да је у питању форма која се, наизглед, *потпуно исцрпљује* у својој техничкој репродукцији. Уп. Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”, *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.

„Чича-Глише” може назвати уметношћу.¹⁹ (Уосталом, зар нису баш такви неки примери древне „пећинске уметности”, на које се често указује управо као на исконски одраз људске способности апстракције?)

Техничка компонента производње мема јесте изузетно једноставна, али не и њен „идејни трансфер”: реконтекстуализација коју мема одражава може бити веома комплексна и интелектуално захтевна. Штавише, огромна разлика између лакоће техничке производње меме и њеног естетског ефекта препоручује меме као нарочито занимљив предмет истраживања естетике, будући да је ову „духовну надградњу” која постоји у сваком уметничком делу кудикамо лакше посматрати него у случају уметничких форми које изискују много више труда и умећа.

Управо ово је домен унутар кога се повлачи дистинкција између меме и других уметности над којим паразитира. Она није просто ликовна уметност, баш као што није књижевна форма. Она свакако није стрип, иако на њега можда највише личи. Оно што у случају меме представља истински уметнички захват јесте захват реконтекстуализације и реинтерпретације, а за њега су неопходне и визуална, и текстуална компонента. Без сумње, постоје меме које су чисто ликовне, као што постоје меме које су чисто текстуалне, али то је у већој мери доказ безначајности садржаја и техничке компоненте у стварању меме, него што говори нешто суштинско о томе шта меме јесу. Мема није ни слика, ни текст, већ управо духовна (духовита) надградња који настаје када се они ставе у међусобни однос. У питању је културна пракса која погађа једну исконску потребу човека за хумором и смехом, а која је и сама један – *чисто естетски феномен*.

¹⁹ Ово поређење је нарочито на месту утолико пре што је значајан број мема управо и заснован на рудиментарним цртежима, налик на дечје. Cf. Kate Knibbs, “Are memes the pop culture art of our era?”, онлајн издање на *DigitalTrends.com*, објављено 23. јуна 2013.

Естетика меме и ширење хоризоната естетике

Ако мему можемо да третирамо као уметнички производ, поставља се питање како разликујемо „добре” од „лоших мема”, како разликујемо „лепе” од „ружних”? Да ова компонента постоји потпуно је очигледно, будући да се на интернету одобравање меме у основном облику изражава „лајком” – потврдом да се одређени садржај неке „допада”.²⁰ И опет имамо исти одговор: искључиво преко хумора. Овде још једном имамо аналогију са вицем – „добра мема” је смешна мема, „лоша мема” – није смешна. „Лепоту” у традиционалном смислу мема искључиво позајмљује од копираног предлошка, било да је у питању изворник слике, изворник текста, или оба. У принципу, добра и успешна мема се може направити комбинацијом изразито ружног ликовног предлошка и крајње баналног текста, док се лоша и неуспешна мема може направити комбинацијом класичног сликарског ремек-дела са врхунским стиховима прослављених уметника.²¹ Другим речима, „конвенционални естетски садржај”, схваћен као вредност на бинарној скали између „лепог” и „ружног”, има врло мало утицаја на естетско (*sic!*) вредновање саме меме. Без сумње, меме у зависности од свог садржаја могу имати низ квалитета преузетих од других уметности – оне могу бити епичне, потресне, емотивне, или надахњујуће. Али меме *quia* меме вреднујемо искључиво на основу њиховог хумора.

Сетимо се попултурних феномена који спадају у прекурзоре интернет мема – „мотиватора” и „демотиватора”. „Мотиватори”,

²⁰ Занимљиво је да су управо меме један од разлога због којих су друштвене мреже и са њима повезани сајтови масовно почели да „шире лепезу одобравања”, додајући неутралним изразима „допадања” и „недопадања” („лајк” и „дислајк”) читав низ различитих емотивних реакција, од којих је свакако најзначајнија била она која наглашава да је садржај (изразито) смешан. Cf. Jordan Schonig, “‘Liking’ as creating: On aesthetic category memes”, *New Media & Society*, Sage Journals, онлајн издање на *Journals.SagePub.com*, објављен 21. јуна 2019.

²¹ Cf. Nick Douglas, “It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic”, *Journal of Visual Culture*, Sage Journals, онлајн издање на *Journals.SagePub.com*, објављено 16. децембра 2014.

односно „мотивациони постери” били су изразито љигава, патетична, и малограђанска мода да се „надахњујући призори” стављају у црни оквир, испод кога су исписане једнако љигаве и патетичне „мотивационе поруке”, најчешће као генерички украси за канцеларије.²² „Демотиватори” су настали као хумористичко пародирање ове моде, експлоатишући исти образац, али „мотивационе поруке” мењајући за иронију, сарказам, или црни хумор.²³ Веома брзо је формат изашао из својих изворних оквира, и постао нешто налик данашњим мемама – визуални садржај са духовитим коментарем. Поред окошталог формата, разлика у односу на мему јесте одсуство универзалне препознатљивости (демотиватори нису нужно користили лако препознатљиве елементе популарне културе), одсуство бесконачне репродукције (демотиватори су претендовали на „оригиналност”, и ретко су постајали обрасци за неограничен број варијација на исту тему), и одсуство дубинске интеграције у савремену комуникације (демотиватори нису коришћени као вид комуникације и реинтерпретације стварности практично у режиму „уживо”, као што чине меме).

