

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС

зборник радова

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Небојша Грубор

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Уна Поповић
др Драган Ћаловић
др Марко Новаковић
мср Милош Миладинов
мср Саша Грбовић

Штампа


Тираж
100 примерака

ISBN 978-86-81712-26-9

Штампање овог зборника помогло је
Министарство науке, технолошког развоја и иновација

УДК 111.852(082.1)

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2024.

РЕЧ УРЕДНИКА

Зборник *Естетика и прогрес* окупља научне радове настале на основу излагања и дискусија на 43. редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан у просторијама Завода за проучавање културног развика у Београду, 25. и 26. маја 2023. године. Скуп је био посвећен професору Сретену Петровићу, оснивачу и дугогодишњем угледном члану Естетичког друштва Србије.

Одржана научна конференција „Естетика и прогрес” посвећена је разматрању уметности, али и културе, као и саме естетике, у размаку између аутономних и трајних вредности са једне, те могућности развоја и прогреса са друге стране. Другачије речено, кључно питање теме конференције је да ли уметност, односно уметничко дело, има трајност и самостојност у значењском и вредносном смислу, или она зависи од историјског, културног и друштвеног контекста? Може ли се, када је реч о уметности, говорити о напретку и напретку, било на начин историје уметности, било у духу идеје развоја науке и технике? Слично томе, да ли се може говорити о напретку и напретку културе, и ако да, у којој мери је он условљен положајем и улогом уметности у култури? Напокон, може ли се говорити о напретку у самој естетици или другим теоријским дисциплинама посвећеним уметности и култури? Да ли су естетичке позиције савремености, на пример, у било ком смислу напредније од оних античких или модерних? О чему сведочи рехабилитација

неких традиционалних, а задуго запостављених естетичких идеја, попут лепоте душе и карактера, у савременим истраживањима? И у светлу тога, шта је мерило ваљане естетичке теорије?

Са друге стране, а следећи ставове професора Петровића, морамо се запитати и о тенденцијама противним идеји прогреса. Можемо ли, дакле, говорити о антиуметности, односно о праксама које се проглашавају уметничким, а заправо разарају њено ткиво? А ако постоји уметност и антиуметност, одакле треба разумети шта уметност јесте – и шта чинити са антиуметношћу? Исто тако, има ли савремена теорија уметности, а са њом заједно и естетика, антиуметнички карактер? Коначно, може ли се теоријско разматрање уметности уопште поставити тако, да се заштити од антиуметничког – и ако да, како? Да ли је, у том погледу, довољан критички став, односно критичка естетика?

Зборник *Естетика и прогрес* организован је у две целине. Први део зборника носи наслов *Естетика и прогрес: теоријски приступ* и окупља радове који филозофско-естетски проматрају однос прогреса и естетике с обзиром на различита филозофска становишта, укључујући значајне прилоге посвећене мисли Сретена Петровића. Друга целина зборника, насловљена *Естетика и прогрес: перспективе* обухвата радове који однос естетике и прогреса проблематизују у контексту природе дела, нових технологија и медија, савременог друштва и појединих уметности.

Први прилог зборника је рад Драгана Жунића, чије излагање је отворило и научну конференцију „Естетика и прогрес” и уједно представља први прилог посвећен једном од наших најзначајнијих савремених естетичара, Сретену Петровићу. У свом прилогу Жунић пружа приказ филозофских и научних схватања Сретена Петровића, као и његовог живота. Тумачењем Петровићеве одбране аутономије вредности дела (естетске) уметности, његовог „естетског антипрогресизма”, односно одбране естетског и уметности од анти-уметничких теорија и праксе и реконструкцијом обимног и промишљеног теоријског и истраживачког опуса Сретена Петро-

вића, Жунић указује на његове значајне доприносе филозофији, естетици и науци.

Небојша Грубор се бави питањем прогреса у уметности, односно на који начин можемо да рефлектујемо прогрес у модерној и савременој уметности, пратећи филозофско-естетску мисао Сретена Петровића. У свом раду Грубор испитује становиште Сретена Петровића разматрањем с једне стране његових приговора упућених филозофији уметности Артура Дантоа, а с друге стране његове критике нових уметничких пракси унутар аргументације у вези са онтологијом (анти) уметности.

У свом тексту Дивна Вуксановић рефлектује и интерпретира ставове професора Сретена Петровића у погледу статуса уметности у контексту немачке идеалистичке филозофије, марксистичке естетике, као и његовог становишта у вези односа естетике и идеје прогреса и идеје о „великој уметности”.

Богомир Ђукић разматра питање прогреса, његовог изражавања и манифестације како у материјалном, техничком и економском домену, тако и у уметности, култури, па и у естетици. Уочавањем онтолошке разлике у прогресу поменутих подручја, као и његовог амбивалентног и парадоксалног карактера, аутор настоји да осветли и истражи његову појаву у уметности и култури до њеног правог разумевања и тумачења.

Саша Радовановић пружа анализу Хајдегеровог тумачења уметности у епохи владавине технике. У свом прилогу Радовановић расветљава Хајдегеров појам велике уметности и интерпретацијом Хегеловог и Хајдегеровог приступа према питању о прогресу уметности објашњава Хајдегеров став према техници и уметности у научно-техничкој конструкцији света.

Прилозима Небојше Бановића и Санде Ристић Стојановић се закључује први део зборника „Естетика и прогрес”. Небојша Бановић промишља однос естетике и прогреса у односу на становишта два пољска естетичара – Татаркијевичеву историјску перспективу разматрања питања прогреса у уметности и критичко-аксиолошко становиште Моравског које говори о одсуству прогреса, док Санда

Ристић Стојановић пружа увиде о питању ко има право на експеримент у уметности и о концепту декаденције, испитивањем Хоркхајмерове мисли о идеји човека, критеријума истине и мисли Сретена Петровића о авангардној уметности и прогресу у уметности.

Други део зборника отвара рад Срђана Шаровића и Уне Поповић у коме аутори разматрају питање напретка полазећи од природе и суштине творачког дела и у кретању од дела ка заједници која са њим саобраћа и може се унапредити полазећи од њега. Изражавањем појма естетског начела и односа између творачког дела и друштва, аутори објашњавају на који начин је напредак могућ у подручју у ком дело улази, у ком се појављује и живи – у подручју културе и друштва.

Срђан Мараш испитује однос између прогреса изванестетског подручја производних снага и унутарестетског техничког подручја. Анализом спектакла, аутор увиђа и експлицира развојни раскорак између, с једне стране, изванестетског и унутарестетског техничког развоја и с друге стране, аутономног, квалитативног развоја савремене уметности.

У свом прилогу Предраг Јакшић пропитује суштину човека у XXI веку, илуструјући начине на које свет техно-науке и трансхуманизма агресивно антихумано трансформише човека и његове потребе и вредности. Анализирајући питање мисли и воље суштине и естетике људског бића XXI века, аутор увиђа да су човекове потребе и вредности доживеле трансформацију и постале потребе и вредности материјалног окружења, глобалних идеологија трансхуманизма и технологије и медија.

Саша Грбовић приступа идеји прогреса у уметности тумачењем тезе Артура Дантоа о крају уметности. Приказом одређених момената у његовом становишту, односно три модела уметности и питања о природи уметности и уметничког дела и дистинкцији између уметничког и не-уметничког предмета, Грбовић реконструира на који начин Данто формулише своју аргументацију о крају уметности.

Никола Танасић у свом раду разматра однос између уметности, друштва и технологије, испитујући уметнички статус и ауторство 'еј-ај арта', дигиталних генератора слика који производе „уметничка дела” коришћењем технологије вештачке интелигенције. Пратећи прогрес 'еј-ај арта', Танасић промишља културну и уметничку револуцију изазвану овом технологијом и њене последице.

У свом тексту Сања Влаховић разматра ток прогреса музике истраживањем појма музичке лепоте, првенствено интерпретативном анализом становишта Едуарда Ханслика у његовом делу „О музички лепом”. Она указује на значај критике „естетике осећања” или „осећајне естетике”, која се заснива на идеји да музику не треба објашњавати помоћу екстерних категорија, већ из ње саме.

Уредници:

др Ива Драшкић Вићановић

др Уна Поповић

др Драган Ђаловић

др Марко Новаковић

ма Милош Миладинов

ма Саша Грбовић

**ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС:
ТЕОРИЈСКИ ОКВИР**

Драган Жунић

ЕСТЕТИЧКИ АНТИПРОГРЕСИЗАМ СРЕТЕНА ПЕТРОВИЋА

Апстракт: Након (1) уводних речи о животу и раду Сретена Петровића, аутор најпре излаже (2) основне црте Петровићеве естетичке теорије, а потом истражује (3) његову апологију вредности (естетске) уметности – одбрану у форми једнога „естетичког антипрогресизма”: (3.1) извориште овога антипрогресизма у Петровићевим радovima, (3.2) елементи и теоријско извођење антипрогресизма, (3.3) однос естетичког антипрогресизма према философској и естетичкој традицији, (3.4) однос према савременој естетичкој теорији и савременој уметности, најзад, (3.5) место Петровићевог антипрогресизма у српској естетици. На крају се чини (4) покушај реконструкције „темељне естетичке мисли” Сретена Петровића.

Кључне речи: Сретен Петровић, естетика, уметност, вредност, антипрогресизам.

1. Сретен Петровић (1940–2022) један је од најзначајнијих српских (својевремено и југословенских) савремених естетичара, реторичара, социолога уметности, философа културе, културолога, културалних антрополога.¹ Живот је посветио естетичким и култу-

¹ Овај рад настао је из уводног саопштења које сам – по позиву Управног одбора Естетичког друштва Србије – поднео на научном скупу *Естетика и прогрес* (Београд, 25–27. мај 2023), посвећеном почившем професору Сретену Петровићу. Захваљујем Управном одбору Естетичкога друштва Србије на позиву и поверењу.

ролошким истраживањима, промишљању стваралаштва, посебно уметничког, као начина осмишљавања егзистенције.

1.1. Сретен Петровић рођен је у Сврљигу, 1940. године. Осмогодишњу школу завршио је у Сврљигу, а у Нишу Школу за примењене уметности. Дипломирао је философију и магистрирао на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Докторирао је 1971. године, на Филозофском факултету Универзитета у Сарајеву, дисертацијом *Шелингово место у естетици немачког класичног идеализма*. Био је две године професор философије у Трећој београдској гимназији. Од 1969. до 2007. радио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Прошао је сва наставничка звања. За редовног професора изабран је 1982. Предавао је *Естетику*, *Културологију* и *Социологију културе и уметности*. Као хонорарни професор изводио је наставу из *Естетике*, *Реторике* и *Социологије уметности* на Филозофском факултету Универзитета у Нишу (1971–1981); као професор по позиву држао је курс из *Социологије културе* на Љубљанском универзитету (1975–1980), а наставу из *Естетике* држао је и студентима основних и постдипломских студија на Факултету драмских уметности Универзитета уметности у Београду (1985–1988). У хонорарном статусу ангажован је као професор *Социологије културе* на Одељењу за социологију Филозофског факултета Универзитета у Београду (1982–2002). Био је члан АИСА – Association internationale des critiques d’art, члан Српскога филозофског друштва и Естетичког друштва Србије. Покретач је и један од оснивача *Етно-културолошке радионице Сврљиг*, главни и одговорни уредник *Етно-културолошког зборника* (1995–2016), члан редакција *Гледишта* и *Књижевности*. Сретен Петровић преминуо је у Београду 3. јула 2022. године.

Предавање и рад заснивају се на обимној грађи из вишегодишњег праћења теоријског рада Сретена Петровића, а сачињени су, између осталог, и комбинацијом делова из мојих раније објављених текстова о делима професора Петровића.

1.2. Сретен Петровић објавио је 38² књига из области естетике, реторике, социологије уметности, антропологије, културологије и културалне антропологије, око 500 научних и стручних радова у часописима, зборницима, годишњацима, као и приређивачко-уредничких публикација. Имао је око 350 наступа у радио и телевизијским емисијама (а преко 200 само на Трећем програму Радио Београда, где су више десетина пута други аутори говорили о његовим делима), више од 200 јавних предавања и учешћа на трибинама, округлим столовима, дискусијама о различитим делима и темама из области којима се бавио. О његовим делима написано је и објављено у штампаним и електронским медијима преко 250 текстова. Био је ментор и члан комисија за оцену и одбрану више десетина докторских и магистарских радова.

Међу бројним наградама које је Сретен Петровић добио за своје књиге, издвајају се: Награда „Веселин Маслеша” у Сарајеву (1989), за књигу *Уметност и симболичке форме*; Награда Савеза југословенских издавача (1989), за монографију *Боја и савремено српско сликарство*; Награда „Лаза Костић” у Новом Саду (1997), за дело *Митологија Срба*; Награда Савеза југословенских издавача (2000), за петокњижје *Српска митологија I–V*.

2. Није нимало лако представити дело Сретена Петровића, тј. сачинити философски и научни портрет овако плоднога философа и научника. Додуше, тај сложени посао унеколико је олакшан охрабрујућом чињеницом јасне проблемске мотивисаности, логичке кохеренције и смисаоног происхођења његових књига, систематским начином излагања, а, рекло би се, и латентном систематичношћу читавога Петровићевог опуса. Иако је Петровић свој теоријски рад започео у области естетике и философије уметности, најпре ћу се, у најкраћем, осврнути на друге области његовога рада, а потом

² У последњој Петровићевој књизи постоји списак „најважнијих књига”, у којем се не налазе бар две књиге из области естетике: *Увод у античку реторику* (Градина, Ниш, 1972) и *Marksistička kritika estetike: prilog Marksovoj ontologiji stvaranja* (Prosveta, Beograd, 1982). А неке књиге, попут *Културологије*, имају више измењених и допуњених издања.

прећи на оно теоријско поље на којем смо се и ми, заједно са њим, годинама окупљали на научним скуповима Естетичкога друштва Србије – поље естетике.

2.1. Петровићево бављење *социологијом уметности*, од проблема социјалне-онтологије уметности све до феномена рецепције уметности, псеудо-уметности, тј. кича, бављење *психолошким* истраживањима боја у савременом српском сликарству, није само стицај академских околности, већ логичан след ауторовога интегралног третирања феномена уметности, израженог формулом „аутор–дело–публика”, у свима његовим битним димензијама: индивидуално-психолошкој, социјално-историјској, метафизичкој.³

2.2. А чињеница атеоријске, практичко-етичке мотивације важи и за његово плодно бављење *реториком*, које је седамдесетих година прошлога века, у условима партијско-политичкога једноумља и „монологизма”, било колико неочекивано толико и антиципаторско, да би, потом, у надлазећим деценијама, било и поучно – као својеврсни пледоаје не само за културу и етику јавнога говора, већ и за плурализам и дијалог друштвених и политичких становишта.⁴

2.3. Петровићев дугогодишњи рад у области *социологије културе, културологије, културалне антропологије*, изнедрио је дела која представљају једну обухватну *философију (новести) културе*. У њима се примарни шелинговски импулс препознаје и у Петровићевом схватању мањкавости естетичко-естетицистичке и естетичко-идеалистичке „самољубивости”, и у неопходности сагледа-

³ Да поменем само најзначајније:

- *Estetika i sociologija: uvod u savremenu sociologiju umetnosti*, Predsedništvo Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije – Posebno izdanje časopisa „Ideje”, Beograd, 1975.
- *Metafizika i psihologija slike*, Gradina – Prosveta, Niš, 1986.
- *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Naučna knjiga, Beograd – Prosveta, Niš, 1989.
- *Кич као судбина*, Матица српска, Нови Сад, 1997.

⁴ Ево важнијих издања:

- *Retorika: teorijsko i istorijsko razmatranje*, Gradina, Niš, 1975.
- *Реторика: историја, теорија, пракса*, Народна књига – Алфа, Београд 2007.

вања не само ширега контекста, већ и најдубље основе уметности. Конкретно, то је значило окретање другим, архетипским симболичким формама, корпусу цивилизацијских и духовно-културалних вредности, а пре света феномену митологије и њене свакидашње операционализације – подручју обичајности. Петровић се ни овде није задовољио обимном и промишљеном теоријском и теоријско-методолошком обрадом проблема, него је одважно закорачио и у научно-истраживачки теренски рад, наравно, на конкретној грађи свога, сврљишкога, завичаја, грађи значајној не по овој биографској чињеници завичајности, већ по реткој и надалеко познатој очуваности етнографскога блага, блага традиционалне културе у источној Србији, и, посебно, по културално-антрополошкој индикативности дубинских, митолошких слојева духа у обичајности овога краја. Овај део методолошкога, теоријскога, емпиријскога и организаторскога рада Сретена Петровића (и његових сарадника и пријатеља) сведочи о узорноме споју универзалних и локалних вредности – о везаности за дух завичаја и о могућности надзавичајнога узлета, отеловљеног у изградњи *Етно-културолошке радионице Сврљиг*.⁵

2.4. Рекох да је свој теоријски рад Сретен Петровић започео у области *естетике и философије уметности*.

Заокупљеност светом уметности Сретен Петровић је најпре искушао у уметничкој школи, учећи вајарство (паралалено са стицањем гимназијскога образовања), и то му је искуство одржавало

⁵ Од двадесетак ауторских књига из ове области (и више десетина едиторских), помињем само најкрупнија издања:

- *Српска митологија*, књига I–V (I књига: *Систем српске митологије*; II књига: *Митолошке мапе са прегледом јужнословенског простора*; III књига: *Антропологија српских ритуала*; IV књига: *Митологија раскрића*; V књига: *Митологија, магија и обичаји: истраживање сврљишке области*; Просвета, Ниш, 2000.
- *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Народна књига – Алфа – Невен, Београд, 2004,
- *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Ново, проширено издање, Дерета, Београд, 2014.

енергетски набој неопходан за теоријско и емпиријско испитивање феномена уметности, започето студијама философије, а потом магистарским и докторским студирањем философскога дела Ф. В. Ј. Шелинга (Schelling), изборнога философског сродника. Ерос и патос шелинговске идеје апсолутне продукције и централне метафизичке позиције уметности допринели су, уз изворну енергију личнога етоса, да Петровић узме стваралаштво за врховни принцип бића и делатнога живота, као и свога трагања за метафизичким исходиштем, што га је – у суочењу са суморним чињеницама идеолошкога контролисања уметничког стваралаштва – нагнало на преиспитивање атеоријске, културално-историјске и идеолошке, па и психолошке утемељености и функције естетичких идеја и теорија. Објављивање књиге која је резултат тих истраживања није могло проћи без идеолошких интервенција дежурних чувара поретка. Сретен Петровић је из овога истраживања односа естетике и идеологије изашао са јасном тезом о нужности одбране аутономије уметности, са артикулисаним естетичким антигносеологизмом, и концепцијом естетике искључиво као метаестетике, која – суочена са „самодовољношћу” уметничких дела, и загледа-на у сопствене теоријске и атеоријске претпоставке, могућности и границе – оставља нетакнутим уметничко стваралаштво и врховну антрополошку али и метафизичку димензију уметности.⁶ Топос продукције, стваралаштва, обрађен је и у оквиру Петровићевог бављења Марксовом (Marx) онтологијом рада, аутентичнога креативног рада као суштине људскога делатног бића, чиме је првобитни мотив естетичкога идеализма добио и своје антрополошко, социјално-онтолошко, па и културално-историјско укоренење.⁷

⁶ *Estetika i ideologija: uvod u metaestetiku*, Vuk Karadžić, Beograd 1972.

⁷ У овоме контексту, наводим следеће студије:

- *Marksistička estetika: kritika estetičkog uma*, BIGZ, Beograd, 1979.
- *Marksistička kritika estetike: prilog Marksovoj ontologiji stvaranja*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга, Бања Лука – Народна књига, Београд, 2006.

Но, својеврсна синтеза раних шелинговских али и марксовских мотива врхунила је не неком „ексклузивистичком” апотеозом стваралаштва, него „демократским” одбијањем романтичкога и неороматничкога преузношења и својеврсне хегемоније уметности и њенога вредносног претпостављања свима осталим људским делатностима. Сретен Петровић заговара могућност аутентичнога и креативног чина у свакој људској делатности, одбацујући рецепцијско-маркетиншко фаворизовање резултата тога чина, идеологију учинка и тржишнога надметања. То своје схватање систематски је изложио као целовиту визију критике естетичкога ума, односно концепцију деконструкције естетике као предмет-теорије и теорије са практичко-нормативистичким амбицијама, те као визију једне онтологије и антропологије широко схваћенога стваралачког чина.⁸ При свему томе, није му падало на памет да резултате таквих аутентичних продуктивних чинова, који уносе смисао у човеков живот и, можда, припомажу у безнадежном трагању за „Великим Смислом”, проглашава за уметничка дела (као што је то случај у савременим „кустоским праксама” и њиховим „престабилизиваним” теоријама, за које је савремена уметност управо то – проглашавање једнога реконтекстуализованог не-уметничког предмета, или некога геста, за уметност).

3. У последњој фази свога рада, Сретен Петровић се посветио *одбрани аутономије и трајности вредности дела (естетске)*

⁸ Извесно је да из Шелинга иду и подстицаји за уважавање појма интелектуалне интуиције, те идеје као синтезе појма и опажаја, разума и интуиције, затим, егзистенције и позитивне философије, уместо доминације есенције, појма и ране Шелингове као и читаве негативне философије/естетике – „естетике одозго” (*Negativna estetika: Schellingovo mesto u estetici nemačkog idealizma*, Gradiņa, Niš, 1972, стр. 83 и даље), а затим и подстицаји за превладавање гносеолошке и уважавање онтолошке димензије уметности, „органон-функције уметности”, те принципа стваралачког у уметности (215 и даље), али и универзалног карактера слободнога и уобразиљскога стварања (poiesis), као синтезе свесне и бесвесне делатности (204 и даље), која се замисао прожима са мотивима Марксовога схватања универзалног карактера рада (о томе у: *Marksistička estetika: kritika estetičkog uma*; као и: *Marksistička kritika estetike: prilog Marksovoj ontologiji stvaranja*).