Када се све ово стави на страну, искорак од „мотивационих постера” према „демотиваторима” представља релевантан феномен за савремену естетику, будући да он обележава врло суптилан прелазак са нечега што представља бездушни производ корпора-

²² Cf. Corinne Purtill, “Dorky motivational posters invented internet memes and changed the way we make fun of work”, *Quartz*, онлајн издање на *QZ.com*, објављено 16. фебруара 2018.

²³ „Демотиватори” су се прво појавили као комерцијална пародија мотивационих постера које је штампала тексашка компанија *Despair, Inc.*, а затим су се претворили у интернет феномен. Српски сајт за размену хумористичких садржаја *Vukajlija.com* у ери пре пуног размаха друштвених медија био је познат по одељку „постери”, који су се састављали по овом образцу. „Демотиватори” су у Русији постали поготово утицајан интернет феномен, где су се дуго задржали као уобичајени назив за интернет меме. Cf. Вероника А. Каменова, Надежда В. Рабкина, „Функциональный и прагматический потенциал демотиваторов как визуально-вербальной формы современной интернет-коммуникации”, *Политическая лингвистика* бр. 1 (43), 2013, онлајн издање на *CyberLeninka.ru*.

тивне орнаментике без икакве вредности у значајан културни феномен на интернету. Притом нити први, нити други производ не можемо у релевантном смислу назвати „лепим” („мотиватори” су у извесном смислу „лепи” – на сличан начин на који су лепи гипсани лавови по српским предграђима; „демотиватори” евентуално могу да садрже „лепу слику”), њихово естетско вредновање везано је за одсуство, односно изобилје „духа”, које се у првом смислу манифестује као тупава и формулаична баналност, а у другом случају – као духовитост.

Интернет меме потврђују често занемарену чињеницу да је хумор чисто естетска категорија, независна од лепоте, али комплексно умрежана са другим универзалијама. Ово нас враћа идеји утемељења једне полицентричне „естетике врлине”, налик на етику врлине из Аристотелове „Никомахове етике”.²⁴ Естетско вредновање неког предмета, догађаја, особе, или уметничког дела, на тај начин почива на комплексној игри „врлина” коју предмет вредновања поседује. То могу бити „лепота” или „ружноћа”, баш као што предмет етичког вредновања могу бити „праведност” и „неправедност”, али се вредновање не исцрпљује на тој скали. Одређени предмет или дело можемо оценити као естетски вредан узимајући у обзир широки низ параметара – ако је „узвишен”, „епски”, „дирљив”, „непретенциозан”, „елегантан”, или – „смешан”. Смех и хумор су нарочито значајни примери, јер се за разлику од многих других једноставно не могу свести на однос лепог и ружног. Смех представља непосредну, и чисто естетску реакцију на неки садржај, без обзира на његову лепоту или ружноћу. Још један прекурзор интернет меме биле су „смешне маце” (енгл. *lolcats*), прото-меме где су слике мачака у смешним позама или ситуацијама биле праћене (најчешће граматички искривљеним) текстом који је појачавао (или у потпуности одређивао) хумористички утисак сли-

²⁴ Аристотел, *Никомахова етика*, превела Радмила Шалабалић, Култура, Београд, 1970.

ке.²⁵ Веома често је текстуална реконтесктуализација била нешто што претвара „сасвим обичну фотографију мачке” у интернет феномен. Аксиолошка разлика сводила се на хумористички садржај.

Дехијерархизација информација и инстант гратификација

Колико год били слободни или штедљиви у придавању естетског *значаја* интернет мемама, њихово разумевање је неопходно за разумевање времена у коме живимо, а то пре свега подразумева разумевање њихове *естетике*. Са једне стране, меме представљају отпор вертикалном концепту информисања и на њему засноване политичке и корпоративне контроле информативних токова. Постојећи политички и економски центри, укључујући ту, дакако, и центре за производњу глобалне популарне културе, попут Холивуда, Бродвеја, Силицијумске долине и сл., претендују на то да диктирају естетику и аксиологију стварности практично целој планети. Меме у великој мери представљају бунтовнички рефлекс према овим облицима хијерархијског наметања вредносних судова, и настојање појединачних заједница на интернету (укључујући и глобално јавно мњење) да ресвалуирају сервирану верзију стварности, било да је у питању популарна култура, политички живот, или потпуно насумични елементи друштвеног живота.

Са друге стране, меме представљају типично чедо свога времена, што подразумева њихову наглашену ефемерност, краткотрајност, и трошност. Меме се праве за мање од минуте, замишљене су као реакција уживо на одређену тему која је тренутно актуелна (циници би рекли – „на зиду Пећине”), да би већ сутрадан биле заборављене. И не само да појединачне меме које данас заокупљују јавност целог интернета сутра одлазе неповратно у заборав, већ читави *обрасци мема* долазе, пролазе, и одлазе као да је у питању

²⁵ Cf. Dwight Silverman, “Web photo phenomenon centers on felines, poor spelling”, онлајн издање на *Chron.com*, објављено 5. јуна 2007.

летња мода.²⁶ И мада постоје меме које су „универзалне” и својом тематиком, и својим садржајем, и својим порукама, убедљива већина њих представља квинтесенцијални производ потрошачке културе, намењен за пар секунди смеха, „лајк”, „шер”, а затим – заборав.