уметности, достојанства ствараоца, дела и свакога љубитеља уметности и лепоте – пред незајажљивим налетима тржишта роба, спектакла, али и „тржишта” идеолошких идеја и теоријских концепата и амбиција, у доба антиуметности; а све то са брижљиво грађенога становишта своје метаестетике као критичке естетике и онтологије стваралачкога чина – у концепцији својеврснога „естетичког антипрогресизма”. У томе настојању, написао је чак три књиге: *Естетика у доба антиуметности* (2016). *Естетика и доживљај: љубитељу уметности и лепоте* (2019). *Естетика и прогрес: трајност вредности уметничког дела* (2022). Када се овоме „трокњижју” придода и она утемељујућа *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина* (2006), онда је реч о својеврсноме „четворокњижју”⁹ добро засноване и образложене одбране аутономије стваралаштва и естетске уметности – против главне струје савремених и владајућих теорија уметности у већем делу света, па и код нас, те доминантних токова савремене (концептуалне) уметности и „кустоских пракси”.

3.1. Петровићев естетички антипрогресизам није неки његов позни теоријски и критички став, већ има дугу предисторију, заправо, представља једну од константи развоја и уобличења његове теоријске позиције – од раних до последњих радова.

У *Негативној естетици* (1972) Петровић говори о шелинговскоме мотиву „универзалности трајања саме поезије, саме уметности (у ширем смислу)”, те о „сагласности оријенталне и модерне уметности”, египатске, индијске и грчке митологије и уметности,¹⁰ што већ упућује на тему трајности уметности, дакако, на бази обје-

⁹ Ево тих књига:

- Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, 2006.
- Petrović, S., *Estetika u doba antiuemetnosti*, Dereta, Beograd, 2016.
- Petrović, S., *Estetika i doživljaj: ljubitelju umetnosti i lepote*, Dereta, Beograd, 2019.
- Petrović, S., *Estetika i progres: trajnost vrednosti umetničkog dela*, Dereta, Beograd, 2022.

¹⁰ Petrović, S., *Negativna estetika*, стр. 164.

дињавајућега принципа свих уметности – онога појетског, тј. стваралачког.

У *Естетици и идеологији* (1972), иако признаје да и сам увиђа чињеницу кризе уметности, чији је један од сигнала и, према Адорну (Adorno), фетишизирање наде у њену трајност, Петровић ипак, подвлачи да верује „у трајност уметности – са метафизичког, онтолошког и ширег хуманистичког становишта”.¹¹ У овој књизи је указано не само на историчност естетичкога мишљења, већ и на његову идеологичност, што упућује и на ограниченост важења појединих естетичких схватања, док се – с друге стране – 11. Марксова теза о Фојербаху тумачи тако да пожељна промена отуђенога света не важи и за промену света уметности, у којем су већ остварени, објективирани, богатство и целовитост људскога бића.¹² Дакле, моментом *трајности*, експлицираним и на првим и на завршним страницама студије, опкорачена је читава проблематика идеологичности и релативности важења естетичке теорије.

Говорећи о „новијим марксистичким продорима” у социологији уметности, Петровић обрађује Лукачево (Lukács) изналагање особености уметности, а у приказу теорије Ернеста Фишера (Fischer) подвлачи његово схватање антиидеологијске и антиапологетске, рушилачке природе књижевности – указивање да је уметничко дело „у онтичком погледу синтеза универзалног битка и индивидуалног творца”, те наглашавање присуства „универзалности и трајности у уметничком делу”.¹³ Уосталом, наслов тога одељка гласи: Ка вечном трајању уметности.

Постављајући теоријско-методолошке темеље једне могуће марксистике естетике,¹⁴ као метаестетичке теорије и критике вазда нормативистичко-конститутивног естетичког ума, дакле, могућно-

¹¹ Petrović, S., *Estetika i ideologija*, стр. 10.

¹² Исто, стр. 263–264.

¹³ Petrović S., *Estetika i sociologija*, стр. 205.

¹⁴ Мора се напоменути да Сретен Петровић, који се не одриче философије рада раног Маркса, као ни доброга дела наслеђа неомарксистичке естетичке теорије, а није одбацивао ни марксистички засновану утопијску метафорику, никада није

сти једне регулативне естетичке теорије, Петровић каже да уметност такође, као и теорија, која познаје прогрес сазнања, припада повесном духу времена, али додаје: „У битном смислу, међутим, развој уметности индиферентан је с обзиром на питање прогреса, дакле и с обзиром на вредносну димензију која је историјски заснована”. Упркос историјској ситуираности, у уметничком делу се „објективира нека, цивилизацијски трајна, људска или повесна, универзална вредност, што омогућава филозофско извођење појма вечног трајања дела, могућност његове трајне комуникације”.¹⁵

А потом је, тумачећи и екстраполирајући филозофска схватања рада (младога) Маркса, у једанаест могућих Марксових теза о уметности, Петровић указивао на „релативну неразоривост” естетског, уметничког облика, који јесте „историјски условљен [...], али истовремено, то је и *повесни*, трајни, универзално-људски облик”,¹⁶ да уметност (као античка, која је „норма и недостижан узор”) има „вечно трајање”,¹⁷ да је „повесно време [као] мера оригиналне вредности”, а не квантитативно, „сатно” време;¹⁸ најзад, да уметност може бити захваћена кризом само стога што капиталистичка производња и потрошачка цивилизација подржавају вредност трошности а не трајности дела, па утолико и идеју краја уметности, што не важи са становишта вредновања аутентичности свакога креативног чина, а не само уметничког, те да стога уметност није највиши већ само један облик аутентичнога рада.¹⁹ Ипак, за разлику од дела научнога стварања, „нема оне пролазне историчности уметности”, већ се ту одиграва „вечно трајање дела, као битне повесно-онтолошке чињенице културе”.²⁰

пропуштао да се огради од свих видова марксистичке идеологије, а поготову од свих видова њене политичке праксе.

¹⁵ Petrović, S., *Marksistička estetika*, стр. 60.

¹⁶ Petrović, S., *Marksistička kritika estetike*, стр. 175.

¹⁷ Исто, стр. 175.

¹⁸ Исто, стр. 181.

¹⁹ Исто, стр. 245–255.

²⁰ Исто, стр. 250.

Са овим идејама, Петровић се окреће изучавању „дубљих” симболичких форми на којима почива уметност, па испитује Кантово (Kant) схватање односа уметности и архетипа, Шелингово схватање односа уметности и мита, те Хегелово (Hegel) схватање односа уметности и логоса,²¹ а онда ураћа у конкретна теоријска и емпиријска истраживања митологије, обичајности, народне културе и народнога стваралаштва, из чега су читавих петнаест година израстале Петровићеве ауторске монографије, приређивачке и периодичне публикације из области културалне антропологије и философије повести културе.²² Било је у овоме периоду и Петровићевих студија из области естетичко-психологијских истраживања слике, из реторике, истраживања кича, уџбеничких издања из естетике, али су доминирале публикације из области културологије и философије културе.

Иза овога периода богате истраживачке, списатељске, приређивачке, уредничке и организаторске делатности, уследило је појављивање обухватне и синтетичке студије *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина* (2006), где су критика естетичке теорије и једна критичка естетика изведене као системско постављање методолошкога, метаестетичког истраживања односа естетике и идеологије и консеквентнога теоријског утемељења антропологије и онтологије стваралачког чина.

Управо у тој књизи, *Деконструкцији естетике*, Петровић је морао преиспитати не идеју о крају уметности као њеноме остваривању, претакању у саму стварност, већ ону хегеловску историјску тезу о крају уметности до кога долази стога што она, због своје чулносне природе, не задовољава највише интересе духа, тј. логоса, општега. По Петровићу, уметност јесте у стању колапса управо стога што је суспендовано оно естетско, чулност, а у корист

²¹ Petrović, S., *Umetnost i simboličke forme*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

²² Уз књиге поменуте у фусноти бр. 5, да додам и новију: Петровић, С., *Магија и животни круг: у обичајима и веровању Сврљига*, Етно-културолошка радионица Сврљиг, Сврљиг, 2016.

Разума, Ума, Духа, Општега, „инсталираног” у техници и дехуманизованој продукцији, дакле, због доминације квантитативне рационалности, због пораза Људскости, која се потврђивала једино у чињеници трајања уметности. Уметност, којој је оно естетско иманентно, поражена је од стране свепрождирућега „новотарења” (модернистичкога или постмодернистичкога, свеједно), свеопште репродукције незаинтересоване за „*све појединачно, особено и сензибилно, различито и другојачије*”.²³ Хегел је наслутио тај пораз уметности, описао га у својим предавањима из естетике, док је Маркс, увиђајући да криза „хуманитета” не почива у уметности већ у репродукцији друштвенога живота, своју пажњу усмерио у центар кризе и посветио се критици политичке економије (док су неомарксисти, симптоматично, обновили и пренагласили интерес за естетику, имајући у виду управо естетско и уметност као утопијско чвориште интегрисаних људских моћи). А фетишизирање уметности и њене „избавитељске функције” управо је „симптом свеопште кризе човечанства”, па је уметност „симбол кризе”, која се – закључује Петровић – „не може премостити” самом уметношћу.²⁴ И зато он закорачује у заснивање антропологије и онтологије стваралачкога чина – уопште, стваралаштва у било којој људској делатности, а не само у уметности, иако је она историјско-транс-историјски чувар објективираних људскости.

Сретен Петровић се супротставља хегелијанскоме историцизму, али и крипто-хегелијанству антихегелијанца Теодора Адорна, прецизније, Адорновоме ставу да уметничка дела фетишизирају наду у погледу своје трајности, и сматра да је то својеврсни модернистичко-прогресистички историцизам и социологизам. Додајући да се не треба сасвим оглушити о Адорново мишљење да је замисао трајности дела и дивинизирање ремек-делâ остатак романтизма, Петровић признаје да се и он сам,, „са пуном свешћу о одговорности”, заузима „за неку врсту пренаглашавања, фети-

²³ Петровић, С., *Деконструкција естетике*, стр. 573.

²⁴ Исто, стр. 577–578.

шизирања идеје о трајности уметничке форме”, тј. да и сам фетишизира „трајност уметничке форме као уметничке”, јер такав став реafirмише, „осим дела модерне, још и традиционалну уметност, а тиме и антрополошку вредност одистински људског, тј. саме супстанције Човека, која се у свој својој јединствености данас још једино целовито *оспољава* у лику *уметности*”.²⁵ Идеја „напретка”, каже Петровић, „важи у повести, али се не односи и на тзв. *повесно нетипичне форме духа*, каква је, према гледишту коме сам одавно доследан, пре свега форма *уметности*”,²⁶ па Адорно грешни када каже да су Хегел и Маркс знали да појам напретка важи како у уметности тако и у техничким производним снагама.²⁷ Наравно, Петровић наглашава да ово схватање не имплицира и хијерархијско надређивање уметничкога стваралаштва свим осталим видовима доиста људске, креативне делатности, јер су, у начелу, све стваралачке форме људскога делања, тачније, сви креативни људски акти једнако вредни по своме креативном утемељењу у антрополошкоме. Ако је уметност у кризи, то значи да је оно Људско у кризи.

Но, овде нас може занимати још један важан моменат у концепцији антипрогресизма, онај који унапред обеснажује приговор о томе да сама трајност дела, дакле проток (емпиријскога) времена, трајност као таква, ипак не може бити конституенс естетске вредности. Само време не може бити критеријум вредности (како је и Адорно, парадоксално, писао), а Петровић каже да је време „само спољашњи амбијент у којем се одиграва стваралачки умет-

²⁵ Petrović, S., *Za autonomiju umetnosti: estetička preispitivanja*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, стр. 130.

²⁶ Исто, стр. 133.

²⁷ Да не буде неспоразума: Петровићев антипрогресизам је естетички, у њему се одбацује замисао напретка у уметности, а тиме и њенога краја, али се Петровић – уз уобичајене резерве према просветитељском појму напретка на основама инструменталнога разума – не одриче великих просветитељских визија, на чијем трагу је саздана и Марксова философија рада, као једна од координата Петровићевих философских и естетичких истраживања.

нички чин”, али „није чинилац који непосредно утискује вредност уметности”, време је „само контекст унутар кога се дело рецепцијски потврђује”, услов његове могућности, али „није конститутивни принцип саме организације и иманенције естетске вредности и форме схваћене у онтолошком предзнаку”. Вредност дела „не зависи од времена већ од антрополошког лежишта”.²⁸ Најзад, језгровито: „Време, дакле, не *детерминише* вредност, већ је *легиимише*, у њему се она обзнањује”.²⁹

3.2. Након приказа генезе Петровићевог схватања о трајности вредности уметности, уметничке форме, настојаћу да изложим елементе и теоријско извођење и заокружење Петровићевог естетског антипрогресизма.

3.2.1. И док је у првим трима књигама из поменутога четворокњижја поставио заокружену одбрану онтолошкога и антрополошкога дигнитета, најпре, свакога стваралаштва и креативнога узлета било кога „израђивача”; потом, статуса и вредности уметничкога дела – средишта естетске уметности; најзад, достојанства „свакидашњег” реципијента и конзумента уметничких дела у најширем смислу, у последњој књизи (*Естетика и прогрес: трајност вредности уметничког дела*, 2022) Сретен Петровић настојао је да одбрани дуговеку традиционалну „естетску уметност” (традицију естетске уметности), како високу тако и популарну, од оглашавања њене „застарелости”, предвиђања њенога „краја” и организовања њене абдикације, и да, истовремено, оспори легитимност настојања теоријских и практичних претендента да заседну на њен наводно упражњени трон. Том књигом се заокружује велики Петровићев пројект одбране естетскога и уметности од анти-уметничких теорија и одговарајућих анти-уметничких пракси.³⁰ У њој су анализи-

²⁸ Petrović, S., *Za autonomiju umetnosti*, стр. 132.

²⁹ Исто, стр. 133.

³⁰ Не мислим да су последње три Петровићеве књиге (укључујући и ову о трајности а не прогресу уметности) „врх” његове естетичке теорије, али су свакако заоштрени врх његове теоријске апологије аутономије уметности и апологије естетске уметности. Када бих морао да се изјасним о „круни” ове разуђене и једва

ране поменуте теорије; њиховоме прогресистичком историцизму, који се неоправдано протеже на сферу уметности, полемички је супротстављено гледиште критичке естетике и критеријум трајности дела; најзад, уз читав низ директних оспоравања вредности, па и персифлирања појединих предузећа савремене уметности, извршена је и једна гео-културална анализа регионалне генезе и дифузије ових естетика и уметничких пракси, што је својеврсни изазов стручноме читаоцу. Историцизму и прогресизму поменутих анти-естетских и антиуметничких теорија и пракси, које се самолегитимишу (квази)хегелијанским схватањем о кореспонденцији „свога времена” и философско-естетичке мисли, а поготову присвајањем тезе о „крају уметности”, Сретен Петровић је, након анализе и увида, приписао својства која сам ја покушао да етикетирам античким појмом *амузије* (наравно, у не-медицинском смислу).³¹

3.2.2. Погледајмо шта чини садржину Петровићевог естетичког антипрогресизма, аналитички и полемички изложеног у његовој последњој књизи, *Естетика и прогрес: трајност вредности уметничког дела*, која је – између осталог – и наставак ауторовог покушаја заштите, како сам каже, огромнога броја рецепијената традиционалне естетске уметности од „тираније теорије и критике”.

Дакако, и овде се становите естетичкога антипрогресизма обележава полазним ставом да су у уметности пожељна трагања, експерименти и новине, но, да уметност суштински не напредује, већ опстаје кроз епохе, као традиционална и савремена истовремено, и својом дуготрајношћу потврђује вредност свога бића и својих појединачних дела. Иако су и уметник и његова дела обележени духом времена и места, естетска вредност дела не мари за протицање времена, одговарајуће промене и „напретке”, а сегменти

прегледне естетичке грађевине, вероватно бих гласао за обухватну и синтетичку *Деконструкцију естетике*, упркос скромности поднсловног самограничавања на *Увод [у онтологију стваралачког чина]*.

³¹ У нашој је естетици Иван Фохт (Focht) први проговорно и писао о „амузији хегелијанства” (*Polja*, br. 186–187, 1974, стр. 12–14), односно о „хегелијанској амужији” (*Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 976, стр. 89–96).

и седименти дела који подлежу идеји прогреса (занатско-технолошки, тематско-социолошки и референцијални, историјско-стилистички), нису конститутивни за уметничку вредност. Они су могући предмет одговарајућих посебнонаучних истраживања, која би морала бити вредносно неутрална, јер не досежу, као уосталом ни холистички естетички и философско-уметнички приступи, до бића уметничкога дела, чија је вредност докучива једино у естетском доживљају, а не апаратима теорија. Уметност не подлеже начелу прогреса, а иновације и новотарије нису саме по себи вредности, јер ће и о њима одлучивати филтри „историјске ерозије”, јединога гаранта трајне вредности.³² Теорија, пак, често некритичка у погледу граница својих моћи и надлежности, неретко бива нормативистичка и директивна, а онда и – услед суштинске немоћи пред уметношћу – ослоњена на носиоце и апарате друштвене моћи.

Зато Петровић гради позицију једне критичке естетике, која је освешћена у погледу „властите епистемолошке ограничености”. А пошто уочава експанзивно проглашавање новотарија за вредности, увођење рационализованих форми „уметности” на место традиционалне естетске уметности и подстицање теоријске афирмације и оправдања ових процеса, он устаје у одбрану традиције европске естетске уметности (и одговарајуће естетике) од не-ев-

³² Већ сам горе нагласио да ова фигура о времену као судији не значи да је време критички делатно само по себи, по својој бити протицања, већ да је оно само димензија унутар које се одвија „тихи рад укуса” (израз Фр. Шилера /Schiller/), па његови судови дугога трајања чине вероватном претпоставку да су она дела која дуго остају актуалним у рецепцији вишеструко проверена и тиме потврђена као вредност.

Додуше, треба бити опрезан са квантитативним критеријумима, тј. са бројем година „историјске ерозије” довољним за канонизацију вредности. Јер, на пример, Дишанова (Duchamp) *Фонтана* (1917) траје већ више од сто година, а сигурно је да то духовито и провокативно родно место редимејда не припада естетској уметности. У квантитативне критеријуме спадају и баснословне суме које се исплаћују на берзама и на аукцијама, али, како за велика уметничка дела дугога трајања и потврђене трајне вредности, тако и, све више, за дела анти-уметности, па и за радове „нових уметничких пракси”.

ропских проглашавања њенога краја ради инсталирања нове, како каже, „не-естетске”, „пуританске”, „аналитичке уметности”.

Са друге стране, као раније у морализаторској и васпитној уметности, па потом и политизованој уметности прогресистичких историјских авангарди, и у савременим уметничким праксама, сматра аутор, примат у делу добија оно вануметничко, тј. ангажовано и политичко, чиме се из уметности истискује естетско, њена бит, а она своди на слушкињу других, не-естетских форми духа, као што су идеологија, политика, морал, философија, наука... По њему, уметност се, као уметност, не може легитимисати својом друштвеном ангажованошћу, све и када се прихватају циљеви ангажованости.

Петровић сматра да естетска уметност још увек живи, иако је њено подређивање не-естетским формама анти-уметности постало и практично и теоријски доминантно, иако је угрожена антиуметничким духом капитала и технологије, као и одговарајућим теоријама; живи, дакле, иако већ стотинак година светом уметности и теорије уметности владају творевине попут редимејда, инсталација и перформанса, које су проглашене за уметност и маркетиншки јако промовисане.

А Петровић управо не прихвата олаку тврдњу да је проглашавање неке појаве „свога” времена уметничким делом довољно за њен стварни уметнички статус, макар проглашавање санкционише и један „институцијски свет” критичара, колекционара, куратора, трговаца уметничким предметима и уметника.

3.2.3. Петровићев естетички антипрогресизам, у својој полемичкој димензији има и једну геокултуралну тезу о пореклу и протезању историцистичко-прогресистичких схватања уметности.

Са дубоким и заснованим уверењем да, уз друге симболичке форме, и уметност, у свима својим врстама, као језгро колективнога памћења и пројекције, игра битну улогу у конституисању и очувању етничких и националних културалних идентитета, Петровић одбацује могућност стварања европске наднације и европскога наднационалнога културалног идентитета, а глобалну постин-

дустријско-информатичку универзалну и „безвремену” културу и сам види као еклектичку популарну забаву, уз то и некритичку и услужну, а не као културу аутентичних, даровитих, слободних и критичких стваралаца. У овоме постмодерном сплету су, према Петровићу, и различити видови „нових уметничких пракси”, које су се, уз такође анационалне производе авангарди и масовне културе, најлакше пробиле у а-националној и протестантизованој култури САД, земље скромне културалне а посебно уметничке традиције. Национални културални идентитети, тврди он, још задуго ће обележавати европску културу, ма у каквој европској политичкој и масмедијској заједници се она налазила и ма којој даљој пропаганди и притиску капитала била изложена.

Иако је последња Петровићева студија полемички динамична и горљива на свима својим нивоима, вероватно њен најпровокативнији мотив јесте управо та деликатна „гео-културална”, па чак и „гео-идеолошка” и „гео-политичка” теза о генези и распрострањању анти-уметничке теорије и праксе – схватања о крају традиционалне естетске уметности и њеноме истискивању са сцене различитим видовима аналитичке естетике и „њених” не-естетских про-теоријских форми концептуалне уметности у најширем смислу.

Укратко, Петровић сматра да родно тле анти-естетске естетике и анти-уметности чине, веберовски речено, протестантска етика и дух капитализма, са својим варијантама пуританизма, рационализма, технификације опстанка, аналитичке философије, прогресизма, антисубјективизма, анти-естетизма, иконокластије, не-метафизичности. У питању је, дакле, један дух чија се теза о „крају уметности” зачала у протестантском делу Европе, и реализовала баш у протестантској Америци, а теорија о њој сазрела код А. Дантоа (Danto), управо тако што је израсла као мисао „свога времена”, не-уметничкога и не-естетскога времена, тј. једне „оскудне базе на којој се заснива америчка уметничка култура”.³³ Та се мисао по-

³³ Petrović, S., *Estetika i progres: trajnost vrednosti umetničkog dela*, Dereta, Beograd, 2022, стр. 108.

том почела глобализовати фаворизовањем „аналитичке, односно апстрактне или пуританске” теорије и „њене” уметности, као пројект свргавања традиционалне европске естетске уметности. У основи овога процеса је, сматра аутор, интерес транснационалнога неолибералног капитализма, којем сметају „баријере” култура и традиција, па у томе и традиционална (естетска) уметност, јер спречавају лако промовисање профитабилних и „напреднијих” концепата и њихово инсталирање наместо уметности компликованих и спорих естетских форми видљивога представљања невидљивога.

То би, према Петровићу, могла бити тамна страна процеса секуларизације и демитологизације света, тј. једним делом и „обездуховљења света”, и победе Логоса над Природом, спонтаношћу, слободом и стваралаштвом – над самим човеком. Петровић, који даје предност уметничкоме, тј. доживљајно-осећајноме разумевању света над философско-појмовним разумевањем, не губи из вида да наш век и даље опстаје на хегелијанској истористичкој дифамацији чулности и уметности као чулнога привида идеје/логоса (али и других „меких форми духа”, попут митологије и религије).³⁴ И то, рекосмо, везује за доминацију рационалистичко-технолошкога духа пуританско-протестантске цивилизације, и за хегелијанско-хајдегеровско минимизирање значаја субјективности уметника пред владавином Општега-Логоса-Бића. На овај начин, сматра Петровић, припремљена је и скоро извршена елиминација читаве европске уметничке традиције, у свеопштој американизацији духа и културе.

Аутор заоштрава полемички тон, и почиње да образлаже своју тезу о „антиевропској уметничкој кампањи”³⁵ (америчке) „пуританске естетике”,³⁶ која брише разлику између високе уметности

³⁴ Види: Petrović, S., *Šeling protiv Hegela: Šelingova temeljna misao i „meke fprme”*, „Albatros Plus”, Beograd, 2015.

³⁵ Petrović, S., *Eстетика i progres*, стр. 176.

³⁶ Исто, стр. 111.

(и њене теорије) и „назови-уметности”, детронизује ствараоца-уметника за рачун директивне теорије уметности и „кустоских”, теоријско-уметничких, заправо, концептуалистичких пракси. За ту сврху, указујући на поодмакао процес институционализације и професионализације нових уметничких пракси, Петровић фокусира „дух и укус Скандинаваца”, као израз „англо-протестантске духовности”,³⁷ али се посебно усредредио на културу и културални идентитет Америке (САД), као базе нове и новопрокламоване уметности. Средиште овога културалног идентитета је, тврди Петровић, у протестантизму, али не и у високој уметности, јер је Америка није ни имала, што иде на душу вредноснога поретка протестантско-евангелистичкога духа, чији је кредо: „индивидуализам, једнакост и право на слободу религије и мишљења”,³⁸ уз радну етику, разуме се, суштински – иконокластичан, или бар амузичан, а свакако антихедонистичан.

Но, позиција С. Петровића није ни „европеистичка” и европоцентристичка, нити је он неки културални ексклузивист. Он само настоји да се избори са чињеницама из области уметничкога стваралаштва и продукције, дистрибуције и рецепције уметничких дела и радова, као и из области кореспондентних естетичких теорија. И то не тако што ће чињенице насилно „угуравати” у већ постојећи естетички систем, већ тако што ће настојати да их разуме изнутра, али и објасни из културалнога контекста, упорно чувајући особеност естетскога и уметничкога, и аутентичност естетскога доживљаја. Управо стога он говори о регионалним културалним идентитетима и духу, и о неприкладности њиховога пресађивања и наметања другима и целоме свету, па се, са тога разлога, и бави спором између три миленијума дуге европске „чулносне” естетичке парадигме, и стогодишње америчке „античулносне” парадигме,³⁹ изворно скандинавске, па пресељене, у првим мигрантским

³⁷ Исто, стр. 185.

³⁸ Исто, стр. 189.

³⁹ Петровић говори о САД не само као о „данас водећој економској и политичкој сили свега”, већ би да разуме „матрицу ове велике и значајне земље” (стр. 187),

таласима, у Северну Америку, и потом враћене своје изоришту, но, овога пута са једном „вештом кампањом, добро осмишљеним наступом и, сагласно, диригованом критиком”.⁴⁰ На овај начин, Петровић свога читаоца изводи из теоријске равни у један шири цивилизацијско-технолојски, маркетиншко-меркантилни и, ако хоћете, идеолошки културално-политички процес и својеврсни програм једне „англо-протестантске” парадигме, као основе америчкога идентитета, која оснажује, каже аутор, идеју „смрти европске *ликовне* или *чулносне* уметности”,⁴¹ и афирмацију анти-уметности, тј. уметности лишене свога естетског темеља.

Наспрам интереса транснационалнога, неолибералнога капитализма и глобализације његове анти-естетике и антиуметности, победе Општега над непоћудним ствараоцем људскога света, Петровић се залаже за уважавање посебних, регионалних, па и националних културалних вредности и идентитета, што се одувек изграђују и препознају у уметности, коју Петровић сматра „најрепрезентативијом формом сваке националне културе”.⁴² То је смисао Петровићеве „геокултуралне” тезе: „Утисак је да су ове две специфичне врсте духовности, назовимо их, *протестантске*, с једне, и *католичко-православне*, с друге стране, свака за себе значајно повезане са стваралачким, уметничким иницијативама, а то значи и са филозофским и идеолошким видицима”.⁴³

Сажимајући излагање о Петровићевој антипрогресистичкој гео-културалној тези, могли бисмо рећи да се истраживањем проблема односа естетике/уметности и прогреса заокружује велики Петровићев пројект одбране естетскога и уметности од анти-уметничких теорија и одговарајућих анти-уметничких пракси.

чијом се историјом, каже, њен народ с правом поноси (тамо где, додајем, не мора да се постиди).

⁴⁰ Исто, стр. 105.

⁴¹ Исто, стр. 105.

⁴² Исто, стр. 205.

⁴³ Исто, стр. 208.

Као естетичар, детаљно се позабавио анализом и критиком анти-уметничких естетика. А као културолог и културални антрополог, и заговорник метаестетичке критике идеолошких темеља естетичких теорија, извршио је и понудио анализу цивилизацијско-културалне генезе и дифузије појединих естетичких идеја и теорија и њихових анти-уметничких пракси.

3.3. Ево неколико назнака о односу Петровићевога естетичког антипрогресизма према философској и естетичкој традицији.

Сасвим је разумљиво да један „шелинговац” као главну мету критике има хегелијанство, овде пре свега због консеквенција историзма и тезе о „крају уметности”. Но, Хегел није говорио о фактичкоме крају уметности, док су се хегелијанци каткад хватали у ту замку. То би, по Петровићу, пре свега важило за америчке варијанте (хегелијанскога) историцизма и естетичкога прогресизма. Он најпре деконструира поставке хегелијанскога историцизма, које су преплавиле и област историје и теорије уметности, и прогласиле крај естетске високе уметности, промовишући истовремено радове анти-уметности, која наводно одговара човеку високе технолошке цивилизације. То је, према Петровићу, срж онога што он зове „коб историцизма”, са начелом свеопштега застаревања и пролазности, а он управо не прихвата протезање историцизма и његовога прогресистичког релативизма на сферу уметности, где, сматра, владају трансисторијске и утопијске димензије великих уметничких дела, овенчаних ауром естетско-уметничке трајности и „одрживости” у рецепцији. Петровић је за своју одбрану естетске уметности нашао идеалне „савезнике” и „саборце” (од Бодлера /Baudelaire/ до Жана Клера /Clair/). А у супротном табору је, међу осталима, и Хајнрих Велфлин (Wölfflin), и то због хегелијанско-прогресистичке концепције „повести уметности без имена”, којом влада „безимени дух” дајући развоју уметности изглед строге законитости и унутрашње нужности.⁴⁴

⁴⁴ Исто, стр. 75–81.

3.4. У средишту Петровићеве концепције је део савремене естетичке теорије, као и део савремене уметности.

3.4.1. Теодор Адорно, декларисани антихегелијанац, изложен је критици због већ поменутога крипто-хегелијанства става да уметничка дела фетишизирају наду о својој трајности, у чему Петровић препознаје извесни модернистичко-прогресистички историцизам и социологизам, који из друштвене ангажованости дела изводи закључке и о прогресивности или реакционарности ствараоца, а из овога и о самој уметничкој вредности дела.

Но, у средишту критике је, ипак, аналитичка философија, као теоријски оквир аналитичке естетике и аналитичке уметности, протеооријских уметничких пракси. Сам Лудвиг Витгенштајн (Wittgenstein) оправдано је поштеђен критике, јер Петровић констатује да је Витгенштајново агностицистичко изјашавање о уметности прожето епистемолошком скепсом и резервисаним ставом према рационалном, аналитичком разумевању естетског и уметничког феномена.

Али, таква скепса недостаје Артуру Дантоу (Danto), перјаници аналитичке естетике, у чијем делу Петровић проналази следеће грехе хегелијанско-историцистичког прогресизма: некритичка опседнутост Дишановим провокацијама са реди-мејдом и дифамирање традиционалистичких естетичких настојања да дефинишу особеност уметничкога дела; догматско прихватање хегеловске идеје о наводно стварноме историјском „крају” уметности,⁴⁵ и то на „културолошки и уметнички оскудној америчкој традицији”;⁴⁶ подвала са увођењем типолошке синтагме „визуалне уметности”, којом се елиминише традиција ликовности и естетскога; уверење да је аналитичка философија уметности нашла свој прави предмет у

⁴⁵ Уосталом, Хегел није говорио о фактичком крају „лепе уметности”, већ је – изразивши чак и наду да ће се она све више развијати и усавршавати – сматрао да, због повесне превладаности чулнога облика у којем се идеја, као садржина, у њој појављује, више не одговара највишим интересима духа и истине, те да, као најнижа форма апсолутнога духа, суштински припада прошлости.

⁴⁶ Petrović, S., *Estetika i progres*, стр. 114.

не-уметничкоме, док је традиционална инсистирала на раздвајању и разликовању уметности и неуметности. Одбацује Петровић и Дантоов теоријски „допринос” по којем се уметничко дело заправо конституише у историјско-уметничкој и философско-уметничкој интерпретацији, што је, сматра, „на линији протестантске духовности”,⁴⁷ која и уметност претвара у робу и где „интерпретатори” заправо постају нормативисти и „нормирци” (упркос декларативном естетичко-витгенштајновскоме агностицизму), а уметност – лишена традиционалне мимезе и естетскога – својеврсна концептуална „аутореклексија”. Овим маниром, каже Петровић, американизована је Хегелова реч о не-фактичкоме „крају уметности” и, штавише, проглашена нова, „беспредметна”, не-естетска уметност, у дирљивоме сусрету уметности и философије шездесетих и седамдесетих година 20. века, за рачун протестанско-пуританске иконокластије, и уз институционално већ оснажену образовну промоцију ове теорије-уметности.

Теодор Адорно и Артур Данто главни су, према Петровићу, „ликвидатори” традиционалне уметности и промотери (хегелијанскога) схватања о конститутивности философске интерпретације за само биће уметности и уметничкога дела. Наравно, Петровић не заборавља да истакне битне теоријске али и идеолошке разлике између Дантоове и Адорнове естетике.

Џорџ Дики (Dickie) критички је код Петровића „пострадао” као Дантоов следбеник, који је сматрао да одлучујућу реч о томе да ли је нешто уметничко дело или није има тзв. „уметнички свет” критичара, колекционара, куратора, трговаца уметничким предметима, уметника итд.,⁴⁸ дакле, „свет” који се бави проглашавањем објеката и аката за уметничка дела.

3.4.2. А што се тиче савремене уметности, Петровић неће бити нимало нежан према новим и савременим уметничким праксама, и прилично борбено устаје у одбрану традиције европске

⁴⁷ Исто, стр. 134.

⁴⁸ Исто, стр. 122.

естетске уметности (и одговарајуће естетике) од не-европских, аналитичко-естетичких проглашавања њенога краја ради инсталирања нове, како каже, „не-естетске”, „пуританске”, „аналитичке уметности”, про-теоријских форми концептуалне уметности (у најширем смислу).

Истовремено, он региструје посвудашњи упад „аналитичке естетике” у излагачко-галеријску праксу, али није пропустио да обавести и о продору ове „естетике” и њене „корпоративне уметности” (са доминацијом концептуализма, текстуалности, нужном интерпретацијом и демијуршком позицијом кустоса), у академску праксу, чиме се системски припремају и њена даља продукција и рецепција, а њена јавна незанимљивост компензира се јаким маркетингом, прибирањем конзумената око снобовскога језгра, неизбежним „теоријским” образложењем концепта и тумачењем радова – у већ полувековној интензивној „кампањи”. Но, уметност и естетика преживеле су већ неколико иконокластичких, философских и теолошких удара у повести, па ће преживети и овај, сматра Петровић.

3.5. Као што је познато, у савременој српској теорији уметности паралелно постоје две групе посленика: философско-естетичка, која се држи главних токова традиционалне и савремене философије уметности и естетике, и аналитичка теорија уметности, која је заправо теорија савремених уметничких пракси. Те две струје једва да теоријски комуницирају, па чак и не полемишу. У књизи *Естетика и прогрес* Сретен Петровић само једном цитира једног од водећих теоретичара савремених уметничких пракси.

Али, зато користи прилику да се позове на Ивана Фохта и наведе његово мишљење да примена историјске методе одводи Адорна од философскога приступа музици ка социолошком, и то гносеолошком приступу, одакле он и дели композиторе на прогресивне и реакционарне, вреднујући на тај начин и њихова дела.⁴⁹

⁴⁹ Исто, стр. 170–171.

Петровић се позива и на мишљење Милана Дамњановића, из предговора за зборник Естетичкога друштва Србије *Уметност и прогрес* (1988), о очараности историчара уметности хегелијанским историзмом, који је учинио да од дрвећа не виде шуму, тј. да им је просуђивање дела по месту које заузима у једној развојној линији спречавало схватање дела као дела и одузимало критеријум за просуђивање његове особене уметничке и естетске вредности.⁵⁰

О новим уметничким праксама, кустоским праксама – и њиховој универзалној и обавезујућој методи „проглашавања” нечега уметношћу, Петровић нема лепих речи. Ипак, најгоре је прошла Марина Абрамовић. Као и перформанс, уопште.

4. У српској естетици, упркос горњој констатацији о подвојености, још увек се не могу препознати чвршће теоријско-методолошке оријентације, јасније профилисана струјања која би се могла прецизније именовати, а о школама да и не говоримо. Ни Сретен Петровић није имао своју естетичку школу следбеника.

Стога сам далеко од помисли да су моја реконструкција Петровићеве естетике и њен сведени приказ обавезујући оквир за њено тумачење. Верујем да ће то тумачење, брижљиво засновано у проучавању, и теоријско лоцирање Петровићеве естетике изводити будући докторанди, у друкчијим и вазда изменљивим повесним и теоријским околностима. Уосталом, тај посао је квалификовано већ започео колега Небојша Грубор, истичући два кључна момента Петровићевога становишта: метаестетички скептицизам и метаестетичку аутономију уметности,⁵¹ па се можемо надати да ће га и наставити, што сâм, што са својим сарадницима и кандидатима.

Али, могао бих са сигурношћу рећи да вишедеценијски предани и посвећенички теоријски и истраживачки рад Сретена Петровића није остао без значајних резултата. Он је нашој философ-

⁵⁰ Исто, стр. 42.

⁵¹ Грубор, Н., *Од естетичке егзактности до метаестетичког скептицизма: студије о савременој српској естетици*, Институт за филозофију, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2015, стр. 71–100.

ској и научној грађевини подарио читав низ, неретко оригиналних, замисли, идеја, извођења, најзад заокружених теорија, које није једноставно чак ни само побројати (макар као путоказ будућем истраживачу). Када сам својевремено покушао да направим анализу и рекапитулацију Петровићевога рада, добио сам списак од тридесетак мотива. За естетичку теорију од значаја би могли бити: рано узорно и инспиративно опредељење за уметност и стваралаштво (а не за одражавање стварности у „најсубјективнијој” форми „друштвене свести”), као и избор Шелинга и философскога романтизма; супротстављање главној струји „марксистичке естетике” и изградња једне „марксистичке критике естетике”; идеја антропологије и онтологије стваралачкога чина, која претпоставља могућност самонадмашивања (наговештаја трансценденције) у свакоме аутентичном људском делању; естетички скептицизам, односно „умерени естетички агностицизам”; естетички антигносеологизам и антидогматизам; изграђена концепција метаестетике, као критике естетичкога ума са консеквентним самоукидањем естетике; деконструкција естетике као одбацивање „уметничких” претензија естетике која тендира укидању разлика између философскога дискурса (појмовне форме) и уметничкога израза (особене чулно-духовне форме); вредносно ослобођена естетика; инсистирање на естетички фундираној критици уметности; критички увид у феномен глади за чулношћу, доминације неизграђене чулности, естезијскога, и последичнога заузимања кичерскога става, те увид у феномен успона кича и одговарајућег анестезирања критичкога потенцијала човека, као сигнал и симптом кризе хуманума; критички увид у „тумарање” неких ексклузивних авангардних и савремених псеудо-трагачких „изама” у уметности; шелинговско „откриће” митологије као грађе уметности, али и као хоризонта наде и утопије, вере и трансценденције, и истицање значаја мито-поетске фантазије народа (уз критички увид у могућности злоупотребе митолошке свести); одбрана аутономије уметничкога стваралаштва од свих не-уметничких, па и философских захтева, и одбрана аутономије и трајности вредности (естетске) уметности, достојанства стварао-

ца, дела и свакога љубитеља уметности, у доба суштински антиуметничких „нових”, „кустоских” и сличних „уметничких пракси”.

Пошто од набрајања препознатљивих и тихо-делујућих мотива Петровићеве естетичке теорије ни овај покушај њихове класификације није много практичнији, покушаћу да синтетички изведем Петровићеву „темељну мисао” (како је он и сам покушао са Шелинговом философијом).⁵²

Сретен Петровић је ненаметљиво, али постојано и утицајно, присутан у српској и широј философској, научној, уметничкој и, уопште, културалној јавности и академској заједници пуних шест деценија – од првога рада у *Гледиштима* (1962), до последњих месеци живота, такође испуњених радом. О томе сведочи његово разгранато, али смисаоно повезано и систематично дело.

Уз већ више пута наглашавану констатацију да елипсу Петровићеве естетичке теорије чине метаестетика као критика естетичког ума и из те деконструкције (негативне) естетике изведена антропологија и онтологија стваралачког чина, рекао бих да доминанта његовога укупног теоријског и истраживачког напора, његова „темељна мисао”, гласи: *стваралачки осмислити целину сопствене егзистенције, Биће, у било којој делатности, у било којој од главних шифара „стваралачкога обигравања” око Тајне: у уметности, философији, митологији, културологији... и у животу*. Стога су упознавање са философским и научним схватањима Сретена Петровића, и са његовим професионалним и животним искуствима, те њихово промишљање, у најмању руку – подстицајни.⁵³

⁵² Н. Грубор је имао сличну намеру: „Мисао која прожима Петровићеве естетичке радове методолошке је природе и тиче се *темељне одлуке* [курзив – Д. Ж.] о томе на који би начин и у ком смислу требало тумачити пре свега савремену естетичку проблематику” (исто, стр. 72).

⁵³ Негде сам написао да је животни пут Сретена Петровића скоро налик шелинговској схеми: трансцендентална философија (у аналогној или бар функционално компарбилној форми метаестетике, као испитивања сопствених сазнајних могућности и граница) – философија уметности – философија митологије – без

Он сам, доиста је живео у складу са великим философским и цивилизацијским идејама и вредностима о којима је писао, у које је веровао, за које се залагао и на њима предано и истрајно радио – не без судара са политиком, идеологијом и окошталим институцијама, као и са теоријским модним трендовима.

Литература

- Грубор, Н., *Од естетичке егзактности до метаестетичког скептицизма: студије о савременој српској естетици*, Институт за филозофију, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2015.
- Дамњановић, М., Куленовић-Грујић, Е., (ур.) *Уметност и прогрес*, Књижевне новине, Београд 1988.
- Петровић, С., *Увод у античку реторику*, Градина, Ниш, 1972.
- Petrović, S., *Negativna estetika: Schellingovo mesto u estetici nemačkog idealizma*, Gradina, Niš, 1972.
- Petrović, S., *Estetika i ideologija: uvod u metaestetiku*, Vuk Karadžić, Beograd 1972.
- Petrović, S., *Estetika i sociologija: uvod u savremenu sociologiju umetnosti*, Predsedništvo Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije – Posebno izdanje časopisa „Ideje”, Beograd, 1975.
- Petrović, S., *Retorika: teorijsko i istorijsko razmatranje*, Gradina, Niš, 1975.
- Petrović, S., *Marksistička estetika: kritika estetičkog uma*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Petrović, S., *Marksistička kritika estetike: prilog Marksovoj ontologiji stvaranja*, Prosveta, Beograd, 1982.
- Petrović, S., *Metafizika i psihologija slike*, Gradina – Prosveta, Niš, 1986.
- Petrović, S., *Umetnost i simboličke forme*, Veseloin Masleša, Sarajevo, 1989.
- Petrović, S., *Boja i savremeno srpsko slikarstvo: ka fenomenologiji slike*, Naučna knjiga – Gradina, Beograd – Niš, 1989.

философије објављења (јер је Сретен Петровић био декларисани атеист, али са дубоким разумевањем и доживљајем трансценденције, метафизичкога). Живу и непосредну Петровићеву реч о сопственом раду и стваралаштву заинтересовани читалац може наћи у књизи: Петровић, С., *На раскршћу путева: разговори и библиографија*, приредио: Драган Жунић, Чигоја штампа, Београд, 2010.