Ова аспект културе мема није просто сведочанство о сужавању распона пажње савремене публике и јавности на интернету, и њене потребе да јој се информације и вредности приносе у све ситније сажваканим „залогајима” (јер меме свакако јесу то – „бајтови” културне информације којом савремено друштво непрекидно реинтерпретира само себе). Са друге стране, оне гуше традиционалне форме визуалне сатире као што су стрип или карикатура, у које је потребно уложити много више уметничког труда само да би се постигао, са становишта реципијента, најчешће слабији ефекат. Једноставно, и стрип и карикатура, колико год једноставни били, структурно су комплекснији од мема, и самим тим се когнитивно другачије обрађују, изискујући више пажње, интересовања, па и времена. А разлика између две секунде које су некоме потребне да когнитивно обради просечну мему и десет секунди колико је потребно да обради карикатуру, или пола минуте колико је потребно за траку стрипа, представља разлику између „виралне распрострањености” и – опскурности.

Уметници стога имају велике проблеме са мемама, које са једне стране представљају нелојалну конкуренцију која гуши њихово присуство на интернету, а са друге стране – када уметник направи нешто „конкурентно” – преузимају његов рад као образац за нове меме и гуше његов креативни допринос (а самим тим и ауторска права) у експлозији „мематизованих” репродукција. У питању је

²⁶ О овоме врло убедљиво сведочи серија Јутјуб видео снимака који приказују смену најпопуларнијих *образаца мема* (дакле, ликовних предлогака) на недељном нивоу за одређени временски период. Ови снимци се гледају хипнотички, и изванредно упечатљиво илуструју ефемерност фокуса интернет јавности, асоцирајући још једном веома убедљиво на дно Платонове Пећине. Уп. видео-запис “The history of the most popular memes (2004–2019)” на Јутјуб каналу *Abacaba*, објављено 17. априла 2019.

нелагодан однос, који тера уметнике да се прилагођавају новим потребама публике или да улажу додатне напоре да заштите свој рад, што је најчешће на њихову штету, а често и на штету саме публике.²⁷ Наравно, високо комерцијални видови уметности – попут филма и телевизије – третирају меме као бесплатну рекламу која повећава видљивост њихових производа, и често преко сопствених канала настоје да одређене елементе својих садржаја „лансирају као меме”, како би појачали своју препознатљивост. Ове стратегије некада делују веома успешно, а некада просто производе гомилу „лоших мема” на које нико не реагује, тако да је, са становишта маркетинга, реч о мачу са две оштрице. По правилу – добри и успешни садржаји који наилазе на позитиван одзив код публике имају тенденцију да лансирају меме које ће додатно повећати гледаност филма, док лоши филмови могу да произведу меме које представљају негативне рекламе. А када је у питању највећи број филмова, и њима сродних производа који су просто „осредњи”, продуценти настоје да мемама које елементе филма пребацују у потпуно невезан контекст повећају интересовање за сам филм, што им неретко и успева.²⁸

Мема као средство комуникације и нова естетизација стварности

Међутим, као што смо раније нагласили, нису само уметнички садржаји предлошци за меме, и нису меме „нелојална конкуренција” само уметницима. Меме такође представљају реконтекстуализацију и реevaluацију *политичке* аксиологије, и то по веома сличном моделу. Као што се „мематизују”, а самим тим пародирају и сатиризују садржаји популарне културе, тако се обрађују и ин-

²⁷ Cf. Maria Mellor, “The Baby Yoda gif debacle exposes the messy world of meme law”, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 29. новембра 2019.

²⁸ Cf. Sam Carr, “Meme Marketing Examples – The Future of Social Media Marketing”, онлајн издање на *PPCprotect.com*, објављено 14. јануара 2020.

формативни садржаји без икакве уметничке компоненте (у оном смислу у коме говоримо о „уметничкој фотографији” и „фоторепортажи”). Ово постаје веома моћан инструмент сатиризовања стварности, и представља снажно протестно оруђе за поткопавање политичких ауторитета. Овде долази до изражаја још једна важна естетска категорија хумора – *немогуће га је октроисати*. Релевантност меме није могуће диктирати, онда у потпуности представља анархични одраз расположења народа, или социјалне групе за чије потребе настаје. Покушаји да се на политичке меме одговори „контрамемама” поп правилу су се завршавали спектакуларним неуспесима.²⁹ И мада интернет јавност и даље представља само један сегмент јавног мњења, који се ни на који начин не претаче директно у политички резултат у стварном животу, њихов политички потенцијал никако није занемарљив, о чему сведочи и полу-шаљива изјава америчког технолошког олигарха Илона Маска „ко контролише меме, контролише Свемир”.³⁰ Примера ради, неколико црногорских страница са мемама за пар година су постале безмало *политичка снага* у Црној Гори, до те мере да су опозиционе партије почеле званично да се ослањају на њихову подршку, док је црногорски режим, који је у њиховим сатирама најчешће извлачио дебљи крај, почео њихову делатност отворено да сузбије,

²⁹ Примера ради, америчка левица је након успеха Доналда Трампа на председничким изборима – успеха који је у великој мери заснован на вештом коришћењу стратегија интернет комуникације, укључујући меме – покушала да узврати на поплаву мема на десничарске и политички некоректне теме властитим мемама, што је као широка стратегија било толико неуспешно, да је изродило популарну подругљиву изреку *the Left can't meme* („левица не зна да мимује”). Cf. Stephanie Mancimer, “‘The Left Can’t Meme’: How Right-Wing Groups Are Training the Next Generation of Social Media Warriors”, онлајн издање на *MotherJones.com*, објављено 2. априла 2019; такође Mike Godwin, “Meme, Counter-meme”, *op.cit.*

³⁰ Маск је ову изјаву објавио на свом Твитер налогу 26. јуна 2020. године. Уп. Dani Di Placido, “Elon Musk Rebranded Himself, Using The Magic Of Memes”, *Forbes*, онлајн издање на *Forbes.com*, објављено 23. фебруара 2019.