- Петровић, С., *Кич као судбина*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
- Петровић, С., *Српска митологија*, књига I–V (I књига: *Систем српске митологије*; II књига: *Митолошке мапе са прегледом јужнословенског простора*; III књига: *Антропологија српских ритуала*; IV књига: *Митологија раскрића*; V књига: *Митологија, магија и обичаји: истраживање сврљишке области*; Просвета, Ниш, 2000.
- Петровић, С., *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Народна књига – Алфа – Невен, Београд, 2004.
- Петровић, С., *Деконструкција естетике: увод у онтологију стваралачког чина*, Књижевна задруга, Бања Лука – Народна књига, Београд, 2006.
- Петровић, С., *Реторика: историја, теорија, пракса*, Народна књига – Алфа, Београд 2007.
- Petrović, S., *Za autonomiju umetnosti: estetička preispitivanja*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Петровић, С., *На раскрићу путева: разговори и библиографија*, приредио: Драган Жунић, Чигоја штампа, Београд, 2010.
- Петровић, С., *Српска митологија: у веровању, обичајима и ритуалу*, Ново, проширено издање, Дерета, Београд, 2014.
- Petrović, S., *Šeljing protiv Hegela: Šeljingova temeljna misao i „meke fprme“*, „Albatros Plus“, Beograd, 2015.
- Петровић, С., *Магија и животни круг: у обичајима и веровању Сврљига*, Етно-културолошка радионица Сврљиг, Сврљиг, 2016.
- Petrović, S., *Estetika u doba anti umetnosti*, Dereta, Beograd, 2016.
- Petrović, S., *Estetika i doživljaj: ljubitelju umetosti i lepote*, Dereta, Beograd, 2019.
- Petrović, S., *Estetika i progres: trajnost vrednosti umetničkog dela*, Dereta, Beograd, 2022.
- Focht, I., *Amuzija hegelijanstva*, *Polja*, br. 186–187, 1974.
- Focht, I., *Tajna umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.

Dragan Žunić

THE AESTHETIC ANTI-PROGRESSIVISM OF SRETEN
PETROVIĆ

Summary

After (1) introductory words about the life and work of Sreten Petrović, the author firstly presents (2) the features of Petrović's aesthetic theory, and then explores (3) his apology of the value of (aesthetic) art – a vindication in the form of an "aesthetic anti-progressivism": (3.1) the source of this anti-progressivism in Petrović's works, (3.2) elements and theoretical construction of anti-progressivism, (3.3) relationship of aesthetic anti-progressivism to philosophical and aesthetic tradition, (3.4) relationship to contemporary aesthetic theory and contemporary art, finally, (3.5) the place of Petrović's anti-progressivism within Serbian aesthetics. In the end, the author makes (4) an attempt to reconstruct the "fundamental aesthetic thought" of Sreten Petrović.

Key words: Sreten Petrović, aesthetics, art, value, anti-progressivism.

Небојша Грубор

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС. ПЕТРОВИЋЕВА ФИЛОЗОФИЈА МОДЕРНЕ АНТИУМЕТНОСТИ

Апстракт: Да ли у уметности постоји прогрес, представља једно од важних естетичких питања. Да ли у уметности постоји напредак сличан напретку који постоји у области науке и технике, или се у уметности ради о реализовању трајних вредности отпорних на историјске промене? Ова питања су посебно заоштрена у вези са развојем модерне уметности. Да ли савремена уметност почев од авангардних покрета до постмодерне представља померање граница и проширење појма уметности? Или превазилажење категорије уметничког дела и инаугурисање уметничких догађаја, процеса, акције и перформанса као и превазилажење категорије стваралачки новог прихватањем пуког цитирања ранијих уметничких метода, представља негирање појма уметности којим се модерна уметност претвара у антиуметности. Сретен Петровић сматра да модерна уметност у радикалној форми нових уметничких пракси представља антиуметност која напушта онтолошко подручје естетске уметности. Разлика између велике уметности, с једне стране, и кича и шунда, с друге стране, није онтолошка, већ искључиво аксиолошка разлика, али нове уметничке праксе: перформанси, инсталације, готове ствари/редимејд су радикално неуметнички феномени који се онтолошки разликују како од велике естетске уметности, тако и од кича и шунда.

Кључне речи: Естетика, прогрес, антиуметност, С. Петровић, А. Danto.

Увод

Питање о односу естетике и прогреса може да се посматра као иманентно, интерно естетичко питање и проблем. Оно у том случају гласи: Да ли у естетици као филозофској и научној дисциплини постоји прогрес и напредак? Одговор на овако постављено питање зависи од начина на који схватамо естетику. Уколико естетику схватимо као филозофску дисциплину, онда се питање у великој мери изједначава с питањем, да ли у филозофији постоји напредак и прогрес? Не улазећи у све компликације одговора на ово питање, могли бисмо само кратко да одговоримо, уколико постоји напредак у филозофији, он се не састоји у непрестаном увећавању знања, него у задобијању знања које представља губитак наивности у вези са разумевањем света око нас. Напредак није увећавање знања, него досезање знања које можемо да доведемо у везу са нама самима¹.

Уколико, пак, естетику схватимо као научну, емпиријску дисциплину, питање наизглед постаје једноставније, а естетика се може посматрати у аналогiji с науком. Рецимо ако претпоставимо да постоји увећење знања у медицини и с тим увећањем повезан напредак у ефикасности лечења болести; у аналогiji бисмо могли да говоримо и о увећању знања у области научне, експерименталне естетике које би се састојало у бољем објашњењу естетских феномена. Естетика остварује напредак тако што продубљује, потврђује или оповргава интуиције о томе на који начин разумемо уметност, лепоту или неку другу темељну естетичку категорију. Прогрес у емпиријској естетици би се састојао у потврђивању или оповргавању наших предтеоријских интуиција².

¹ Martens, E., Schnädelbach, H., „Zur gegenwärtigen Lage der Philosophie”, у: Martens, E., Schnädelbach, H. (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs Band 1*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1998, с. 32.

² Упор. Reicher, M., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005. с. 30–31.

Међутим, питање о односу естетике и прогреса/наплетка може да се схвати и у једном другом смислу и значењу; као питање о томе да ли постоји прогрес у уметности као предмету естетике? Да ли у уметности постоји напредак, сличан наплетку у науци и технологији и у чему би се такав напредак састојао?

Као и питање о наплетку естетике као науке и филозофије, тако и централно питање о наплетку уметности, има смисла само уколико се посматра из једне повесно-историјске перспективе. Само ако пођемо од тога да се уметност реализује на историјски различите начине и да је смисао и значај уметности историјски условљен, питање о наплетку уметности добија своје праве контуре.

Питање о прогресу у уметности може се формулисати на следећи начин: да ли се у уметности реализују неке опште, вечне и непромељиве вредности отпорне на проток тзв. „зуб времена”, па онда у уметности заправо и нема било каквог наплетка, или се пак у уметности реализују вредности које су сасвим историјски релативне и епохално условљене, што им онда даје једно мање више културно историјски условљено важење и значај? Ово питање о наплетку, прогресу у уметности је посебно заоштрено уколико се говори о модерној, савременој уметности, почев од 20-тих година 20-тог столећа па надаље.

Један од наших најзначајнијих савремених естетичара Сретен Петровић (1940–2022) је питање о односу естетике и уметности односно естетике и модерне уметности поставио управо у смислу питања о томе да ли постоји прогрес у уметности и посебно напредак у модерној и савременој уметности?

I. Петровићева естетика антиуметности. Критика А. К. Дантоа

У својим позним књигама *Естетика и прогрес* (2022)³, *Естетика и доживљај* (2019)⁴ и *Естетика у доба антиуметности* (2016)⁵ Сретен Петровић развија специфичну теорију модерне уметности која се може разумети као теорија модерне антиуметности односно теорија оних феномена и појава које напуштају сферу и обим уобичајеног појма уметности. Сретен Петровић заступа веома негативан, премда теоријски поткрепљен, став према ономе што назива новим уметничким праксама.

У књизи *Естетика и прогрес* износи идеју да начело прогреса не важи за велику, естетску уметност. Петровић супротставља, с једне стране, трајну вредност уметничких дела, а с друге стране, (наводни) прогрес и напредак у уметности. При томе износи радикалну тврдњу да за естетску вредност уметничког дела, време настанка уметничког дела суштински није релевантно и не представља одлучујући фактор⁶.

Петровић полази од замисли да само *естетско*, а самим тим и *естетско у уметности*, не може да се захвати разумом. Естетско се осећа и за њега се везује радост на основу које му се приписује естетска вредност⁷. Напредак у уметности, надаље, не би смео да се погрешно схвати као увећавање броја уметничких дела и уметничке продукције. Прогрес није више од истог (умножавање истог типа уметничких дела унутар једног начина производње), него би требало да буде схваћен као увећавање другачијег и новог начина стварања уметности. Оно што је другачије, не би смело да се ре-

³ Петровић, С., *Естетика и прогрес. Трајност вредности уметничког дела*, Дерета, Београд, 2022.

⁴ Петровић, С., *Естетика и доживљај. Љубитељу уметности и лепоте*, Дерета, Београд, 2019.

⁵ Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016.

⁶ Петровић, С., *Естетика и прогрес* с. 8.

⁷ Исто, с. 11.

дукује на пуко „ново”, него је потребно, како каже Петровић, да прође бар 50 година да се види да ли је оно што је ново, уједно и естетски значајно⁸.

Главна теоријска критика Сретена Петровића тиче се филозофије уметности Артура Дантоа (Arthur Coleman Danto (1924–2013)) и једног примера из Дантове филозофије уметности – примера из уметничке продукције Енди Ворхола (Andy Warhol (1928–1987)) под називом: Брило кутије (Brillo Box (1964))⁹. Дантова теза (донекле поједностављена у Петровићевој интерпретацији) гласи да материјалне особености и разлике између предмета не установавају разлику између уметничких и неуметничких дела, односно између уметности и неуметности. Напротив, тако разуме Петровић Дантоа, само институција, свет уметности, савет изложбе, група зналаца ... проглашава шта је уметност, па, чак и онда додаје Петровић, када видимо да је то пред нама некакава „којештарија”¹⁰. Међутим, пука иновација, новост, понавља своју тезу Петровић, није довољна да нешто буде уметност.

Данто, према Петровићевом мишљењу, заправо стоји на становишту чувеног историчара уметности Хајнриха Велфлина (Heinrich Wölfflin (1864–1945)) који тврди: „Није све могућно у датом времену”¹¹, а ова идеја се тумачи на следећи начин: Брило кутије су могуће као уметничко дело 1964. године, али нису биле могуће 1864. године. Код Петровића овакво Дантово тумачење изазива констернацију, јер претпоставља да је за уметника пресудна намерна и свесна активност, а не спонтана, маштовита стваралачка делатност¹². Данто у ствари полази од идеје да све зависи од тумачења односа уметничког дела и његовог материјалног аналога. Пресудно је како се тумачи однос уметничког дела Брило кутија

⁸ Исто, с. 12.

⁹ Исто, с. 117.

¹⁰ Исто, с. 118.

¹¹ Исто, с. 17.

¹² Исто, с. 124.

и материјалне ствари направљене од дрвета, штампане и обојене тако да изгледају као збиља постојеће брило кутије.

Петровић не одбацује у целину Дантову тезу да све зависи од тумачења, али покушава да је прокрене формулисањем једног сасвим необичног контрапримера. Петровић каже: „... ту је и Дантово тумачење, његов одговор. „У филозофији уметности нема вредновања без тумачења. Тумачење се састоји у одређивању односа између *уметничког дела* и његовог *материјалног аналогона*” ... Томе треба додати још нешто. Наиме, исти Дантов принцип могао би *mutatis mutandis* важити и приликом срањивања „уметничког дела и његовог идејног, митолошког мотива”, под претпоставком да је овај други, тј. мотив, званично канонизован – на пример преузет из *Библије* – *Старога* или *Новога завета*, свеједно је.”¹³

Петровић сматра да би уместо тумачења односа уметничког дела и његовог материјалног аналогона, могли да се фокусирамо на тумачење односа уметничког дела и предмета који делу стоји у основи као предмет (тема) коју дело представља и који служи као уметнички мотив. Оно што важи за однос уметничког дела и његовог материјалног аналогона, морало би да важи за уметничко дело и његову тему, садржај који се у делу представља. Идеја да нека уметничка дела могу да настану само у неком времену имајући у виду однос материјалног аналогона и самог дела, морала би да важи и за однос уметничког мотива и теме уметничког дела и самог дела. Петровићева теза гласи да би и у односу мотива дела и самог дела требало би да постоји јединствен однос могућ само у неком, одређеном времену.

Као (контра) пример за Дантово објашњење Ворхолових Брило кутија, Петровић узима низ слика тајне вечере. Прва је Леонардова (Leonardo da Vinci (1452–1519)) слика Тајна вечера (Ultima Cena (1498)) и на слици обрађена религиозна тематика (тајна, последња вечера Христа са ученицима, пре мучеништва и смрти).

¹³ Исто, с. 124.

При чему се ова Леонардова слика сматра несумњивим ремек делом.

Да ли се на Леонардову слику може применити став да није све могуће у свим временима? Како је раније, пита се Петровић, била могуће да поред и *пре* Леонардове Тајне вечере из 1498., постоји уметничко дело са истом тематиком нпр. слику Тајна вечера (*Ultima Cena* (1455–1450) Андреа Дел Кастање (*Andrea del Castagno*, (1419–1457)), али и низ уметничких дела са истом тематиком и *после* Леонарда, као што је Тинторетова (*Jacopo Comin Tintoretto* (1518–1594)) Тајна вечера (*Ultima Cena* (1592–1594)) из шеснаестог века или Тајна вечера (*Abendmahl* (1909)) Емила Нолдеа (Емил Нолде (1867–1956)) из двадесетог века?

Није једноставно проценити исправност Петровићевог контрапримера и идеје да се успостави аналогија између два односа: односа између уметничког дела и материјалне основе која стоји делу у темељу, с једне, и односа уметничког дела и тематике којом се дело бави; ипак, интенција приговора је релативно јасна, ако је нешто у одређеном времену ремек дело, чини се као да то дело одузима могућност да неко друго уметничко дело буде ремек дело истог или сличног ранга, под условом да има исту или сличну тему и мотив. Петровића као да преиспитује замисао (Дантовску према Петровићу) да једном формирано ремек дело са одређеном темом ускраћује могућност да се иста уметничка тема поново обради на једнако величанствен начин. У наредном кораку остаје да се изведе закључак да у уметности нема напретка. Имајући у виду у једном времену настала уметничка дела, немогуће је говорити о помаку у уметничкој производњи, а да се не подразумева промена читавог историјско уметничког контекста. Ова промена подразумева не само промену у начину уметничке производње који се одражава на материјални аналогон уметничког дела, него и на начин схватања и уметничке обраде одређеног уметничког мотива и теме. Друго је питање да ли се овакво размишљање збиља може извести из Петровићеве критике Дантове теорије уметности. Петровић у ствари сматра да Дантове идеје ваља разумети као одбрану замисли да у

уметности постоји напредак и прогрес и да нове уметничке праксе које укључују и дела Е. Ворхола представљају напредак у односу на уметничку производњу претходних столећа.

Било како било основно питање с којим Петровић покушава да изађе на крај тиче се Дантове тврдња да нешто може бити уметничко дело само у одређено време и идеје да је неопходно постојања свесне теоријско-уметничке намере која је конститутивна да би (модерно, савремено) уметничко дело уопште било уметничко дело. Петровић сматра да постојање уметничких дела са истом тематиком и функцијом *пре* и *после* Леонардове Тајна вечере доводи у питање одрживост Дантове теорије „у примеру који смо навели две фреске с истим мотивом и истом наменом, тј. функцијом, а за потребе верских циљева, разликује то што је реплика, у нашем случају Леонардовог дела, настала пола века касније, пошто је већ насликана фреска Дел Кастања. Да ли због тога ове чињенице, а према Дантоу, Леонардова *Тајна вечера* уопште могла сматрати „уметничким делом“?“¹⁴

С обзиром на Дантову филозофију уметност, али и њоме инспирисану Дикијеву (George Dickie (1926–2020)) институционалну теорију уметности, Петровић закључује: „до сада није изговорено ништа с тако оскудном аргументацијом о питању шта је „уметничко“ дело ...Нечувено је наима, да група грађана – сасвим могуће и као самозвана, чак и да међу њима неко има научну титулу – сме себе прогласити власном да одлучује и пресуђује о томе да ли се неки рад, неко „шта-ство“ може подвести под појам уметности“¹⁵. У ствари залагање за напредак у уметности, коју имплицира Дантова теорија уметности, онемогућава да се уметничка дела сагледају као реализација вечних естетских и уметничких вредности, а то је оно до чега је стало Сретену Петровићу.

Чини се да су Данту ипак друге ствари на уму, а не толико питање о историјски релативном, а онда и произвољном, како

¹⁴ Исто, с. 126.

¹⁵ Исто, с. 128.

мисли Петровић, проглашавају уметничких дела. И сам Данто се уосталом оградио од институционалне теорије уметности која је била инспирисана његовим сопственим чланком „Свет уметности”¹⁶. Код Дантоа се ради првенствено о питању на који су начин уметнички начињене и теоријски осмишљене, рецимо, Брило кутије или Лихтенштајнови (Roy Lichtenstein (1923–1997)) Премази (Brushstrokes series (1965–66))) и како на примеру тих и других уметничких дела, теоријско-уметнички увиди импрегнирају материјални аналогон уметничког дела.

Лихтенштајнове Премазе Данто објашњава као уметничко/а дело/а које је особено како у погледу своје тематике тако и у погледу уметничке технике. У погледу тематике и мотива, ради се о премазима боје које користе ликовни уметници, и који су, пак, у погледу уметничке технике наизглед штампани тј. произведени путем новинарске технике капања. Међутим, испоставља се да је у погледу уметничке технике Лихтенштајново дело такво да само изгледа да је штампано, док је у ствари оно насликано тако да изгледа као да је штампано у новинарској техници. На тај начин се ствара утисак да тема слике, сликарски премаз, није насликана сликарским потезом четкицом и стандардним ликовним умећем, већ штампарском техником капања. Међутим, управо обрнуто, слика је насликана, иако изгледа као да је одштампана¹⁷. На тај начин

¹⁶ Упор. Danto, A., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Prev. i pogovor V. Božičević, Kruzak, Zagreb, 1997., с. X: „Показало се да је „Умјетнички свијет” био утјечајан чланак који је путем реакције на њ од стране Џорџа Дикија (George Dickie) потакао такозвану институцијску теорију умјетности у складу с којом се то да ли је нешто умјетничко дјело одрешује институцијском одлуком „умјетничког свијета”, наиме лабаве конфедерације критичара, колекционара, куратора, трговаца умјетнинама, умјетника и других. Такав, правац развоја догађаја није ме баш усрећно, јер сам и тада имао, као што и сада имам, осјећај да је статус умјетничког дјела нешто потпуно објективно, а не нешто што би могло бити пренесено путем неког *fiat*”.

¹⁷ Упор. Исто, с. 155: „Прво што морамо примјетити гледе Лихтенштајнових (Lichtenstein) слика јест да оне немају ниједно од својстава везаних уз оно о чему су. Човјек би традиционално очекивао да је то наравна ствар, будући да слике

је у Лихтенштајново уметничко дело уграђена теоријска свест о ликовној уметности, а то није могло да се догоди пре него што је развијена одређена техника штампе.

На примеру са сликама Роја Лихтенштајна, Данто не само што објашњава однос уметничког дела (*насликана слика сликарског премаза четкицом*) и материјалног аналога (*материјални предмет који изгледа штампан*), као и однос уметничког дела (*насликана слика сликања/сликарског премаза*) и теме и мотива (*сликање, сликарски премаз*), него објашњава како Лихтенштајн у исти мах доводи у питање замисао уметничког стваралаштва као индивидуалне, херојске делатности (Лихтенштајн је ангажовао своје студенте за монотono наношење тачака на слике)¹⁸.

Серија слика Премаз према Дантовом тумачењу указује на епохалну перспективу унутар се тематизује оно што се слика (у

крајолика ријетко имају својства онога што показују, но то је овдје поприлично чудно, захваљујући чињеници да су то слике сликања. Оне примјерице показују потезе кистом, но саме се по себи не састоје од потеза кистом, и управо из тог разлога гледалац мора схватити неклад између онога што је приказано и начина како је приказано, јер су површина и предмет овдје практички антоними. Потези кистом приказани су на начин који је несукладан оном што ти потези јесу и у наредном смислу: они су заробљени у тешким црним обрисима ... Потези кистом, међутим, који су тема тих слика, нису унесени унутар унапријед исцртаних граница, они су густо размазани по платну у једној јединој импулсивној гести, одрешујући своје властите границе. Супротно слободном и ослобођеном духу којем су споменути потези настали на њиховим платнима, они су овдје приказани готово механички, готово као да су отиснути на Лихтенштајнова платна; и уистину, Лихтенштајн употребљава Бен Деј (Ben Day) тачке механичких процеса репродукције. Тако платна изгледају као механички прикази виталних гести. Но има ту и друга разина на коју се успињемо кад схватимо да тачке нису отиснуте него насликане, свака нанесена на површину руком, па тако имамо умјетнички приказ механичког процеса”.

¹⁸ Упор, Исто., с. 155, 156 : „Монотонију процеса сликања тих тачака, понешто је ублажила чињеница да је Лихтенштајн ангажирао бројне студенте са својих предавања на Рутгерсу, па вјерујем да се познавање те повијеститреба схватити као коментар бесмисленог гледишта о умјетнику као хероју у раздобљу кад су потези кистом имали значење супротно оном што *тај* начин њихова приказивања показује”.

овом случају акт сликања), тако што се указује на промењен начин продукције, репродукције, штампања и тај начин продукције се (теоријски) урачунава у смисао уметничког дела. Због тога слике изгледају као механички приказ ликовно-уметничких потеза (премаза четкицом), а у ствари се ради о ликовном, уметничком приказу механичког процеса (технике капања)¹⁹.

Није због тога јасно на који начин би мотив тајне вечере у односу на низ слика истог мотива од стране Леонарда, или дел Кастање, могао да се посматра на аналоган начин као однос мотива потеза четкице са низом слика Лихтенштајнових слика. Много успешније Петровић доводи у питање нове уметничке праксе унутар аргументације у вези са онтологијом (анти) уметности.

II. Петровићева онтологија антиуметности

Остављајући по страни да ли Петровић (не сасвим) оправдано упућује своје приговоре Дантовој филозофију уметности или (нешто) оправданије Дикијевој институционалној терији уметности, теоријско естетичке основе Петровићевог негативног става према модерној уметности нових уметничких пракси, формулисане су већ у првој књизи из горепоменуте позне трилогије под називом *Естетика у доба антиуметности* из 2016. године. На почетку књиге Петровић, с једне стране, говори о естетској уметности, коју понекад назива и великом уметношћу, која заједно са кичем и шундом (који су повезани са скромнијим слојем реципијената), задовољава људску потребу за чулним осећајем и доживљајем чулних, лепих форми које је створио човек²⁰, док се, с друге стране, налазе оне појавности које „посебно забрињавају”²¹: догађаји, перформанси, инсталације, боди арт, реди мејд, и други примери „нових”

¹⁹ Исто, с. 155.

²⁰ Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, с. 9.

²¹ Исто, с. 9.

уметничких пракси²² као феномени који представљају антиуметничку побуну²³ усмерену против естетске уметности и момената који су са естетском уметношћу повезани: елементи уметничког дела, лепота, реципијент, доживљај, машта, традиција, музеј²⁴.

Због тога је потребно да се унутар три врсте чулних (чулних) феномена²⁵ успоставе прецизне дистинкције. Између естетске уметности у правом смислу те речи, велике уметности, с једне стране, и кича и шунда, с друге стране, постоји велика аксиолошка разлика, разлика у вредносној процени ових феномена. Међутим између естетске уметност и кича и шунда нема онтолошке разлике, појаве и једне и друге врсте су естетски феномени усмерени на изазивање естетског доживљаја. С друге стране, пак, између нових уметничких пракси (перформанс, инсталација ...) и естетске уметности и кича и шунда, постоји онтолошка разлика – разлика у врсти ствари који те појавности обухватају. Нове уметничке праксе, сматра Петровић, уопште не припадају уметности. нису уметност, напротив ове појавности су антиуметност, то су феномени супротстављени уметности.

Поред скициране онтологије естетске појавности, Петровић експлицира и једну аксиологију уметности. Он се не залаже за поједностављено и једнострано решење питања о спору вечних вредности, спору између трајних вредности реализованих у уметности и релативних, историјских димензија уметничког стварања. Петровићево решење је бодлеровско: лепо је мешавина вечности и времена, вечног и моде²⁶. Постоје уметничка дела која су надживела не само хоризонт властитих епоха, епоха у којима су дела настала, него и хоризонте потоњих епоха²⁷. Оригинални статус великих уметничких дела великих уметника од Софокла до Шекспи-

²² Исто, с. 9.

²³ Исто, с. 13–14.

²⁴ Исто, с. 14.

²⁵ Исто, с. 11.

²⁶ Исто, с. 147.

²⁷ Исто, с. 149.

ра и даље до Џојса и перзистенција аутентично естетског у овим делима, потврђује да постоји извесна трајна вредност²⁸.

Основна интенција Петровићеве критике нових уметничких пракси и с њим повезаног питања о (евентуалном) напретку у уметности као и његова онтолошка и аксиолошка објашњења феномена модерне, савремене (анти)уметности, усмерена је у крајњој линији на питања и проблеме културне политике. Главни теоријски образложен резултат Петровићевих књига, који овом приликом не можемо да анализирамо и објашњавамо, састоји се у увиду да би културна политика морала да омогући равноправан третман како новим, тако и традиционално орјентисаним уметничким праксима²⁹, што по ауторовом мишљењу није случај у нашој културној средини у последњих неколико деценија.

Закључак

Појам уметности има своју историју кроз и током које постаје, између осталог, предмет естетике. Историја уметности подразумева да се мењају начини уметничког стваралаштва, начини виђења у сликарству, начини приповедања у књижевности и компоновања у музици. Унутар тих промена сам појам уметности се мења и тако рећи контрахује шири и сужава у односу на сопствену историју и традицију. Модерна уметности урачунава своје сопствене промене и одступања од онога што је до одређеног времена био узоран стил уметничког стваралаштва. О сличној проблематици наш други велики савремени естетичар Драган Јеремић у књизи *Доба антиуметности* (1970) у есеју под називом „Један смисао модерне уметности: уметност као естетика на делу” (1957) каже следеће: „Један рационалан смисао мора да постоји, а основни смисао модерне уметности је, чини се, у томе што модерна уметност нема више за предмет реалност, већ саму себе: модерна уметност није

²⁸ Исто, с. 150, 151.

²⁹ Исто, с. 152, 153.

више говор о стварности, него – много више – говор о самој уметности ... Више је узрока условило ову појаву, а један од најистакнутијих свакако лежи у чињеници да је историзам дубоко прожео све наше односе према уметности. Историја уметности, археологија и историјска и социолошка естетика упознале су нас с механизмом стварања уметничких школа и праваца и тако довеле у положај да можемо први пут у историји да покушамо грађење једног потпуно свесног, намерно траженог стила”³⁰.

Међутим док је за Јеремића – додуше неколико деценије раније – „Модерна уметност ... антиуметност само у односу на претходну уметност и њена начела”³¹, дотле за Петровића модерна, савремена уметност нових уметничких пракси више *није* уметност. Сретен Петровић не прихвата идеју да у уметности постоји прогрес условљен повесним развојем уметности. Не постоји прогрес у реализацији уметничких вредности, него постоје само вредна и мање вредна уметничка дела, без обзира на то да ли се и на који начин у историјско филозофском погледу поклапају мотивациона језгра уметничких врста и уметности различитих епоха. Доба модерних, савремених, нових уметничких пракси је доба у ком се права уметност укида у име феномена који се више не могу назвати уметношћу, већ представљају према свом смислу и значењу антиуметност.

Литература

- Адорно, Т., *Минима моралиа. Рефлексије из оштећеног живота*, Прев. А. Буха, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2002.
Грубор, Н., *Од естетичке егзактности до метаестетичког скептицизма. Студије о савременој српској естетици*, Институт за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд 2015.

³⁰ Јеремић, Д., *Доба антиуметности*, Култура, Београд, 1970., с. 61, 62.

³¹ Исто, с. 184.

- Данто, А., „Свет уметности”, прев. Л. Левков, *Свеске*, Број 86, Децембар 2007., Мали Немо, Панчево, с. 90–96.
- Danto, A., *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, Prevod i pogovor V. Božičević, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Јеремић, Д., *Доба антиуметности*, Култура, Београд, 1970.
- Martens, E., Schnädelbach, H., „Zur gegenwärtigen Lage der Philosophie”, у: Martens, E., Schnädelbach, H. (Hrsg.), *Philosophie. Ein Grundkurs Band I*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1998, с. 12–35.
- Петровић, С., *Естетика у доба антиуметности*, Дерета, Београд, 2016.
- Петровић, С., *Естетика и доживљај. Љубитељу уметности и лепоте*, Дерета, Београд, 2019.
- Петровић, С., *Естетика и прогрес. Трајност вредности уметничког дела*, Дерета, Београд, 2022.
- Ранковић, М., *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.
- Reicher, M., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005.
- Henckmann, W., „Geschichtlichkeit der Kunst”, у: Henckman W., Lotter, K. (Hrsg.), *Lexikon der Ästhetik*, C. H. Beck, München, 1992, с. 141–144.

Nebojša Grubor

AESTHETICS AND PROGRESS. PETROVIĆ'S PHILOSOPHY OF MODERN ANTI-ART

Summary

Whether there is progress in art is one of the important aesthetic questions. Is there progress in art similar to the progress that exists in the field of science and technology, or is it primarily about realizing permanent values resistant to historical changes? These questions are particularly acute in connection with the development of modern art. Does contemporary art, from avant-garde to postmodernism, represent a shift in boundaries and an expansion of the concept of art? Or overcoming the category of a work of art and

Небојша Грубор

inaugurating artistic events, processes, actions and performances, as well as overcoming the category of creatively new by accepting a mere citation of earlier artistic methods, represent the negation of the concept of art, which turns modern art into anti-art. S. Petrović believes that modern art in the radical form of new practices represents anti-art that leaves the ontological realm of aesthetic art. The difference between great art, on the one hand, and kitsch and junk, on the other hand, is not an ontological, but exclusively an axiological difference, but new artistic practices: performances, installations, ready-made are radically non-artistic phenomena that differ ontologically from both great aesthetic art and kitsch and junk.

Key words: Aesthetics, Progress, Anti-art, S. Petrović, A. Danto.

Дивна Вуксановић

СРЕТЕН ПЕТРОВИЋ: (МАРКСИСТИЧКА) ЕСТЕТИКА И ВЕЛИКА УМЕТНОСТ

Апстракт: Текст анализира ставове Сретена Петровића, који се критички дистанцира од марксистичког приступа естетици, критикујући истовремено и утицаје капитализма на естетичко вредновање. Петровић истиче аутономију уметности и естетике, тврдећи да су оне независне од ванестетских вредности. Његова интерпретативна перспектива одбацује везу уметности с политичким или економским оквиром у коме је настала, инсистирајући на трајности дела. Овај приступ ставља акценат на естетску вредност уметности, изузимајући је из ширег контекста друштвених, политичких и идеолошких борби и тензија. Сретен Петровић залаже се за ”велику уметност”, а такође заступа и естетички хуманизам, наглашавајући важност људске димензије у уметности. Његова позиција подразумева да уметност треба да доприноси људском искуству и тежњи да подстиче чулни одговор код појединца. Ова димензија естетичког хуманизма додатно наглашава Петровићеву идеју о аутономији уметности у оквиру људског искуства, истовремено узимајући у обзир контекст њеног збивања.

Кључне речи: марксистичка естетика, „велика уметност”, аутономија, естетички хуманизам, естетске вредности.

О Сретену Петровићу могло би се говорити као о угледном универзитетском професору, еминентном естетичару и културологу, али пре свега као Човеку. *Homo unversalis* или полимат, добар познавалац уметности (књижевности, филма, ликовне уметности,

и др.), естетике и филозофије уметности, социологије уметности и културе, српске митологије, Петровић је за духовну средину у којој је живео представљао, блоховском терминологијом речено, оно што нам је управо стога што је близу, најмање познато. Шта то, заправо, значи?

Сретена Петровића могли сте упознати кроз предавања на неколико факултета и универзитета, преко саопштења са научних симпозијума, поучних разговора на радију, трбинама, дискусијама на скуповима Естетичког друштва Србије, где је обично седео у првом реду и са интересовањем радозналост детета, постављао питања излагачима. Сретена Петровића могли сте, такође, срести на догађајима важним за културни живот Београда – на изложбама, ФЕЕСТ-у, али и у шетњи са супругом Лелом, дуж Кнез Михаилове улице. Озбиљан, одмерен, често насмејан, имао је строг однос према теорији и теоретичарима, али веома благ и заштитнички према млађим колегиницама и колегама. Није га одвише интересовало друштво филозофа, био је наклоњен култури и уметности. Њима је посветио готово читав свој живот. Велики број књига које је написао, у нашој средини за сада су остале непрочитане. Не зато што га околина није у довољној мери ценила (мада је било и тога), већ преваходно стога што је неуморно радио и оставио дубоки траг у многим областима наше културе.

У његовим књигама, дакле, живи онај мање познати Сретен Петровић, чијим ћемо се делићима учења овде позабавити. У том смислу, стало нам је првенствено до сагледавања статуса уметности како га он види у контексту немачке идеалистичке филозофије, потом у оквирима марксистичке естетике, као и односа естетике према идеји прогреса, што као тема постхумно заокружује његова најразличитја естетичка интересовања. Истовремено, у тој последњој књизи, али не само у њој, потцртана је идеја о „великој уметности“¹ која је, заправо, и предмет занимања наших рефлексива о битним питањима естетике, која је покренуо овај аутор.

¹ Петровић, С., Естетика и прогрес, Дерета, Београд, 2022.

У огромној истраживачкој грађи, књигама и научним чланцима које нам је Сретен Петровић оставио, могло би се рећи да две теме посебно заокупљају његову мисао и истраживачку праксу, а то су – уметност и мит(ологија)², које се синтетишу у појму културе.

Но, када би се, ипак, целокупни опус Сретена Петровића, свестраног истраживача и полимата, свео на један термин, била би то реч 'уметност', као и њој одговарајући појам, који би подразумевао извесно сужење и односио би се на оно што је аутор мислио под синтагмом „велике уметности”. Иако се, наиме, у свом раду Петровић дотицао многобројних тема из области естетике, теорије културе и културне антропологије, психологије и социологије уметности, итд. у жижи његових промишљања, на овај или онај начин, била је уметност. Свој омиљени предмет истраживања, дакле – уметност, у различитим стваралачким фазама, овај аутор рефлектовао је заузимајући полазишта многобројних, како дисциплинарних, тако и интерпретативних углова посматрања. За савремену естетику, притом, најзначајнији је био онај приступ сагледавања и тумачења уметности који се везује за потдисциплину естетике, која је у једном периоду њеног развоја била поистовећивана са филозофијом уметности.

Стога је у раној фази мисаоног развоја Сретен Петровић усмерио своја интересовања првенствено на Шелингово (Schelling) схватање уметности, пошто је у његовом систему трансцендентал-

² На иницијативу Сретена Петровча, у Сврљугу, његовом родном месту, године 1994. основана је етно-културолошка радионица која је окупљала филозофе, етнологе, антропологе, уметнике и културологе из Србије, Македоније, Бугарске и Румуније, што значи да је ова радионица имала не само локални, већ и регионални карактер. Многобројне активности радионице отвориле су простор за размену искустава и традиција између различитих култура и етничких заједница. Сретен Петровић је, промишљајући естетику, уметност и културологију уједно, играо кључну улогу у организацији и вођењу ове радионице. Његово интересовање за уметност и културу, заједно с регионалним фокусом радионице, допринели су стварању јединственог простора за истраживање и промоцију културне разноликости.

ног идеализма уметност заузимала повлашћено место. Но, Шелинг се, како је познато, у системском смислу, поврх филозофје уметности бавио и митологијом, што је, могло би се претпоставити, представљало узор за нешто каснија Петровићева истраживања, везана за филозофију митологије. Уз то, занимање за ствар уметности, разматране у контексту класичног немачког идеализма, нису се зауставила само на промишљањима Шелингове филозофије, већ су она захватила читаву епоху покушаја утемељења свести и самосвести у ономе што је трансцендентно, односно трансцендентално. За Шелинга је, притом, показало карактеристично то што је уметност била схваћена као органон и документ филозофије, те је, као таква, у *Систему трансценденталног идеализма* заузимала посебно место.

Петровића су, међутим, занимала и она релативно сродна пропитивања уметности, у сличном духу мишљена, онако како су је, поред Шелинга, видели Кант (Kant) и Хегел (Hegel), па чак и спорадично – Фихте (Fichte). Чини се да ово Петровићево интересовање за филозофију и естетику класичног немачког идеализма није било тек спољашње. У позадини ових система, и напореда с њма, развијала се и велика уметност са изузетним достигнућима у књижевности (Гете /Goethe/, Хајне /Heine/, Хелдерлин /Hölderlin/, Herder /Herder/, Шлегел /Schlegel/) и музици (Бетовен /Beethoven/, Брамс /Brahms/, Вагнер /Wagner/), на пример. Речју, системску филозофију тог доба пратила је велика уметност, као и обратно. О спреси филозофије духа и уметности романтизма, говорећи о Кантовој филозофији, Петровић наводи следеће: „Уметничко дело је, пре свега, творевина човекова *praxis*-а, али /у романтизму посебно оснажена идеја/ оно је и творевина која емитује структуру оностраног Бића коју, додуше, не прозиремо на сазнајном путу, но, која нам служи као постулат и идеал у моралној пракси.”³

³ Петровић, С., Умјетност и симболичке форме, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989., стр. 9.

О нераздвојивости мита и (велике) уметности из доба романтизма Петровић говори позивајући Блоха (Bloch), а посредно и Шелинга у помоћ: „Када је Ернст Блох са најдубљим филозофским уверењем рекао да 'нема уметности без митолошког тла, и никада је неће бити без неког веровања', додавши да је мит трајни извор и искон уметности?, он је тиме потцртао приврженост Шелинговој метафизици и романтичкој идеји његове Филозофије уметности и Филозофије митологије, да је мит основ и инспирација уметности.”⁴

Готово једнако склон уметности и миту, слично Блоху и Шелингу, као и духу времена романтизма, Петровић ипак даје извесну предност уметности, која као да провејава кроз читаво његово дело. „Држим да се једино у уметности остварује својеврсно 'чудо': потреба да се домаши до 'вечног' и да се тај говор о 'вечном' из једне конкретне и историјске перспективе на такав начин угаси 'естетском формом', да нам се привиђа како је та генерална проба једном успелог гашења, постала 'прототипом' свих надолазећих извођења.”⁵

Ма колико Сретен Петровић био привржен Шелинговој филозофији⁶, која га је и определила за бављење естетиком и филозофијом уметности, те пратила кроз читав професионални живот, а слично је и с класичним немачким идеализмом, један део својих истраживања Петровић је посветио и марксистичкој естетици, тачније критици марксистичке естетичке традиције. Ово, вероватно, стога што је она представљала „природни” наставак, или прецизније, одклон према Хегеловој филозофији. „Критичко оспоравање захтева”, каже Петровић, „за изградњом филозофских система које је уследило после неуспеха Хегелове метафизике не погађа, верујемо, и сваки покушај да се из јединствене филозофске претпо-

⁴ Petrović, S., „Mit, religija i umetnost”, 17. септембар, 2017, на страници: <http://circlessquared.blogspot.com/2017/09/sreten-petrovic-mit-religija-i-umetnost.html>, приступљено: 04.11. 2023.

⁵ Исто.

⁶ Подсећамо да је Петровић докторирао на Шелинговој естетици.

ставке током одређеног времена осмишљава један део пред-метног света са различитих методолошких позиција.⁷ Када је реч о овим разликама, које се успостављају у односу на системске, а пре свега Хегелову филозофију, марксистичка естетика, посебно Адорнова (Adorno), показала се плодотворном, и довољно провокативном за даља преиспитивања.

Наравно, како би направио копчу између хегеловске дијалектике и марксистичке естетике, Петровић се вратио извору, односно Марксовом (Marx) учењу, и то из периода раних радова, који су „повезани са његовом основном *хуманистичком* идејом.”⁸ Наиме, у овој фази развоја Марксове мисли, када се разматра човеков однос према природи и уметности, он би ваљало да буде повезан са „безинтересношћу” с једне, и идејом слободе, с друге стране. На тај начин, по Петровићевом мишљењу, реферише се уједно на Канта⁹, али и на класични европски хуманизам, као и на могућност превладавања супротности између хуманизма и натурализма¹⁰. У поглављу књиге *Естетика и социологија уметности* под називом: „Дијалектика естетичког хуманизма” Петровић полазиште и позицију у разумевању односа између човека – уметности – историје и класног друштва приписује управо раном Марксу.¹¹

Надаље, као истински зналац, развијајући свој властити концепт марксистичке естетике, коју је веома уважавао, али и озбиљно критиковао, Петровић разликује Марксова изворна учења од марксистичке и неомарксистичке естетике. „Ако је за најновију ситуацију у естетици”, објашњава овај аутор, „карактеристична промена интересовања од ’иманентне интерпретације’ дела и од ’анализе форме’ ка социјално-научном објашњењу феномена уметности,

⁷ Петровић, С., *Естетика и социологија: Увод у савремену социологију уметности*, Председништво Конференције Савеза социјалистичке омладине Југославије, Београд, 1975., стр. 7.

⁸ Исто, стр. 173.

⁹ Исто, стр. 173.

¹⁰ Исто, стр. 174.

¹¹ Исто, стр. 173–179

онда се овде нема у виду само ситуација у марксистичкој теорији уметности, већ и шире, у естетици у целини. По моме мишљењу”, поентира Петровић, „веома је значајно то што је поменуто интересовање за друштвени смисао уметности данас провоцирано савременим плодним развојем марксистичке мисли.”¹²

Дакле, Петровић, на изванредан начин, покушава да помири општу марксистичку теорију и естетику (заједно са социологијом уметности), конструишући један посебан оквир истраживања који подразумева естетичко наслеђе које је у дијалектичком саодносу са сфером уметности и друштвено-класним релацијама. Тако је марксистичка естетика окренута не само ка оним естетским које суређемо у додиру са уметношћу, него и са друштвом, што придаје смисао односу према уметничком стваралашту и његовим тумачењима. Удаљавајући се од Маркса, а позивајући се на Пецолта (Pactzold) и његову *Неомарксистичку естетику* (I и II) Петровић тврди да је овај аутор, заправо, марксистичку естетику тумачио као материјалистичку, што значи да она представља критику естетике као такве, са гледишта материјализма.¹³

„У целини узев, Пецолт сагледава данас две могућности ’марксистичке естетике’: 1) *редукционистичку* – према којој су надградња, односно уметност – као еминентни део надградње, у крајњој инстанци детерминирани ’основом’, ’базом’, 2) *креативну* – према којој ’основа’ преузима истину уметности, истину надградње као инстанције културе.”¹⁴

Иако марксистичку естетику С. Петровић подробно анализује и преиспитује, чини се да ово обимно, вишегодишње истраживање има сврху која ће нам се тек касније показати као оно до чега је аутору највише стало. У ствари, интересовање за марксистичку естетику функционише првенствено као занимање за смисао и сврху

¹² Петровић, С., „Марксистичка естетика данас”, Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, јуни-јули 1981., стр. 265.