како преко интернета и друштвених мрежа, тако и претњама и привођењима аутора ових страница.³¹

Ипак, оно што је нама овде кудикамо важније јесте да препознамо један важан тренд. Ова растућа потреба јавности да помоћу мема преиспитује, реинтерпретира, и оспорава званичне јавне и политичке наративе представља важно сведочанство о новој *естетизацији стварности*. Одједном традиционални центри моћи нису више у стању да диктирају вредносне норме своме друштву, већ се њихови аксиолошки монолози у све већој мери губе у статичком шуму који стварају, између осталог, и овакве реинтерпретације и пародије. Реч је о потреби јавности да веома озбиљне и економским интересима потпрегнуте аксиолошке системе изврне руглу, и претвори у једну необуздану и неконтролисану игру исмевања и пародирања. А то, у суштини, представља одговор естетике на диктате економије, политике, и технологије – јер један од релевантних и независних нових облика преношења културних, социјалних, и политичких информација у потпуности почива на чисто естетској способности заједнице да дели исти смисао за хумор. И ако очигледно постоји потреба да се све сивља и суморнија стварност глобалне технократске цивилизације посматра из другог угла, кроз призму хумора и смеха, то је само доказ да постоји једнака потреба да се она посматра кроз призму других естетских категорија – емотивности, узвишености, па и лепоте.

³¹ Cf. Игор Дамјановић, „Господин Непријатни из Црне Горе: ‘Русију смо поразили на свим фронтovima’”, онлајн издање на *Balkanist.rs*, објављено 1. априла 2020.

Литература

- Аристотел, *Никомахова етика*, превела Радмила Шалабалић, Култура, Београд, 1970.
- Валтер Бенјамин, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције”, *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008.
- Игор Дамјановић, „Господин Непријатни из Црне Горе: ‘Русију смо поразили на свим фронтовима’”, онлајн издање на *Balkanist.rs*, објављено 1. априла 2020.
- Вероника А. Каменева, Надежда В. Рабкина, «Функциональный и прагматический потенциал демотиваторов как визуально-вербальной формы современной интернет-коммуникации», *Политическая лингвистика* бр. 1 (43), 2013, онлајн издање на *CyberLeninka.ru*.
- Платон, *Држава*, превели Албин Вилхар и Бранко Павловић, БИГЗ, Београд, 2002.
- Susan Blackmore, *The Meme Machine*, Oxford University Press, Оксфорд, 2000.
- Sam Carr, ”Meme Marketing Examples – The Future of Social Media Marketing”, онлајн издање на *PPCprotect.com*, објављено 14. јануара 2020.
- Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford University Press, Оксфорд, 1976.
- Richard Dawkins, “Viruses of the Mind”, *A Devil’s Chaplain*, Houghton Mifflin, Бостон, 2003.
- Carlos Mauricio Castaño Díaz, “Defining and characterizing the concept of Internet Meme”, *CES Psicología* Vol. 6 no. 2, јул/децембар 2013.
- Joan Donovan, “How memes got weaponized: A short history”, *MIT Technology Review*, онлајн издање на *TechnologyReview.com*, објављено 24. октобра 2019.
- Nick Douglas, “It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic”, *Journal of Visual Culture*, Sage Journals, онлајн издање на *Journals.SagePub.com*, објављено 16. децембра 2014.
- Mike Godwin, “Meme, Counter-Meme”, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 10. јануара 1994.
- Kate Knibbs, “Are memes the pop culture art of our era?”, онлајн издање на *DigitalTrends.com*, објављено 23. јуна 2013.
- Johanna Mayer, “The Origin of the Word ‘Meme’”, *ScienceFriday.com*, објављено 25. септембра 2018.

- Maria Mellor, “The Baby Yoda gif debacle exposes the messy world of meme law”, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 29. новембра 2019.
- Stephanie Mancimer, “‘The Left Can’t Meme’: How Right-Wing Groups Are Training the Next Generation of Social Media Warriors”, онлајн издање на *MotherJones.com*, објављено 2. априла 2019.
- Dani Di Placido, “Elon Musk Rebranded Himself, Using The Magic Of Memes”, *Forbes*, онлајн издање на *Forbes.com*, објављено 23. фебруара 2019.
- Corinne Purtill, “Dorky motivational posters invented internet memes and changed the way we make fun of work”, *Quartz*, онлајн издање на *OZ.com*, објављено 16. фебруара 2018.
- Jordan Schonig, “‘Liking’ as creating: On aesthetic category memes”, *New Media & Society*, Sage Journals, онлајн издање на *Journals.SagePub.com*, објављен 21. јуна 2019.
- Richard Wolfgang Semon, *The Mneme*, Allen & Unwin, Лондон, 1921.
- Dwight Silverman, “Web photo phenomenon centers on felines, poor spelling”, онлајн издање на *Chron.com*, објављено 5. јуна 2007.

Nikola Tanasić

THE MEME – A HYBRID MIMETIC ART FORM FOR THE INFORMATION AGE

Summary

“Memes” (or “Internet memes”) have been a form of sharing information between people since the dawn of Internet, but the rise of broadband and social networks have turned them into a complex cultural phenomenon, with its specific visual language, art forms, and – aesthetics. Although the term (rather ingeniously) derives from 20th century theories of ideas, both its substance and its form – as well as the obvious etymology – memes are heavily rooted in the traditional concept of μίμησις and mimetic art. In its contemporary form, a meme is usually a highly recognisable visual image of independent design, taken from a variety of sources (film, media, comics, or images specifically

designed for the use in meme generation), accompanied with additional text putting the image in a different, usually humorous context. In a sense, they are parodies, *imitations* of art and media content. There are almost no rules, regarding what can, and what cannot be considered a meme, and there are numerous vivid exceptions in both content and form. However, certain universal aspects of memes (recognisability, mass character, simplicity, ease of creation etc.) separate them from similar art forms (like comics, infographics, photography etc.). What makes memes special in a plethora of similar visual content, and what makes them an important cultural phenomenon, are their specific *aesthetics*. This includes aesthetic criteria from completely different art forms (graphic and visual design, photography, comics, satire, cinema, animated film etc.), establishing memes as a hybrid art form in the true sense of μίμησις, and with a number of interesting social implications (and applications).

Key words: meme, internet, recontextualization, humour, aesthetics.

Светлана Марјанов

АНГАЖМАН КАО ОНТОЛОШКА КОНСЕКВЕНЦА ЕСТЕТСКОГ

Апстракт: Ако у виду имамо онтолошке консеквенце, ангажман је интрисично везан за естетско одређење. У развијању ове тезе долази до дискрепанције естетског као декоративног и естетског као етичког. Као једна од манифестација прве врсте естетско се јавља као битан елемент медијске манипулације у конституисању друштвених матрица. Друга врста естетског основни је елемент философије схваћене као филокалије. Динамика односа два аспекта естетског у онтолошком кључу као клацкалица њише се у, напоследку, естетском ритму контрапунктуалног процеса изградње и разградње слике света која постаје сам тај свет. Свет чија је естетска окосница у поимању слободе. Естетског као видљивог или као невидљивог. Да ли се кретање тананости може неслучајно протезати све до нематеријалне, примарно естетске области, тема је овог излагања.

Кључне речи: Онтологија, консеквенце, неслучајност, невидљиво, контрапункт.

У философији, лепота је једна од темељних категорија којима се поимају суштинска својства бића. Неслучајно користим израз философија уместо уобичајеног израза филозофија. Мапираћу поље за увођење мог омиљеног појма неслучајности у контексту теме ангажмана у естетици. Тема ангажованости као онтолошке консеквенсе естетског уско је повезана са терминолошком одред-

лицом неслучајности коју схватам као неодвојив атрибут естетског као ангажованог, али и ангажованог као естетског, на један управо ангажован начин предлажући, као што ћемо касније видети, ангажман као један од могућих критеријума естетског. Када, у том смислу истичем разлику између значења философије и филозофије, имам у виду етимолошку одредницу философије као љубави према мудрости, наспрам филозофије као љубави према мраку. Ово отуд што зофос на старогрчком значи мрак. Овде немам у виду мрак који потиче од прејакe светлости увида који силином замрачује вид посматрача какав је имао Хераклит мрачни, већ тежњу ка обе знањујућем реторичком расправљању у које неретко прераствају настојања да се интелектуално надметање наметне као знање. Зато неслучајно не чуди што је филозофија постала предмет подсмеха и пример испразног говора, говора ради самог говора. Или, како би се из контекста теме овог скупа могло рећи – неангажованог говора.

Као што сам у резимеу навела, у овом излагању, бавићу се естетским првествено као филокаличним, односно задржавајући се на естетском као лепом, повлачећи границу према естетском усмереном на уметност у ширем смислу, тј. уметност која се неретко бави ружним или ствара ружноћу. Ову границу, наравно, није могуће повући у наком строгом смислу, зато што и само њено повалчење реферише на контекст у коме је овај други смисао. Њено дефинисање је више методолошког карактера, како сам у сажетку навела, уочавајући дискрепанцију између естетског као декоративног и естетског као етичког. Естетско као декоративно у основни је елементи медијске манипулације у креирању душтвених матрица. Опет, естетско одређење као опажајно, осећајно (неслучајно не кажем – чулно, мада се рад нематеријалног последично испољава у чулном као чудесном указујући на хетерономно порекло) је на делу у оба случаја. Када је реч о естетском, реч је о нечем привлачном, нечем што наговештава емоционално благостање. Суштински, ова два одређења естетског нису различитог порекла. Оба воде од осета. Разлика настаје у времену. Први није, можда је то прикладно рећи

на тај начин – сазрео, још није схватио да је пријатност осета само путоказ, прст који показује ка неизмерно богатијем благостању, ка благодати до које се може непрекидно стизати, идући из силе у силу, како се то каже у предањима светих отаца, не остајући при том првом раду пријатности који иницира остет. Остајући при прсту, при у овом времену диктираној и слављеној садашњости, осет на осет гради се стварност у коме је сврха повећање материјалног благостања, физичког здравља и стварања безбедног и сигурног друштва у коме је сигурна само пропаст.