¹³ Исто, стр. 265.

¹⁴ Исто, стр. 266.

естетике у нашем, као и било ком другом времену. Ово питање, према слутњама Сретена Петровића, уједно се тиче и велике уметности, и окосница је његове естетичке скале вредности.

Петровић, с правом или не, углавном негира владајуће ставове представника франкфуртске филозофске школе, који су, по његовом мишљењу, превидели својеврсно историјско искуство које манифестује јасан став који уметност заузима у погледу индиференције према непосредном политичком ангажману, те свакој, отвореној или прикривеној идеологизацији и инструментализацији уметности. Тиме он, наравно, не оспорава изворне Марксове ставове, већ само њихову примену на свет савремене, па и сваке уметности. Позади на ове идеје, свакако, тиче се става о аутономији уметности, то јест њене, вредносно гледано, независности од политике, идеологије и друштва у коме се затекла, што би, истовремено, и естетичку теорију лишило ушлива социологистичког разматрања света уметности.

Полазиште за артикулисање става о великој уметности која није ни исходиште, а ни један од многобројних циљева идеолошког делања (*praxis*), Петровић исказује следећим речима: „У дијагнози положаја уметности, у друштвеној реалности прве половине XIX века, Маркс је учинио корак даље у артикулацији Хегелове тезе о уметности као повесно неделатне духовне форме.”¹⁵ То, практично, значи, да парафразирамо аутора, да уметност, следећи Марксове интуиције, схваћена првенствено као „духовна форма”, нема ону делатну, односно револуционарну моћ, која је срачуната на корениту измену целокупне друштвене стварности.

Разуме се, овај исказ у директној је супротности са основним интенцијама франкфуртске филозофске школе, и њиме се нарочито циља на схватање савремене уметности, као и њој склоне естетичке теорије Теодора Адорна. Заправо, насупрот „плишаних моћи” које су својствене уметности, према Петровићевим тврдњама,

¹⁵ Петровић, С., „Мит о друштвено-критичкој делотворности модерне уметности”, у: Критичка теорија друштва, зборник радова, Удружење за филозофију и друштвену мисао, Бања Лука, 2010., стр. 130.

стоје мислиоци „франкфуртске школе” – Хоркхајмер (Horkheimer) и Адорно, Бењамин (Benjamin) и Маркузе (Marcuse). ”За све њих, управо је уметност важила за један од најзначајнијих агенаса социјалних промена.”¹⁶

Ако се, међутим, њихово промишљање естетике повеже са њеном системском претходницом – као што то Петровић чини – тада, у оквирима марксистичке естетике, наилазимо на трагове прошлости и системских учења почевши од Канта, преко Фихтеа и Шелинга, па све до Хегела. С тим у вези, како тврди Иван Фохт у предговору за Марксистичку естетику, Петровић уводи у игру синтагму ’негативна естетика’ под којом подразумева да естетика, односно филозофија уметности, сагледана у контексту системске („велике”) филозофије, служи као нека врста попуњавања празнине у систему мишљења, те је на тај начин естетика мишљена у функцији целине, а не преиспитивања уметности. У негативној естетици Сретена Петровића, објашњава Фохт, „препознајемо теоријски феномен који неки други аутори назвају ’естетиком одозго’. Таква естетика је наметнута ’одозго’, октроирана, јер произлази већ предодређена, индоктринирана духом филозофијског система, оним најапстрактнијим, ’горњим’ ставовима ванестетичког поријекла, прије свега закључцима или хипотезама добијеним кретањем у оквирима гносеолошке и метафизичке проблематике.”¹⁷

Другм речима, (марксистичка) естетика, као филозофија уметности, а по узору на наслеђене, системске филозофске приступе, нема аутономију у погледу властитих рефлексија, већ се мање или више успешно прилагођава сазнајним и метафизичким захтевима тих система, које подупире углавном на своју штету. Тиме се естетици одузима самосталност у раду на свом предмету, па она препознатљивост задобија тек унутар система који заступа. Ова тенденција најбоље се уочава код системски изведених естетика

¹⁶ Исто, стр. 131–132.

¹⁷ Focht, I., „(Мета) естетика или естетике марксизма”, у: Сретен Петровић, Марксистичка естетика: Критика естетичког ума, Бигз, Београд, 1979, стр. 2.

након појаве Хегелових истраживања, где је, без обзира на оригинални начин самог извођења основних идеја (рецимо, код Адорна и Блоха), за њихову релевантност, укупно гледајући, вреднија истина, него уметност и њој саобразне естетске вредности. Петровићу је, пак, извесно стало не само до појма, ума, духа, истине и њхових деривата, већ и до естетичности као такве, односно (умне) чулности, која је спецификум и уметности и естетичких истраживања. Он, дакле, не признаје никакво системско наметање, нити ванестетичке (нпр. идеолошке, политичке, друштвене) утицаје, које је ова дисциплина подносила током читаве историје свог постојања.

Уз то, како Петровић сматра, питање је да ли је једна марксистичка естетика, са свом својом разноликошћу приступа различитих аутора који баштине Марксово учење, уопште могућа, као она дисциплина која је истински заснована на Марксовој теоријској мисли. Рекло би се да је Петровић, упаво као врстан познавалац тзв. „марксистичке сцене” делујуће у области естетике, скептичан у погледу веродостојног настављања Марксове мисли у домену естетичких истраживања. Поводом, рецимо, Адорновог ”случаја”, за који Петровић сматра да представља пример – додуше оригинални – личних афинитета који су, на субјективан начин, преточени у савремену естетику, овај аутор каже: „Све је то само потврда и једног мог става, који сам изложио у уводу у Марксистичку естетику, о немогућности изграђивања система марксистичке естетике из хоризонта Марксове филозофије.”¹⁸

У интервјуу за часопис *Поља*, под називом „Критика естетичког ума”, Сретен Петровић тврди да је естетика, евентуално, могућа само као филозофија уметности. С овим у вези, он сматра да је читава досадашња естетика, теоријски гледано, као и њен предмет – уметност, у ствари, једна негативна естетика. Она је, та корећи, историја неуспелих одговора на питање „шта је уметност.”¹⁹

¹⁸ Петровић, С., „Марксистичка естетика данас”, *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, јуни-јули 1981., стр. 266.

¹⁹ Андрић, Љ., „Критика естетичког ума” (Разговор са Сретеном Петровићем), *Поља* бр. 292/293, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, јун-јул 1983., стр. 266.

Када, притом, говори и пише о уметности, Петровић превасходно мисли на велику уметност. Она је, свакако, аутономна, није оптерећена вануметничким захтевима и не потчињава се идеји прогреса, тј. не прогредира. Другим речима, велика уметност је, у Петровићевим списима, а поготово у последњем, постхумно објављеном, синоним за тзв. „естетску уметност”. Велика или естетска уметност има трајну вредност, о којој релевантан естетски суд доноси време.²⁰ Такође, њена вредност читава се у томе што се она нарочито истиче у некаквој имагинарној историјској арени, попут *Имагинарног музеја*²¹, у којој се налазе сва до сада створена дела; јер вредност дела није тржишне („логика капитала”), већ естетске природе. Утолико се може говорити о њеној повесној величини (или вредновању крот различита времена) и трајању. Уметност је, дакле, увек на борилишту за своје „место под сунцем”. Попут, рецимо, великог романа, као оне стваралачке форме која репрезентује естетске квалитете велике уметности. На тај начин, велики роман, у исто време, заступа и оно што Петровић подразумева под естетском културом.

Што се, пак, стваралаца тиче, они или партиципирају у времену културе, или падају у заборав, пошто њихово дело не пролази тест времена, не досеже до трајности. Петровић о томе каже следеће: „’сваки писац’, додали бисмо: уметник уопште, ’има заказани састанак са забором, десет, двадесет или тридесет година након своје смрти. Ако прекорачи овај погибелни праг, он се прикључује књижевној популацији и осигуран му је готово трајни спомен...”²²

Оно што је, напослетку, ипак заједничко Сретену Петровићу и (нео)марксистима јесте естетички хуманизам (окренутност, пре свега, човеку, а не тржишту), те критика капиталистичких вредности које га, у ствари, свдећи уметничко дело на робу на тржишту, обезвређују. Петровић, заправо, истрајава на становишту постојања

²⁰ Петровић, С., Естетика и прогрес, Дерета, Београд, 2022., str. 12.

²¹ Петровић, С., Естетика и прогрес, Дерета, Београд, 2022., str. 15.

²² Петровић, С., Естетика и прогрес, Дерета, Београд, 2022., str. 23.

и признања велике уметности, не поводећи се владајућим модама (постмодерна, и сл.), као ни квантитативним (тржишним) мерилима вредновања. Признајући, донекле, да је уметност „друштвена чињеница” (Адорно), као и својеврсни одраз „духа времена”, Петровић се ипак првенствено залаже за њену аутономију, па самим тим и самосталност дисциплине која би о њој филозофирала.

Одабрана библиографија

- Андрић, Љ., „Критика естетичког ума” (Разговор са Сретеном Петровићем), *Поља*, бр. 292/293, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, јун-јул 1983., стр. 266–270.
- Focht, I., „(Мета) естетика или естетике марксизма”, у: Сретен Петровић, *Марксистичка естетика: Критика естетичког ума*, БИГЗ, Београд, 1979, стр. 1–9.
- Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik*, Schwann, Düsseldorf, 1974.
- Петровић, С., „Марксистичка естетика данас”, *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, јуни-јули 1981., стр. 266–268.
- Петровић, С., „Мит о друштвено-критичкој делотворности модерне уметности”, у: *Критичка теорија друштва*, зборник радова, Удружење за филозофију и друштвену мисао, Бања Лука, 2010.
- Petrović, S., „Mit, religija i umetnost”, 17. септембар, 2017, на страници: <http://circlessquared.blogspot.com/2017/09/sreten-petrovic-mit-religija-i-umetnost.html>, приступљено: 04.11. 2023.
- Петровић, С., *Естетика и прогрес*, Дерета, Београд, 2022.
- Петровић, С., *Естетика и социологија: Увод у савремену социологију уметности*, Председништво Конферемције Савеза социјалистичке омладине Југославије, Београд, 1975.
- Петровић, С., *Умјетност и симболичке форме*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1989.
- Вуксановић, Д., „Уметност и 'друго' форме”, *Theoria* бр. 34 (1), Филозофско друштво Србије, Београд, 1991, стр. 111–113.

Divna Vuksanović

SRETEN PETROVIĆ: (MARXIST) AESTHETICS AND GREAT ART

Summary

The text analyzes the views of Sreten Petrović, who critically distances himself from the Marxist approach to aesthetics, criticizing at the same time the influence of capitalism on aesthetic evaluation. Petrović emphasizes the autonomy of art and aesthetics, claiming that they are independent of non-aesthetic values. His perspective rejects the connection of art with the political or economic framework in which it was created, insisting on the permanence of the work. This approach emphasizes the aesthetic value of art, excluding it from the wider context of social, political and ideological struggles and tensions. Sreten Petrović stands for great art, and also advocates aesthetic humanism, emphasizing the importance of the human dimension in art. His position implies that art should contribute to the human experience, seeking to stimulate a sensory response in the individual. This dimension of aesthetic humanism additionally emphasizes Petrović's idea of the autonomy of art within the framework of human experience, while simultaneously taking into account the social context of events.

Key words: Marxist aesthetics, great art, autonomy, aesthetic humanism, aesthetic values.

Богомир Ђукић

УМЕТНОСТ И ЕСТЕТИКА: АНТИНОМИЈЕ ПРОГРЕСА

Апстракт: У овом раду разматра се питање напретка у умјетности и естетици. Евидентира се и показује само противрјечно биће прогреса у историји, посебно у развоју умјетности и културе, па и саме естетике, током историјског времена у којем оне пролазе кроз особене антиномије и парадоксе, израсле из самих противрјечја њихових аутономних природа и аутохтоних карактера, али и самог карактера и духа свога времена. Напредак у поменутиим подручјима показује свој отклон и разлику према другим подручјима повијесне збиље, а нарочито у односу на опште, економско и техничко стање, у којем се напредовање може егзактно нумерички израчунати и конкретно показати.

Кључне речи: прогрес, умјетност, естетика, антиномије, парадоски, историјски развитак.

По себи се разумије да прогрес по свом темељном одређењу значи извјесно кретање од лошијег на боље, те пораст и сазријевање од нижег на више смисаоно успињање, и вјерујем да су сви, или бар већина, сагласни у томе да је смисао прогреса у напредујућем кретању према човјештву, слободи и стварању, те достојанству и признању, као и њиховом освајању у простору и времену, у властитом сопству, а не тек у привидном, регресирајућем прогресу економије, производње и потрошње, значи оном напредовању назадовања, па у том смислу ни свака иновација, а камо ли

опит, експеримент или техничко достигнуће, није и не може бити прогрес. Поготово се ово односи на тако специфичне и посебне области, попут умјетности, културе и естетике, па је мање познато да тај ћудљиви историјски феномен прате и одређене антиномије, те карактеришу и неочекивани парадокси у појединим подручјима повијесне збиље и сферама духа, у његовом кретању кроз историјско вријеме. У те сфере и подручја еминентно спада умјетност, а на свој начин и естетика, као философско мишљење о естетском и умјетничком бивању и бивствовању.

Довољан је тек најопштији увид у философско поимање прогреса да би се показала његова поменута амбивалентност и, да тако кажемо, противрјечан и ћудљив карактер антиномичности и парадокса. У нашем добу препознат као развој и напредовање људске социјалне егзистенције у материјалном богатству и културно-цивилизацијским вриједностима, насупрот регресу као њиховом назадовању, његов појам у антици препознајемо као питање моралног самоусавршавања код Сократа и стоика, на примјер, да би га у хришћанству код Августина сусрели као говор о човјековом спасењу и представи одређеног смисленог тока историје есхатолошки одређене, чиме постаје једна од сушних идеја философије повијести у цјелини. Насупрот присутности те идеје у хришћанској теорији, као развоја у напретку кроз вјеру и асистенцију божанства, с проsvјетитељством и успоном грађанства она је добила извјестан модеран вид значења оптимистичком афирмацијом разума, образовања и правне норме код Волтера и Монтескјеа, а код Хердера, као духовна тековина и насљеђе историјских епоха свјетског развоја. Код Канта је налазимо у виду тајног плана природе за успоставу рационалног грађанског поретка, код Хегела као конструкт саморазвоја и напредовања духа ка слободи, да би се код Викоа, насупрот тзв. прогресистичких теорија, с њом сусрели као с једним цикличним разумијевањем повијести, у којем је напредак извјесно био суспендован инволуцијом дегенерисаних реалитета из минулих епоха, будући да историјски ход и успон по њему иманентно носи и клицу будућег падања. И, ако код Ничеа сусрећемо

познати нихилизам „вјечног враћања истог”, а код Шпенглера и Тојнбија потпуно порицање саме могућности историјског напретка, код Маркса се, насупрот томе, напредак остварује еманипацијом и разотуђењем рада и човјека, па су Дарвин и Хекел развили једну теорију прогреса у еволуцији те и самог културног напретка, да би најзад, у савременом добу, Хусерл, Хајдегер, те Хоркхајмер и Адорно, својим промишљањима радикалној критици подвргли просвјетитељску вјеру у ум и научно-технички напредак, и чак, у модерној цивилизацији и њеном напресу нашли, и тежњу ка самонуништењу.

Расвјетљењу питања прогреса у вези с развојем умјетности, естетског бића и естетике може допринијети увид у концепт историјских појава „просвјетитељства” и тзв. „противпросвјетитељства” код којих је у расправи и стриктном фокусу то питање. У ствари, начелно не оспоравајући значај овог покрета његови непријатељи су радикално нападали њихова увјерења у вриједност разума, истине и моралности, а посебно вјере у прогрес, иако су сви знали колико су моћни незнање, себичност и завист, те уопште предрасуде и глупости у спрјечавању људског напретка. Но иако су и они од модерне науке имали велика очекивања, ипак ни они нису могли предвидјети толики обим и такве посљедице од тзв. напретка, боље речено развоја, који су донијели циновски кораци науке и технологије у нашем времену. Сателити, авиони, нуклеарни реактори и дронови, те међупланетарна, генетичка и нанотехнолошка истраживања у нашем добу велике, доминантне и, да кажемо, хегемонистичке позиције науке и технике, својим открићима, те обимом и посљедицама развоја, доживјели су велико, вртоглаво убрзање и увећање моћи разарања, па и уништења цивилизације и свијета, али и подстицаја у развоју других подручја укључујући ту и културу, умјетност и науке што се њоме баве. Другим ријечима, знање, наука и техника могу да се позитивно одразе на развој других области, али исто тако, могу по њих и њихов развој бити и деструктивне. Зато је овдје питање: како они дјелују на умјетност,

а како на естетику, која се философски бави питањем њеног естетског битка?

У сваком говору о прогресу, било у животу, економији и производњи, у култури или умјетности, па и у науци, философији односно естетици, кључно је питање саме мјере и критерија напретка, то јест шта је у суштини напредак у одређеној области и за њен просперитет. Ту је и питање квантитета и квалитета напредовања, па се може рећи да је ријеч о карактеру развоја, који мање или више унапређује самог човјека и његов свијет живота у цјелини. Јер, напредак се може показати интензивним и осебујним, а да као такав човјека и његов живот гура у декаденцију и изопачава га, па се покаже као оно напредовање у регресу и назадовању. Отуда је и сам појам и термин „прогрес” вишезначан, па и вишесмислен у његовом покривању разних значења појавног свијета, а најчешће се погрешно изједначава с еволуцијом и пуким развојем, и зато га треба с крајњом пажњом и помно примјењивати у разумијевању, разматрању и описивању повијесне и збиљске реалности, нарочито кад се ради о тако посебним и самосвојним облицима стварности, као што су умјетност и култура, па и сама философија и естетика унутар ње.

Евидентно да се може говорити како о вишим тако и о нижим ступњима прогреса, али и о напретку у смислу његовог аутентизма и аутохтоности, с једне, и његовом привиду и искривљеном лику, значи, о несуштаствености напретка у разним доменима свијета живота и повијесне збиље, с друге стране. С тим у вези, дакако, могућ је и говор о његовим антиномијама и антиподима, па и о самој историјској и егзистенцијалној, онтолошко-антрополошкој дијалектици прогреса и регреса, прогреса у регресирању, али и назадовања у напредовању, те и његовом паралелном развоју и сукцесији у разним доменима свијета и духа. А сам прогрес у умјетности – ако као такав уопште реално постоји – непосредно зависи како од њене стваралачке онтологије, тако и од самог развојног историјског контекста и његовог духа времена, који за тај развој може бити повољнији, мање повољан, али и крајње неповољан,

гдје је могућ и парадокс, да се у крајње неповољним материјалним условима и неразвијеном начину производње јаве надвремена дјела цивилизацијског трајања, попут Хомерових епова *Илијаде* и *Одисеје*, али и Шекспирових трагедија и драма, Дантеове *Божанствене комедије*, Гетеовог *Фауста*, или руског стваралачког подвига 19. вијека у дјелима Толстоја и Достојевског, гдје је дијалектика књижевног прогреса у друштвено-историјској неразвијености, ишла преко оштрих противрјечја и кроз очите парадоксе и антиномије.

Питање прогреса у умјетности сматрамо да је отворено преношењем и пресађивањем тог појма с других подручја збиље, као и с подручја философије и естетике, дакле, његовим усађивањем у умјетност, гдје он очито има извјестан проблематичан и контрадикторан статус и позицију, а то значи и посебно, специфично значење и важење у смислу одређене његове антиномије и контроверзе. У хеленско доба ни Платон а ни Аристотел углавном не разматрају питање прогреса у умјетности, но сама чињеница да је умјетност у то вријеме њеног одиста изразитог напретка и аутентизма у епу, трагедији и комедији, те у скулптури и архитектури, нашла своје запажено мјесто у њиховим списима као значајан културни и друштвени феномен, имплицитно и те како говори о његовој присутности у свијести старих Грка. То питање у центар јавног мисаоног збивања на експлицитан начин доспијева тек у вријеме просвијећености и тзв. просвјетитељства новог доба у Европи, кад је развојем модерне науке и технике тај нови феномен у историји заузео посебно и изразито мјесто код представника али и противника његове философске мисли. Дакако да је оно видно искочило и изразитије препознато са свијешћу о идеји историје и историчности појава свијета живота, посебно у доба романтизма и мислилаца из тог раздобља, попут Канта, Хердера, Фихтеа и Хегела, а нешто касније Маркса, Ничеа и Блоха, за којег је идеја напретка једна од најдрагоцјенијих и најважнијих идеја. Примјена ове идеје на умјетност захтијева познавање њених темељних одредаба и карактеристика, али и одлика природе и карактера саме умјетности и

њеног кретања у времену, односно њеног развоја, компаративно и с општим развојем, те и самим развојем њиховог поимања.

Ако се кратко осврнемо на Хегелово гледиште историје, лако ћемо увидјети да она по њему није скуп неповезаних и испрекиданих догађаја, већ одређени прогресивни развој, што се, попут раста биљке, одвија по сопственим унутрашњима законима. Историјским процесом управљају објективни и рационални принципи, и он напредује дијалектички, што значи кроз сукобљавање супротстављених снага које историју подижу у више фазе. Историја је, у ствари, развијање апсолутне идеје или метафизичког духа, и она је прогресиван и сврсисходан процес вођен извјесним мистичним начелом као стварним субјектом историје и мисли. У њој апсолутни дух тежи самоактуелизацији и диференцира се у умовима мислећих јединки и кроз сукоб супростављених идеја пролази више фаза, да би је кроз промјену и прогресирање довео из нижих у више, па и у највишу њену етапу, у реалност обиљежenu промјеном напретком у развоју и с тежњом дубљег разумијевања свијета постојећих ствари. Сам дух се креће и напредујући развија у историјском времену, и у њему су умјетност, наука, философија, религија, политика те сама догађања међу собом и историјски кохерентно, тако рећи, повезани у органско јединство назначеног периода, па се може говорити о духу ренесансе, добу просвјетитељства и сл.