А ипак, неслучајно, лукавство ума, како би то рекли моји неомиљени представници немачке класичне филозофије и у овом случају је на делу. Естетско као декоративно, које се суштински не разликује од естетског у салонима лепоте, неслучајно названим естетским салонима, на које наилазимо у најразличитијим сферама комерцијалне употребе естетике, које су већ етаблиране као уметничке, толико је исфорсирано и натегнуто да пуца. А са њим пуца и цео његов свет. Свет профита, дигитализације као отелотворења рационалистичке филозофске матрице која се храни кодирањем, свођењем свега на низове нула у јединица, деконтекстуализацијом и деконструкцијом постојања нема моћ да се не уруши сам у себе, јер је сам себи циљ. Бодиријаровски речено, овај симулакрум неслучајно пуца. Глобализација припремљена овом естетиком, користећи страх од короне као повод, неслучајно је урушила неподношљив јавни говор у коме је основни критеријум напретка био раст бруто националног дохотка, повећање производње и страних инвестиција, повећање куповне моћи и у коме је стил живота био обележен стандардима у виду цене некретнина, аутомобила, одеће или похођења скупих униформних туристичких дестинација. Сада је ипак другачије, иако се медијски број примљених, произведених, увезених и извезених вакцина уводи као нови показатељ друштвеног благостања.

Опет неслучајно, на хеленистичком или билбијском грчком, користила се реч хорaios за лепоту. Порекло овог придева је од речи хора или сат, време. У хеленистичком грчком, наине се лепим сматрало оно што је у складу са својим временом. Лепо је и младо и зрело старо, тј. оно што је у складу са својим временом. Мада се неслучајно са тим не би сложио, ипак у том духу Бењамин у „Уметничком делу у веку техничке репродукције” каже: „У оквиру великих историјских периода мења се целокупни начин живота људских колектива и начин њиховог чулног опажања. Начин на који се људска чулна опажања организују – медијум у коме се остварују није условљен само природом већ и историјом.”

Дакле, у смислу лепог који је у складу са својим временом, млада жена која се трудила да изгледа старије или стара која се упињала да се подмлади није се сматрала лепом. На сличан начин, усклађеност са временом, за промене зрелим временом у коме живимо, неслучајно ангажман спаја са естетиком. У том смислу не бих израз естетски лепо схватила као плеоназам, већ као идентификовање декоративног, козметолошког аспекта неког ентитета. Естетско као украсно није интрисично идентитету ентитета који „краси”. Оно је придодато и сврха му је за завара, замагли, лажно представи.

Шта би, онда, било лепо које није естетски лепо? Било би само лепо или, могу слободно рећи – естетско као ангажовано у циљу непрекидног поправљања себе, Пошто је ово кретање незауствалјиво, промена себе, метаноја, постаје промена и свог предсобља, односно света у коме личност остварује сопствену промену.

Овде постоји веза са Платоновим решењем проблема јединства у мноштву идеја увођењем идеје добра. „Добро по себи, врховно добро, обасјава све премете, чини их свима видљивим и на тај начин је извор њихове вредности и лепоте.” Онтолошко поистовећење доброг и лепог је у основи Платоновог учења о идејама. Идеја, суштина или појам, је реч која на старогрчком значи лик или слику. Овде је пре реч о лику који смера ка личности. Неслу-

чајно лик овде указује на естетско, радо ћу рећи осетилно, схватајући га као осећајно, не у смислу чула која остају у сфери осета, чулног надражаја, иако је, као што је то Хегел у Феноменологији духа истакао, већ у чулном опажању присутно мишљење. Привид који долази са опажањем по Хегелу само је привидно привидан. Зрењем, радом мишљења, ово привидно постаје оно што даје пуноћу знања. Зрење, или духовно посматрање такође је опажање. Реч зеркало, огледало, указује на везу знања које се стиче управо медијским, језичким (ма који то био језик, мислим овде и на језик дигиталних и других мас медија) посредовањем које је неопходно опажању. Пошто знање обавезује, оно нас мења, преобликује, тако да стичемо свест о свести као динамичком узрастању сопствене личности која се састоји у увиђању (опет је корен ове епистемолошке одреднице у виђењу) себе промењеног виђеним и виђеног промењеног собом. На овај начин одређено естетско, као нестатично увек је ангажовано. Међутим, благостање ка којем се лик као пројекат, тежња ка будућем и бољем усмерава није у идеји (лику) прогреса, већ у хоризонту благодати личности у њеном живом достојанству, која је у непрекидном кретању и метаноји. За метаноју је потребан медијум језика као мишљења које је осећајно, које се обазире на заједницу и само у заједници, виђен (Хегел би рекао признат) од других личности тако што се увиђају, виде друге личности као неслучајно ствараоци нас самих. Аутономија овде лежи у хетерономији повезаној у јединство заједнице. Сосирово указивање на прелаз синхроне у дијахрону језичку раван може се тумачити и на овај начин. Пројекат естетског као кретања лика, тј. личности ка заједници, а не индивидуе ка друштву сталног прогреса је суштински ангажман. Арнхајмово указивање на теоријску раздвојеност и практичну спојеност мишљења и опажања значи управо то. Практично се овде може разумети и као фактичко, а и као философско одређење праксе као домена етике, док теорија овако постављена пада у домен филозофије како сам је на почетку одредила.

Увиди естетичара Жарка Видовића драгоцене су потврде ове тезе. Он указује на везу осећања и сећања као рада на очувању, рекла бих, чувајућој изградњи, заједнице. Овде је слобода као ангажовани сегмент естетског битан елеменат подвига коме се пријатност благостања жртвује вишој сврси благодати припадности заједници у којој „чашћу чинимо једне другима већима од себе”, чашћу задобијајући „чест” или „част”, што значи део, тј. удео. Увиђајући друге у заједници и сами постајемо њен део. Сећање је дубоко осећање, преображеност индивидуе у личност. Кад смо код сећања, на овом месту можемо опет да се сетимо Платона и његовог схватања знања као сећања. На пример, Жарко, опет неслучајно, Видовић (*Nomen est omen*), увиђа штету коју је путем медијума језика српској духовности и философији нанела Вукова реформа српског језика и правописа. Вуковом интервенцијом, рецимо, нестаје реч *рема* која је значила глагол чије је значење данас садржано у три речи – реч, реченица и глагол. То је реч која тек присуством глагола, изреченог или подразумеваног, добија значење реченице, смисленог, јасног исказа, тј. речима исказане мисли. Наиме, основни елемент језика није реч, већ реченица, које нема без глагола. Човек зато говори, подсећа Видовић, тек кад „глагоља”, јер је глагољање сећање на показивање оног што је раније показивао. Казивање је истинито тек као доказивање, каже он, а зато што је доказивање сећање на показивање, на чин показивања. Казивање, тј. говор се своди на доказивање показивања и није ништа друго до замена за показивање, а показивае је глагол, радња, име радње, Зато је, закључује Видовић, свако казивање без глагола, рема, испразно и неразумљиво бесмислено казивање, бунцање. Говор се своди на показивање, јер је то сећање на показивање сведочење о показивању. Или, узмимо за пример нестанак друге одредница византијског порекла – он, *уса*, у значењу „сушти”, који јесте. То је партицип презента глагола бити и може имати и придевску и именичку улогу. Као што је од грчког партиципа *уса* изведена реч *усија*, а могла је и *онтија*, тако је од српског партиципа *сушта* изведена реч *суштина*, са истим значењем. Тако се и грчка реч *парусија* лако опонаша у српском

као присуство, као при-сушност, при-суштина. Философија, као накнадна свест духовног искуства сасвим је у духу старог српског језика, као и ангажмана као онтолошке консеквенце естетског.

Литература

- Арнхајм Р. *Визуелно мишљење*, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1987.
- Платон *Држава*, ДЕРЕТА, Београд. 2013.
- Хегел Г. В. Ф. *Феноменологија духа*, БИГ'З, Београд, 1979.
- Бењамин В. *Есеји и критике*, НОЛИТ, Београд, 1974.
- Бодријар Ж. *Симболичка размена и смрт*, ДЕЧИЈЕ НОВИНЕ, Горњи Милановац, 1991.
- Сосир Ф. *Општа лингвистика*, НОЛИТ, Београд, 1989.
- Жарко В. *Срби и Косовски завет у Новом веку*, Пријатељи професора др. Жарка Видовића, Београд 2021.

Svetlana Marjanov

ENGAGEMENT AS AN ONTOLOGICAL CONSEQUENCE OF THE AESTHETIC

Summary

Aesthetic engagement is intrinsically tied to aesthetic definition, as long as we are aware of its ontological consequences, as a criterion for aesthetic. Following this thesis, we come to a discrepancy of aesthetic as decorative and aesthetic as ethical. One of the manifestations of aesthetic as decorative we can see in media manipulation, in constitution social matrix. The later kind of aesthetic is the basic element of philosophy as philocaly. The dynamics of relation of these two aspects of aesthetic in ontological key, swings back and

Светлана Марјанов

forth, as a seesaw, in an aesthetic rhythm of counterpoint process of construction and decomposition of an image of the world that becomes the world. The world whose aesthetic base is in understanding of freedom. Aesthetic as visible or invisible. Whether it is possible that delicate motion could non-accidentally stretch all the way to non-material, primarily aesthetic field, is the theme of this discourse.

Key words: ontology, consequences, non-randomness, invisible, counterpoint.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

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.

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.

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 Уни-

верзитета у Нишу, на Љубљанском универзитету, Факултету драмских уметности у Београду и Филозофском факултету у Београду. Покретач је и један од оснивача Етно-културолошке радионице у Сврљигу и Главни и одговорни уредник Етно-културолошког зборника.

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. промовиран је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Тирило и Методије” (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

Срђан Шаровић (1972.) је мулти-дисциплинарни уметник, стручни сарадник на катедри за цртање Академије уметности Универзитета у Новом Саду. Докторирао је 2021. године на Ликовном департману Академије уметности Универзитета у Новом Саду. Посебна поља интересовања: визуелна уметност, музика, поезија, естетика, православна филозофија.

Срђан Мараш (1973.) дипломирао, магистрирао и докторирао на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду. Посебна поља интересовања: историја филозофије, модерна и савремена филозофија, естетика.

Предраг Јакшић (1972.) је дипломирао на Правном факултету, као и на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије, а тренутно је на докторским

студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету.

Уна Поповић (1984.) је ванредни професор на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дипломирала је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду 2008. године, а докторирала на истом одсеку 2014. године. 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.), магистрирао (2008.) и докторирао (2016.) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Као стипендиста DAAD-а био на студијском усавршавању у Фрајбургу. Пријавио докторат на тему *Хајдегерово аетиолошко тумачење уметности*. Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије културе.

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.