Хегеловско кретање духа у историји је динамичан и прогресиван, рационалан, не и случајан и сврсисходан процес напретка човјечанства од мање ка већој слободи, и кроз етапе у којим се читује оно што им је претходило, али и сјеме саме будућности, па су његова прошлост, садашњост и будућност повезане нечим дубљим од игре случаја, апсолутним духом као владарем свијета. Хегел је тврдио да се свијест о умјетности развија с напретком духа у свијести о његовој слободи кроз повијест. Његово поимање суштог историје умјетности представља један од највећих и најзначајнијих покушаја таквог схватања и заснива се на различитом односу идеје према вањском облику дјела, но оно најбитније је да

умјетност ипак тек чулно приказује апсолут и по свом је највишем одређењу прошлост. За разлику од њега Бенедето Кроче је тврдио да нема било каквог прогреса човјечанства, то јест да на примјер Гете не представља никакав напредак у односу на Шекспира, а овај према Хомеру или Дантеу. Он је вјеровао да се у историји умјетности напредак показује једино унутар кругова код којих постоји одређени њихов естетски проблем.

Тако помније и дубље промишљање о прогресу умјетности најчешће се, попут оних путева што увијек воде у Рим, своди на помисао да таквог прогреса уопште и нема. Посебно ако се тај феномен осматра с гледишта историје умјетности, али дакако и са становишта извјесних евидентности и чињеница умјетности, те у самој њеној структури и систему и њиховом поређењу и развоју. С тим у вези, познати наш естетичар Милан Дамњановић (1924–1994) с правом је говорио о квалитативним разликама дјела умјетности, стила и самог умјетничког хтијења, тврдећи да је упоредни суд о њиховој вриједности не само неоправдан, већ и неумјестан, илуструјући ту тврдњу питањем/ чуђењем: „Ко би помислио” – пита он – „да се може констатовати неки напредак поредећи атински Акрополис с Штефансдомом у Бечу, или Дантеове стихове са Гетеовим, или још, с обзиром на сензибилност, палеолитске цртеже са Леонардовим – ко би то мислио био би у лако прозирној, али зато не и мањој заблуди.”¹

Дакле, ако се евидентни приноси и сам прогрес у научно-техничком, те економском и другом домену може егзактно отчитати и показати њихова очевидност, то није случај и с умјетношћу коју одликује интуиција и њена неизрецивост, квалитативна хетерогеност и несамјерљиве разлике унутар ње саме, али и самих индивидуалних сензибилитета и укуса. Дјела умјетности су по себи аутономна, аутохтона и изворна, чак и кад су инспирисана и подстакнута другим дјелима и својим узорима, и довољна су

¹ Damjanović, Milan, „Problemi napretka u umetnosti”, u: Milan Damjanović: *Suštinna i povest*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, str. 74.

сама себи и властитом ступњу савршенства и уобличености, па као таква – с правом је тврдио Дамњановић – „егзистирају без развоја и без напретка у својој реалној безвремености, трансцендирајући епоху и историјски тренутак у коме су настала, ругајући се било каквој мери напретка коју бисмо на њих могли применити”, на крају се запитавши има ли уопште смисла и говорити о напретку у умјетности.²

Ипак, помишљамо да, ако говор о напретку у апсолутном смислу није могућ, можда је он могућ у једном релативном и ужем смислу, а такав напредак у умјетности био је прихватљив и Дамњановићу, као развој у склопу једне историјске епохе, и то тек у појединим умјетничким жанровима и родовима. Примјер таквог развоја је развитак драме у хеленско доба крунисан напретком код Есхила, Софокла и Еурипида, који су кулминација и врх врхова тог развитка, слично као и код Шекспира у односу на претходећу традицију и остварења савременика, а таквих примјера у историји те и другим умјетностима и њиховим жанровима, дакако, има још и те како. Из овога слиједи увид да прогреса у умјетности и нема и има, али не на начин и у виду као у другим областима збиље и историјског свијета живота. Па и сама чињеница да смо ову тему уопште ставили у разматрање овог конференцијског научног скупа говори нам да извјесног прогреса духовног, културног, умјетничког и естетског развоја у цјелини има, само је питање како, у којем виду и на који начин се он ту остварује. Очито да је ријеч о разлици и антиномијама, контроверзама, па и парадоксима појаве прогреса у овим доменима, које треба осветлити и истражити све до његовог правог разумијевања и истинитог тумачења, истраживачки и рефлексивно.

С друге стране, ако говоримо о великим и нарочито о највећим умјетницима човјечанства у историји свијета, и дакако, о њиховим „надвременим” дјелима и по вриједности највишим остварењима, не може бити друго до факт да ми говоримо о напретку у умјет-

² *Isto.*

ности, култури и у развоју духа, како у цјелини, тако и у њиховом историјском развоју. Они су најбољи индикатори тог и таквог прогреса. Јер ако су умјетници попут Хомера, Софокла, Леонарда, Дирера, Шекспира, Сервантеса, Гетеа, Толстоја, Достојевског и Кафке они међу најбољима, а напредак је промјена набоље и одређено узлазно кретање према вишем ступњу умјетничке каквоће и вриједности, онда произлази да се и у овом осјетљивом, специфичном и сложеном домену остварује истински напредак, дакако у оном своме блоховском смислу диференцијације његовог појма у времену као историјском простору у себи гушћем и богатијем, него што је оно празно, декадентно и первертирано. То је антиномичан и пун парадокса напредак, напредак који се од напретка у доменима економије и технике разликује као Бог и шеширџија, али по свом појму напредак у свим темељним одређењима и карактеристикама. Док се прогрес у подручјима технологије и у материјалној сфери најчешће квантитативно и нумерички изражава и показује, као што смо то већ раније истакли, у умјетности то није случај, па се он у њој манифестује на другачији и посве особен начин.

Има мишљења да се напредак у умјетности јавља у једном ограниченом и суженом појму као динамичка појава напредовања, а не и у своме резултату, и да се уско веже за одређени период чији оквири за умјетничке вриједности разних епоха у којим се измјене визија свијета и укуса у стварању умјетности радикално промијениле, да поменути оквири и границе бивају непрекорачиве и несамјерљиве у затворености његовог духа, па се тад – како је с правом писао Милан Дамњановић – „негује монадички дух епоха, јер одређени садржаји морају бити приказани у одређеној структури да би уопште били схватљиви 'грађанима' једне епохе. Ван граница те једне епохе, уметничке као и све друге културне вредности могу се доживљавати тако рећи само формално, према некој апстрактној општељудској основи, али оне битно остају затворене у себи, дискретне, инкомензурабилне.”³ Ово је разумљиво, јер људи

³ Damjanović, M., *isto*, str. 75.

из различитих времена на другачији начин разумијевају ствари и ту не постоји континуитет доживљавања, као ни свеопштег прогреса који би обухватио умјетност, но у том оквиру могући су увиди у одређени напредак у умјетностима детерминисаних промјеном погледа на свијет, те ставом према животу и укусу, али и употреби технике и материјала у обликовању, значи, напредак који има своју комплексност, развој, антиномије и парадоксе, те успоне и падове, према томе, своју *differentia specifica*, и као такав би се могао одредити монадичким и релативним.

Дакле, сходно онтолошкој разлици свијета економије и технике, на једној, и свијета умјетности и културе, на другој страни, те инхерентно карактеру овог осјетљивог, сложеног и суптилног подручја, и само сушто његовог прогреса одликују сличне особности и промјене. Очито, он проиходи из саме логике подручја инхерентних умјетничких свјетова, али и из затворености епоха као историјских цјелина, које ни једна нема хијерархијско-вриједносни приоритет над другом, а све заједно у историјском скупу чине свјетско-историјску перспективу. Значи, кад је ријеч о прогресу, развој друштва, умјетности и естетике, не стоји у било каквом сагласју, које је могуће тек у оквирима неке епохе, али ни ту у смислу хомологног слиједа, већ као иманентан, аутономан и аутохтон развој умјетности кроз антиномије успона и опадања. Такав напредак је могућ тек као технички напредак у умјетности, поетички и стилско-језички, инхерентно материји и језику сваке умјетности, те општим и специјалним сазнањима и искуствимаа, адекватно као и у науци.

Француски теоретичар Жорж Комбе (Combet, G.), на којег се позива и М. Дамњановић, сматрао је да у умјетности постоји напредак у једном техничком смислу, па у спису *О напретку умјетности* (*Sur le progrès des arts*, 1956.) умјетничку путању описује као спиралну кривуљу омеђену са двије крајње тачке, класичном умјетношћу и бароком, на којој се она никад не враћа на исту тачку, и на којој се у сукцесији смјењују разни стилови као антиподи један другоме. По њему напредак у умјетности се читује само тех-

нички у оквиру умјетничке школе, стила и одређене унутрашње тенденције, а то њено техничко биће није нешто спољашње и епифеноменално, већ њена саставна супстанца. Ако се Комбеу и бројним другим мислиоцима, што су се бавили питањем прогреса у умјетности, могу разложно упутити критички приговори, било у смислу претјеривања или скептичности према прогресу, чини се да је у том питању кључна позиција и статус самог дјела у разним историјским временима, без којег није било па ни данас праве умјетности нема, значи, дјела у којем је дубоко усађена интенција да увијек изнова буде признато у својој вриједности, и која моћно из њега избија и, ако је оно одиста вриједно, свједочи о њему као узору и норми, а у исто вријеме показује и напредак који собом доноси. Милан Дамњановић се, с тим у вези, радикалније запитао:

„Тако долазимо до једино могуће алтернативе: или напретка у уметности уопште нема, јер развој уметности у сваком часу зависи од апсолутно непредвидљиве личне иницијативе уметника, из које, без посредовања, извире дело као скок, док је појам напретка ту настао погрешним аналогизирањем и храњен дефектним оптимизмом још од времена просветитељства – или се напредак уметности мора довести у везу с хуманим тенденцијама друштвено-историјског и културног напретка човечанства и, с Блохом и Маркузеом, очекивати опште унапређење људског живота у правцу уметности као и унапређење уметности, која све више и све битније одређује људски живот.”⁴

На овом трагу, који изгледа исувише оптимистичан за наше услове и данашњу тачку гледишта, треба имати у виду да поред универзално појмљеног напретка, као опште тенденције свијести савременог човјештва, постоје и друге тенденције и токови, развојно-хумани и прогресивни, те они крајње деструктивни, па би била

⁴ *Isto*, str. 77.

велика заблуда у тој амбивалентности и парадоксима савременог свијета повјеровати у идеју испуњења историјског смисла хуманизације и умјетничког и естетског прогреса у свеколикој ретардираности савремене свјетске историје. Културно-повијесно остварење хуманума промјеном свијета живота у дјело умјетности и импут трансцендентности у иманентност код Маркса, Лукача, Блоха и Маркузеа, рецимо, снови су које треба одбацити или бар оставити за боља времена, ако их у будућности као таквих буде и било. По свему судећи умјетништво и естетске реалности, као заиста истински и прави начин човјековог бивствовања, с данашње тачке гледишта, изгледају као неповратна прошлост, коју тек зрачак свјетлости наде чува од песимистичког гледања у будућност. Јер ако је прогрес у материјалном, техничком и економском долазио из умножавања и ширења разума, те и његове практичне примјене, напредак у умјетности и култури, па у крајњем и естетици, извирао је из аутентизма самости и оригиналне и јединствене затворености у властито вријеме и самобитни идентитет слободног, раскошног и иновативног стварања, које је имало своје антиномије и пролазило кроз очите парадоксе духовног рађања, препорађања, те напредовања.

Ако је сврха умјетности у естетском доживљају, а естетике у раскривању, разумијевању и тумачењу естетског и умјетничког бића, онда је циљ њиховог прогреса у оплемењивању, те хуманизовању свијета и откривању тајни његовог стварања нових облика, као и у развоју људске слободе у цјелини. То значи да без напредовања умјетности, естетике и културе нема ни прогреса ових процеса и њихових резултата. Зато увијек изнова треба посматрати те процесе, достигнућа и развој ових области, те преиспитивати њихов смјер и токове, достигнута стања и резултате мјером и критеријумом њиховог прогреса и његовог новог појма, посебно имајући у виду његове антиномије, контроверзе које испољава током временског континуитета, историје и властите историчности, а с тачке гледишта актуелне савремености прогреса и његовог поимања. Пошто се односи и сразмјере у историјском кретању

мијењају, неопходно је перманентно сагледавати позицију и статус одређеног подручја, те како једна сфера дјелује и утиче на другу, на примјер економија и техника на културу, умјетност и философско мишљење, и које исходиште из таквог међудјеловања и процеса ствара.

У стварности се, очито је, прогрес никад не јавља нити остварује у чистом виду, већ у помијешаности с другим, њему антиподним видовима, и дакако, у отпору према њему, па треба исто тако имати у виду да поједини временски периоди и епохе „конституишу прогрес”, док већина других протекне кроз пук еволутивне промјене у одређеном кумулативном и понављајућем смислу, а они први подаре нам више вриједности од раније остварених. Зато је важно разликовати напредак од пук еволуције, и имати свијест да он није доминантна и сушта перспектива историје и времена, већ повремена и изузетна. Исто тако, новија дјела умјетности и културе, не значи да су и прогресивнија, па се у том смислу не може говорити о прогресу у историјској перспективи, која не мора бити и није стално успињање и кретање навише, поготово не у умјетности. Зато се савремена умјетност по свом прогресивном достигнућу не може ни мјерити с великим, надвременским дјелима створеним у ширим оквирима тзв. класичног доба, као *Илијада*, *Одисеја*, *Мона Лиза*, *Хамлет*, *Фауст*, *Дон Кихот*, *Ана Каређина*, *Браћа Карамазови* и др.

Једна од одлика кретања вриједне умјетности кроз вријеме је њена постојаност и трајање, па у извјесном смислу и надвременост, која на свој начин говори о њеном карактеру у смислу прогреса. Поготово ако је таква умјетност створена у условима материјалне неразвијености, попут оне античке у доба Хелена, чија дјела и у наше вријеме изазивају радозналост, па и дивљење. Познато је да је о том феномену, који питање прогреса поставља на другачији начин, писао Карл Маркс у *Прилогу критици политичке економије*, говорећи у њему о неједнаком развоју разних облика културе и умјетности, али и према материјалној производњи, и обрнуто, налазећи да одређена доба процвата умјетности, попут хеленског или

Шекспировог, не стоје у сразмјери, подвлачећи необичност да су одређени облици попут епа могући само на одређеном неразвијеном ступњу развоја, па с тим у вези мање зачуђује што је то случај читаве умјетности спрам општег развитка друштва.

„Тешкоћа се састоји” – пише он поентирајући – „само у општој формулацији тих противречности. Чим се оне спецификају, већ су објашњене... Узмимо, на пример, однос грчке уметности и онда Шекспира према садашњици... С једне друге стране: је ли Ахил могућ с прахом и оловом? Или уопште *Илијада* са штампарском пресом или чак са штампарском машином? Зар певање, предање и муза не престају нужно са штампарским ваљком, зар, дакле, не ишчезавају нужни услови епске поезије?... Али тешкоћа није у томе да се разуме да су грчка уметност и еп везани за извесне облике друштвеног развитка. Тешкоћа је у томе да се разуме што нам они још пружају уметничко уживање и што у извесном погледу важе као норма и недостижан узор... Држ њихове уметности за нас није у противречности према неразвијеном ступњу друштва на коме је израсла. Она је, напротив, његов резултат и, напротив, нераздвојно је везана за то што се незрели друштвени услови под којима је настала и под којима је једино могла настати никад не могу повратити.”⁵

Увиди у кретање естетике кроз историју и епохе јасно уочавају њену развојну линију, што је у периоду хеленства имала успон, који се може означити прогресом у умјетности епа и драме, трагедије и комедије, али и мишљења о њима, посебно код Платона и Аристотела. Прогрес је остварен и у ренесанси, примарно у смислу обнављања тековина античке културе и умјетности на новим развојним основама, али и на плану самих умјетничких продора, те у сликарству и скулптури код Леонарда и Микеланђела, Рембранта и Дирера, те дакако, и Шекспира. И 19. и 20. вијек су оства-

⁵ Marks, K., „O nejednakom razvitku raznih oblika kulture i umetnosti”, u: Marks i Engels: O književnosti (priredio Sveta Lukić), Prosveta – Nolit – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1978, str. 52–53.

рили особене напретке у умјетности примјеном поетичких открића и модернитета, посебно у књижевности, у Француској, Њемачкој, Русији и Скандинавији, у приповједној и драмској умјетности, те лирском пјесништву. Да би се боље освијетлио прогрес у умјетности, морале би се на прави начин сагледати појаве иновације, духовног пробоја и авангардности, опита с формом и уношења нових поља, садржаја, тема и питања у њене просторе и облике, али се дакако небројене њене новотарије и експерименти, не би могли подвести под значење прогреса, који треба разликовати од простог развоја и понављања.

Јер, прогрес у умјетности као стварање њених нових вриједности, уско је везан и с напретком у култури, који није друго до стварање таквих вриједности на бази традиције и достигнутог, који чине основу за новостворено из прогреса, а које слиједи из чисте дубинске креације нове вриједности. Тако прогрес умјетности, културе и естетике те уопште духа, долази из саме њихове традиције остварен према њиховом новом и оригиналном бивствовању, те рађању и препорађању. Он је она компонента, што креира нову естетску и умјетничку вриједност. Сам концепт историјског развоја естетског бића и естетике показује антиномичност и парадоксе, на примјер, код познатог естетичара на овим просторима Данка Грлића, који у свом четворокњижју опсежно критичко-философски прати њихов повијесни развој *од антике до ренесансе*, у првој, затим, *epochu естетике* 17, 18. и почетка 19. вијека, у другој, те *смрт естетског* код Канта, Шелинга и Хегела, у трећој, и најзад, *с ону страну естетике* у њеној научној оријентацији, те емпиристичкој и психологистичкој, као и естетици „одозго”, па и философијама егзистенције и марксизма, у завршној, четвртој књизи. Јасно је видљиво да се и она у историјском времену и његовој еволуцији прво јавља као *повијест философских проблема* у мишљењу Платона, Аристотела и Плотина, затим код Филострата и Витрувија, у средњевјековној мисли и посебно код Августина и Аквинског, те у ренесансном обнављању антике и мисли Леонарда да Винчија.

Да би у *epochi estетике* и она и умјетност добиле своје мјесто у хијерархији човјекових душевних моћи, а она и властиту самосталност и само име које до данас носи, па и ускочила у велику антиномију естетике „одозго” и естетике „одоздо”, и онда, у великим философијама умјетности Канта, Шелинга и Хегела, *mutatis mutandis*, произвела „смрт естетског”, и најзад, *с оне стране саме себе*, и даље тежила ка извршењу своје функције и мисије. Као и у умјетности, но на један другачији и особен начин, то је било њено дуго путовање и одисејада кроз бројна противрјечја, антиномије, успоне и падове, те и парадоксе естетичког мишљења као философије умјетности, те напретка с једне и с друге стране, у првом реду као прогреса у назадовању, слично као и у умјетности, с највећом разликом у језику, код ње оном појмовном и научном те у сагласности ријечи и мисли, за разлику од разних језика умјетности, што носе симболику и метафоричност других значења.⁶

Но, са гледишта савременог доба, дакле савремене умјетности и савремене естетичке теорије, не само да не постоји њихов било какав прогрес и напредовање, већ напротив, њихово кретање увијек изнова само потврђује велико и нимало оптимистичко Хегелово предвиђање. У ствари, у њему се најзад догодила она потпуна и погубна рационализација свијета коју није могла избјећи не само умјетност, по Хегеловом философском „пророчанству”, него и сама естетика, за коју је увијек било велико питање је ли уопште као таква могућа без умјетности. И умјетност и естетика у овом, рекли бисмо, постисторијском добу пролазе кроз рационализацију, сциентификацију и технификацију, која прогресивно напредујући све живо у духу немилосрдно потиरे и у свијет живота, заправо, уводи напредујући регрес, па се с естетиком актуелно догађа оно што се с умјетношћу већ збило:

„Но с естетиком послије Хегела, школском, психолошком и социолошком” – разложно је писао с тим у вези Данило Пејовић

⁶ Pogledati: Grlić, Danko, *Estetika*, I, II, III, IV, Naprijed, Zagreb, 1983, 1983, 1978, 1979.

– „дешава се у бити исто што и с умјетношћу: обје више бивају упитне и саме себе проблематизирају у истој мјери у којој је сам свијет постао проблематичан, критичан и упитан. Више него икада умјетност се данас заокупља тиме што сама себи постаје темом као дјелатност која више није ни апсолутна као у метафизици умјетности, али ни *осјетилна* спознаја као у естетици. Њезина прогресивна рационализација носи у себи знанствене претензије, *умјетност хоће достићи и престићи знаност*, па чак добива и метафизичке претензије”, да нам се намеће и питање „је ли умјетност икоме потребна”, да се сада мишљење и умјетност „састају (се) у подручју Безименог гдје се збива сам свијет као свијет, вријеме као вријеме, природа као природа, љепота као љепота, доброта као доброта – све као Исто.”⁷ За критичку свијест посве је евидентно и јасно да се не може говорити о ма каквом правом и истинском прогресу ни умјетности ни естетике у савременом добу, у којем су се догодиле не само тако недвосмислене и оштре антиномије и парадокси у њиховом кретању кроз вријеме, него и њихово велико срозавање и регрес, као чита и назауостављива тенденција у карактеру нашег тешко обољелог и декадентног времена.