Санда Ристић-Стојановић (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факул-

тету у Београду. Ауторка је осам књига поезије чији су издавачи Светови, КОВ, Адреса и Граматик и један је од четири аутора у заједничкој збирци поезије „Из сенке стиха”. Неке од њених књига су *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.). Објавила је низ филозофских есеја у зборницима Естетичког друштва Србије, преводи поезију са енглеског и пише и објављује приказе поезије. Била је уредник у издавачкој кући „Белетра” и главни уредник књижевног часописа „Ковине” (КОВ). Њене песме и кратке приче објављене су у бројним зборницима савремене књижевности. Члан је Српског књижевног друштва, Удружења књижевника Србије и Естетичког друштва Србије. ∴ *Ноћ је праштање своје* (2000.), *Свитање је лет боје* (2007.), *Ноћи наше, услуга* (2008.), *Тишина разликује светлости* (2010.), *Облачна птица* (2011.).

Јадранка Божић (1959.) дипломирала је на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности, а магистрирала на Интердисциплинарном смеру из антропологије (област митологије и религије). Докторанд је на Факултету политичких наука (Катедра за комуникологију). Ради у Одељењу за научноистраживачки рад Народне библиотеке Србије. Сарадник је Завода за проучавање културног развитака, Института за књижевност и уметност, Вукове задужбине. Члан је Естетичког друштва Србије, Етнолошко-антрополошког друштва Србије и Библиотекарског друштва Србије.

Никола Танасић (1983.) научни је сарадник Института за филозофију. Аутор Нове српске политичке мисли. Дипломирао 2007. године на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Студент докторских студија. Посебна поља интересовања: античка филозофија, историја филозофије, филозо-

фија политике и друштвена критика, естетика, уметничка и филмска критика.

Светлана Марјанов (1965.) бави се истраживањем културних матрица. У статусу истакнутог уметника у УЛУС-у у секцији проширених медија. Објављивала стручне и уметничке радове. У домену слике, скулптуре, фотографије, перформанса, филма, текста, радиофоније и филма, вишеструко самостално и групно излагала и награђивана у земљи и иностранству. Ради као наставник философије у гимназији Милена Павновић Барили у Београду и Електротехничкој школи Земун. Радила као шеф одсека за културу у Јавном предузећу за културу и спорт Сурчин.

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

Ангажована естетика

- 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 преводe 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.

Криза уметности и нове уметничке праксе, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

Актуелност и будућност естетике, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

Проблем форме, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2016.

Ното Aestheticus, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, Д. Вуксановић, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2017.

Естетска култура, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2018.

Естетско и стварно, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2019.

Слика и реч, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2020.

САДРЖАЈ

| | |
|--------------------|---|
| Реч уредника | 5 |
|--------------------|---|

Ангажована естетика као проблем

| | |
|--|----|
| Дивна Вуксановић АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА: ОД ПАРТИЦИПАЦИЈЕ ДО ОТПОРА | 13 |
| Богомир Ђукић ЗНАЊЕ И ДЈЕЛОВАЊЕ: ИЗАЗОВ И ПОМЕТЊЕ АНГАЖОВАНЕ ЕСТЕТИКЕ | 27 |
| Сретен Петровић АНГАЖОВАНА УМЕТНОСТ – АЛИБИ ЗА ОСРЕДЊОСТ | 43 |
| Драган Жупић АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА И АНГАЖОВАНА УМЕТНОСТ: ТЕОРИЈСКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КОНТРОВЕРЗЕ..... | 69 |
| Срђан Шаровић ИЗУВИР: <i>POIESIS</i> И ЕСТЕТСКИ КРИТЕРИЈУМ..... | 93 |

| | |
|---|-----|
| Срђан Мараш | |
| УМЕТНОСТ И ПОЛИТИКА: УМЕТНОСТ КАО ПОЛИТИЧКА ПРАКСА И ПОЛИТИКА КАО ЕСТЕТСКА ПРОИЗВОДЊА | 113 |

Ангажована естетика: перспективе

| | |
|---|-----|
| Предраг Јакшић | |
| МИСТИЧНО КАО СУШТИНА ЕСТЕТИКЕ | 143 |
| Уна Поповић | |
| АПОФАТИЧКИ КАРАКТЕР ИКОНЕ: ПРЕУМЉЕЊЕ ЧУЛНОСТИ..... | 163 |
| Саша Радовановић | |
| ПРОБЛЕМ АНГАЖОВАНОСТИ У ХАЈДЕГЕРОВОМ ТУМАЧЕЊУ УМЕТНОСТИ..... | 181 |
| Душан Пајин | |
| АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА – АНДРИЋ И САРТР..... | 193 |
| Санда Ристић Стојановић | |
| АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА, АНГАЖОВАНИ ЕСТЕТИЧАР, АНГАЖОВАНИ ЧОВЕК..... | 213 |
| Јадранка Божић | |
| АРТИВИЗАМ – УМЕТНОСТ И АНГАЖМАН | 223 |

Прилози

Никола Танасић

МЕМА – ХИБРИДНА МИМЕТИЧКА УМЕТНИЧКА
ФОРМА ЗА ИНФОРМАТИКО ДОБА 257

Светлана Марјанов

АНГАЖМАН КАО ОНТОЛОШКА КОНСЕКВЕНЦА
ЕСТЕТСКОГ 279

ПОДАЦИ О АУТОРИМА 287

УПУТСТВО АУТОРИМА 293

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

АНГАЖОВАНА естетика : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2021 (Београд : Чигоја). – 296 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања)

"Зборник ... окупља научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетипрвој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан ... у Београду, 20. и 21. маја 2021. год." → Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 5–9. – Подаци о ауторима: стр. 287–291. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

ISBN 978-86-81712-10-8

а) Естетика – Зборници

COBISS.SR-ID 53315081