Литература

- Pejović, Danilo, „Umjetnost i estetika”, u: *Svijet umjetnosti*, zbornik tekstova (priredio Ante Marušić), Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Marks, K., „O nejednakom razvitku raznih oblika kulture i umjetnosti”, u: Marks i Engels: *O književnosti* (priredio Sveta Lukić), Prosveta – Nolit – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1978.
- Damnjanović, Milan, „Problemi napretka u umjetnosti”, u: Milan Damnjanović: *Sušтина i povest*, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, Beograd, 1976.

⁷ Pejović, Danilo, „Umjetnost i estetika”, u: *Svijet umjetnosti*, zbornik tekstova (priredio Ante Marušić), Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 231–234.

Богомир Ђукић

Bloch, Ernst, „Differenzierungen im Begriff Fortschritt“, Akademie der Wiss. Zu Berlin, 1957.

Combet, Georges, „Sur le progrès des arts“, 1956; navedeno prema: Milan Damjanović: *Suština i povest*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976.

Grlić, Danko, *Estetika*, I, II, III, IV, Naprijed, Zagreb, 1983, 1983, 1978, 1979.

Bogomir Đukić

ART AND AESTHETICS: ANTINOMIES OF PROGRESS

Summary

This paper examines the issue of progress in art and aesthetics. The only contradictory nature of progress in history is recorded and shown, especially in the development of art and culture, and aesthetics themselves, during the historical time in which they go through peculiar antinomies and paradoxes, growing out of the very contradictions of their autonomous natures and autochthonous characters, but also character and spirit of his time. Progress in the mentioned areas shows its deviation and difference compared to other areas of historical reality, especially in relation to the general, economic and technical state, in which progress can be calculated numerically and concretely show, and also in the very way of human being.

Key words: progress, art, aesthetics, antinomies, paradox, historical development.

Саша Радовановић

ХАЈДЕГЕР О ПОВЕСНОМ РАЗВОЈУ ВЕЛИКЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: У раду се разматрају Хајдегерово размишљања о утицају технике на развитак велике уметности. У том смислу излаже се схватање велике уметности у осврту на Хегела. Потом се разматрају Хајдегерови ставови о нестајању уметности у епохи технике. Образлаже се појам безуметности и појам техничке уметности у светлу научне-техничке конструкције света. Преглед таквих разматрања допуњује се Хајдегеровим ставовима о техничко-занатском карактеру уметности. На крају се показује значај технике и техничког у обнови велике уметности и отвара питање о новим уметничким праксама.

Кључне речи: велика уметност, техника, безуметност, Хајдегер, Хегел, прогрес

Хајдегерово тумачење уметности може да се одреди и као афирмација и апологија велике уметности, посебно уметности у епохи владавине технике и научно-техничке конструкције света. Појам велике уметности Хајдегер начелно одређује у предавањима о Ничеу када разматра Хегелову естетику. Према Хајдегеру велика уметност показује шта је бивствујуће у целини, повесно одређење човека и неког народа.¹ Велика уметност има онтолошко одређење,

¹ „[...] велика уметност и њена велика дела су велика стога што унутар повесног тубивствовања човека испуњавају један одлучујући задатак: наине, да путем дела

повесно епохалну и културно релевантну улогу. Она се дешава као заснивање истине бивствовања. У повести Запада Хајдегер разликује три таква заснивања: античко, средњовековно и нововековно.² Три наведена облика заснивања, условно речено, имају карактер периодизације велике уметности. У том смислу поставља се питање да ли је такав поредак уметности као заснивања резултат неког развоја при чему је тај развој праћен специфичним променама (естетским, техничким, занатским, културним, економским...) које би унапредиле уметност или се ту ради о преображајима велике уметности у онтолошком смислу, то јест ради се о уметности као дешавању истине бивствовања, као заснивању изворне повести и времена који се не остварују по принципима друштвене стварности историјског времена.

Хегел: естетика као довршење развоја велике уметности

Проблем велике уметности може да се повеже са Хегеловим ставовима. Хегелов став о лепој уметности је више него инструктиван: „[...] лепа уметност је тек онда права уметност и тек онда решава своје највише задатке када уђе у коло религије и филозофије и постаје пут и начин да у свест доведе и изрази божанско, најдубље интересе човека и најобухватније истине духа”³. Хегел разликује три основна облика или форме уметности: симболичну, класичну, романтичну. Ово су три начина приказивања идеала као односа идеје и чулне форме. Таква подела уметности, услов-

чине отвореним (*offenbar*) шта бивствујуће у целини јесте, и да у делу чувају ову отвореност. Уметност и њено дело нужни су само као пут и као боравиште човека у коме се њему отвара истина бивствујућег у целини, то јест оно безусловно, апсолутно. Велика уметност није велика тек само својим квалитетом створеног, већ и тиме што је она апсолутна потреба (*absolutes Bedürfnis*)”. Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, стр. 98.

² Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 64–65.

³ Hegel, G. W. F., *Vorlesung über die Ästhetik I*, стр. 20–21.

но речено, има карактер периодизације па се поставља питање да ли у таквом повесном кретању уметности имамо прогрес и развој уметности. Хегелова естетика и филозофија види у уметности средство потврђивања властитог статуса. Поредак уметности, који је повесни колико и онтолошки, представља реализацији појма у структури духа. Уметност као облик апсолутног духа припада и развија се у истој структури. Заправо темељна структура духа је самосвест, то јест дух се одликује структуром рефлексације као враћање из другости у идентитет са собом, као комплексна структура идентитета и диференције. Ово такође подразумева да повед у ма којем смислу, а поготово повед уметности није ништа друго до излагање процеса којим дух доспева до свести о самоме себи. У таквој самосвесној структури духа уметност не досеже до становишта идентитета мисли и појма. Уметност је моменат развића појма из сама себе, које укључује и „извесно отуђивање у правцу чулнога”⁴. Ово отуђивање у правцу чулног подразумева да се дух као самосвесна субјективност не схвата једино у форми мишљења, већ да спознаје себе у свом отуђењу (*die Entäußerung*) у осећају и чулности. Другим речима, дух стоји на становишту бесконачне рефлексације чију иманентност чине мисао и појам као пуна супстанцијална субјективност која интегрише сва његова отуђења – као у случају уметности када сазнаје себе путем коначне рефлексације на начин чулности. Хегеловски речено, дух. „[...] поима себе у своме другоме, чиме оно што је отуђено преображава у мисли и тако га враћа себи”⁵. Повесни ток уметности није ништа друго до онтологичка реализација појма. То је пут образовања појма до своје пуне суштине. Прогрес или напредак у таквом образовању прати развој уметности у погледу сазнања апсолута. Символична, класична и романтична форма уметности се разликују по степену и начину приказивања апсолута. Такав повесни ток развоја велике уметности је погубан по исту. Развој велике уметности води њеном

⁴ Исто, стр. 28.

⁵ Исто, стр. 28.

укидању. Уметност не испуњава више најдубље интересе човека и најобухватније истине духа. Она престаје да остварује свој највишу намену и онтолошку функцију. Ово значи: прво, да уметност и даље постоји, али нема карактер велике уметности, и, друго, да сада уметност тражи допуну у науци која треба да објасни природу такве уметности и надомести недостатак велике уметности, али сада не у чулној форми уметности већ у медијуму појма, у медијуму филозофског излагања и разумевања. Прогрес се огледа у постављању естетике као компензације уметности и њене функције да изрази највишу намену. Уметност наставља да постоји али нема више поменуто онтолошку намену. Она није више велика и у погледу своје највише намене њен прогрес се дешава у виду естетике.

Хајдегер: изостајање и обнова велике уметности

Хајдегерово тумачење такође говори о великој уметности. Оно што треба уочити јеста чињеница да се према Хајдегеру велика уметност повесно мења, али се не може говорити о њеном развоју у повесном току. Притом повест уметности има пре свега онтолошки карактер. Она припада повести истине бивствовања. Уметност има и своју спољашњу повест која припада историјском току. Ипак Хајдегер код уметности наглашава њену функцију темељења и обликовања изворне повести и времена (бивствовања) док је њен положај у историји и датирајућем времену од секундарног значаја.⁶ Према Хајдегеру, унутар таквог изворног повесног тока постоје преображаји уметности на начин заснивања ис-

⁶ И код Хегела и код Хајдегера постоји проблем временског односа онтолошког и историјског нивоа у тумачењу уметности које води до многих парадокса. У том смислу периодизације уметности, код Хегела (симболична, класична и романтична) и код Хајдегера (античка, средњовековна, и нововековна), морају да се схвате крајње уздржано и условно. Код Хегела је проблем још већи јер за основне форме уметности везује и појединачне уметности чиме се потпуно испада из њиховог историјског развоја. Тако најранију, симболичну форму уметности прати архи-

тине бивствовања. У *Извору уметничког дела* Хајдегер говори о уметности као догађају истине који се дешава на начин троструког заснивања. Античка, средњовековна и нововековна уметност јесу различити начини заснивања истине бивствовања. Сваки пут се при заснивању дешавају различити начини разоткривања. Притом се ту не може говорити о неком развоју уметности, о неком већем степену сазнања и приказивања истине бивствовања нити о техничком, естетском и другом напретку. Према Бранднеру ове епохе заснивања истине бивствовања су једнако аетиолошки вредне. У анализи Хајдегеровог појма повести он указује да један повесни свет нема више истине од другог, било да му претходи или следи, чак и тамо где се пробила нихилистичка црта.⁷ У сваком заснивању истине бивствовања путем уметничког дела ради се о актуалности истине бивствовања. Уметност и уметничко дело немају универзално и безвремено значење већ се схватају полазећи од повесног појма епохе и јединственог разумевања бивствовања. Уметничко дело одговара налогу бивствовања, разоткрива положај појединца у свету, показује човеков однос према стварима и поглед на самог себе. „Уметност је повест у оном суштинском смислу да темељи повест.”⁸ Путем уметности се конституише јединство епохе и доноси одлука о повесном положају човека.⁹ Ово такође значи да

текстура, класичну као форму коју везује за античко време прати вајарство и последњу романтичну форму уметности прати сликарство, музика и поезија.

⁷ Види Brandner, R., *Heideggers Begriff der Geschichte und das neuzeitliche Geschichtsdenken*, Wien, 1994, стр. 302.

⁸ Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 65.

⁹ Имајући у виду разлику између историје и повести Карстен Харис (*Karsten Harries*) сматра да Хајдегер повест разуме епохално. Према Хајдегеру, пише он, јединство неке епохе реферише на заснивање. Такво заснивање пребацује чуваре (уметничког дела) из старог у нови свет. Ово истовремено значи да уметност има кључни значај за епохални процес. Уметност заснива суштинску повест, што значи да она поред тога што има повест у спољашњем смислу (припада историји) и појављује са многим стварима у времену, она је и повест у суштинском (изворном) смислу будући да темељи или заснива повест. Види Harries, K., *Art Matters; A critical Commentary on Heidegger's „The Origin of the Work on Art”*, стр. 178.

једна епоха уметности није развијенија од друге. Технички процес произвођења дела може да се усаврши и развија, али то није ни нужан а камоли довољан разлог да нешто сматрамо уметничким делом.

С друге стране Хајдегер је свестан да преображај велике уметности има своју нову димензију у епохама савремености. Према њему, изостаје велика уметност. И ту је он на одређени начин сагласан са Хегелом. Наиме, уметност изостаје јер је наступило доба технике и техничког разоткривања у виду испостављања свега предметног некој сврси и захтеваном циљу. Технички напредак је погубан по уметност. Уметност губи свој потенцијал повесног разоткривања бивствовања. Дешава се доба безуметности, у коме уметничка дела постају постројења (*Anlage*).¹⁰ Подлежући техничком бивствовању и научно-техничкој конструкцији света уметност иде ка свом крају. Уметност изостаје као изворно разоткривање. Повесни пробрајај уметности води ка њеном крају и безуметности (*Kunstlosigkeit*). Наиме, Хајдегер сматра да питање стила, естетски квалитет уметничке производње неког дела и техничка средства нису пресудни у производњи велике уметности. Она су пресудан чинилац за оно што Хајдегер назива безуметност. „Безуметност се темељи на знању да употреба савршених способности из најпотпунијег овладавања правилима чак ни по највишим мерилима и узорима никада не може бити уметност”.¹¹ Уметност чак ни не назадује. Она једноставно изостаје, постаје безуметност и изостаје у свом повесном току.

Хајдегер не жели да прихвати крај велике уметности као готову чињеницу. Он говори о стању безуметности као свесном прихватању техничких, естетских и других чинилаца који води томе да изостаје велика уметности. Производња неког небодера је данас сложенија и захтевнија од производње једног храма попут Партефона. Она укључује више техничких оруђа, сложенији логи-

¹⁰ Види: Heidegger, M., *Besinnung*, GA 66, стр. 30.

¹¹ Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, GA 65, стр. 505.

стику, више ресурса и људи. Ипак, она нема повесно обликујући епохални значај. Небодером се не заснива повесна епоха истине бивствовања. Овом конструкцијом се потврђује технички карактер стварности и заборав бивствовања. Сходно томе, он, у *Извору уметничког дела*, поставља питање да ли је могуће поново афирмисати велику уметност и како је припремити. Хајдегерово тумачење уметности промишља и објашњава досадашњи ток повести уметности, констатује њено изостајање. Притом његово тумачење уметности нема за циљ да надомести велику уметност и представља компензацију њене онтолошке функције. Он има намеру да својим тумачењем помогне њен даљи ток и развије обнову велике уметности. На овај начин учешће филозофије као битно мишљење има важну улогу у формирању и обнови велике уметности. Филозофија постаје средство такве обнове. Овај захтев се поставља на крају *Извора уметничког дела* где Хајдегер говори о одређеном одлучном промишљању или мишљењу које треба да припреми одређену одлуку. „Такво промишљање (*Besinnen*) није у стању да изнуди уметност и њено постајање. Али ово промишљено знање јесте претходна и неопходна припрема за постајање уметности. Само такво знање припрема делу простор, ствараоцу пут, ономе који чува стајалиште.”¹² Хајдегерово припремајуће мишљење је нужан, али не и довољан услов за доношење такве одлуке. Одлука треба да падне унутар саме уметности. У уметности пада одлука, којом се саобликује повест једног народа или човечанства и одређује повесна оријентација човека,

Постављање оваквог задатка Хајдегер преузима од Хелдерлина. У тексту *Чему песници* Хајдегер уочава три Хелдерлинова задатка у погледу ситуације у уметности. Први, да људи (смртници) припреме своје боравиште окретањем у бестемел при чему песници треба да прате траг одбеглих богова. Други, да песничко питање постане за песника песништво и песнички позив, и, трећи,

¹² Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, стр. 66.

да песници морају да буду на путу удеса светске епохе.¹³ Карактер ових задатака се огледа у томе да уметност и филозофија одговарају налогу и захтеву бивствовања да се оно путем њих покаже и разоткрије у свом кретању. Притом, дошао је тренутак у коме филозофија, према Хајдегеровом одређењу битно мишљење, треба да помогне онтолошку намену уметности. Ова намена уметности изостаје у епохи технике из разлога што научна техничка конструкција поставља параметре техничких захтева производње према уметности. Конкретизација овог захтева се дешава у Хајдегеровом спису *Питање о техници*. Хајдегер расправља о природи технике, о томе да је техника постала темељним држањем човека која је све предметно бивствујуће претворила у стање а људску суштину довела у опасност. Одредивши на овај начин савремену уметничку ситуацију Хајдегер поставља питање о томе да ли уметност још увек отворена за такав налог бивствовања и констелацију његовог удеса. У том смислу он пише: „Наравно само онда када се уметничко промишљање (*kunstlerische Besinnung*) не затвара са своје стране према констелацији (*Konstellation*) о којој питамо.”¹⁴ Очигледно да Хајдегер мисли да уметност остаје отворене за констелацију о којој и филозофија као битно мишљење пита.

Хајдегер полази од тога да техника и уметност не треба да се раздвајају у епохи довршења новог века то јест у добу технике. У том смислу треба разумети став из *Питања о техници* да уметност мора да буде отворена како према констелацији разоткривања која карактерише уметност и филозофију као битно мишљење, тако и скривања које доминира техником. Наиме, Хајдегер нема строго одбојан став према техници. Он сматра да уметност у светлу таквих збивања мора да поседује у себи и нешто техничко поред поетичког. На овај начин он убацује параметар који потпомаже обнову велике уметности и омогућује да се поново развије. Тако Хајдегерово тумачење припрема обнову уметности и интегрише технички

¹³ Исто стр. 272.

¹⁴ Heidegger, M., *Vortäge und Aufsätze*, стр. 43.

моменат као нужан. Ово води томе да морају да се прихвате и посебне уметности у којима доминира техничка страна производње попут рецимо филма и фотографије.¹⁵ Другим речима, уметност мора да преузме талог скривености који је дат техничко-научном конструкцијом света. Филозофија као битно мишљење најављује такву уметност, врши припрему, а уметност мора сама да донесе одлуку и испуни своју онтолошку функцију.

Закључно разматрање

Хегел говори о прогресу унутар уметности на два начина. Први свака нова форма уметности на адекватнији начин изражава однос идеја и сазнања. Свака форма уметности представља виши степен спознаје апсолута, на дубљи начин приказује интересе човека, и на обухватнији начин спознаје истину духа. С друге стране, унутар једне форме уметности развијају се поједине уметности и омогућују прелаз као другој. Тако архитектура оставља простор за вајарство, вајарство за сликарство, сликарство за музику и музика за поезију као највиши облик појединачне уметности. Целокупни наведени развој представља образовање појма до његове пуне суштине у самосвесној структури духа. Уметност довршава свој развој као велика уметност. Прогрес уметности прелази у регресију. Она наставља да постоји, али њена функција највише намене има своју допуну у медијуму појма путем естетике чиме се одржава прогрес у образовању самосвесне структуре духа. Насупрот Хегеловом становишту, проблем прогреса уметности је искључен у Хајдегеровом тумачењу велике уметности до појаве техничког доба. Уметност као начин дешавања истине бивствовања заснива повесну епоху, утврђује и разоткрива човеков положај унутар бивствовања и показује његов повесну оријентацију. Уметност оства-

¹⁵ Види: Radovanović, S. Ž., „Heidegger and The Matrix”, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, бр. 50, ФИЛУМ, Крагујевац; 2021, стр. 241–252.

рује своју онтолошку функцију као начин на који бивствовање актуализује себе у својој истини. На један начин се то дешава у античкој уметности, на други у средњовековној, а на трећи у нововековној уметности. Такве промене Хајдегер схвата као повесни удес коме уметност даје властити печат времену у смислу да она на суштински начин обликује, темељи и заснива повест бивствовања. Сва та заснивања путем уметности су једнако аетиолошки вредна. Ипак Хајдегер се суочава са савременом ситуацијом или како он назива епохом довршења новог века када уметност изостаје а дела постају техничка постројења. У том смислу потребно је афирмисати и обновити велику уметност. Напор његовог тумачења је у томе да омогући настанак такве уметности и одржи њен развој. Управо је тај елемент одрживости велике уметности кључан јер он представља елементат која треба да је сачува и ишчупа од загрљаја безумности као техничког прихватања и сагледавања производње. Другим речима Хајдерово тумачење уметности треба да омогући развој уметности као један посебан начин на који бивствовање актуализује себе у својој истини. Обнова велике уметности није на просто след и промена у повесном смислу, већ покушај да велика уметност поново заузме место које је имала. Нови момент у свему томе је улога филозофије као битног мишљења у настанку такве уметности. Изградња тог развоја или настанка велике уметности уз помоћ битног мишљења јесте у одређеном смислу нешто ново и, сходно томе, представља аспект прогреса у великој уметности.

Литература

- Brandner, R., *Heideggers Begriff der Geschichte und das neuezeitliche Geschichtsdenken*, Passagen Verlag, Wien, 1994.
- Hegel, G. W. F., *Vorlesung über Ästhetik I–III*, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt 1970.

- Harries, K., *Art Matters; A critical Commentary on Heidegger's, "The Origin of the Work on Art"*, Springer 2009.
- Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, Hrsg.: B. Heimbüchel, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1985.
- Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 2000.
- Heidegger, M., *Holzwege*, GA 5, Hrsg.: F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt., 2003.
- Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie. Vom Ereignis*, GA 65, 1936/38) Hrsg.: F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1989.
- Heidegger, M., *Besinnung*, GA 66, Hrsg.: F.-W. von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1997.
- Radovanovic, S. Ž., „Heidegger and The Matrix”, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, бр. 50, ФИЛУМ, Крагујевац; 2021. стр. 241–252.

Saša Radovanović

HEIDEGGER ON THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF GREAT ART

Summary

The paper discusses Heidegger's thoughts on the influence of technology on the development of great art. In this sense, his understanding of great art is presented in reference to Hegel. Then, Heidegger's views on the disappearance of art in the age of technology are discussed. The concept of artlessness and the concept of technical art are explained in the light of the scientific-technological construction of the world. The overview of such considerations is complemented by Heidegger's views on the technical-artisan character of art. In the end, the importance of technology and the technological in the restoration of great art is shown and the question of new artistic practices is opened.

Key words: great art, technology, artlessness, Heidegger, Hegel, progress.

Небојша Бановић

ПРОГРЕС ИЛИ СУМРАК ЕСТЕТИКЕ: НЕКОЛИКО РЕФЛЕКСИЈА О РАЗУМЕВАЊУ СУДБИНЕ ЕСТЕТИКЕ КОД ТАТАРКЈЕВИЧА И МОРАВСКОГ

Апстракт: У раду се тематизује разумевање односа естетике и прогреса са посебним акценовањем две, у начелу, различите али не и супротстављене концепције. Једна долази од пољског естетичара Татаркјевича и она прихвата постојање промена у уметности као и делимичног или ограниченог прогреса у естетици. Друга пристиже од Моравског за чију марксистичку и аксиолошку естетику никаква прогресивистичка идеја, коју обележавају неоавангардистичке претензије и њихово својеврсно помрачење уметности и естетике, није могућа. Такође, студија посвећује извесну пажњу и естетичким промишљањима српског естетичара Петровића у чијој метаестетичкој позицији и инсистирању на трајности вредности уметничког дела можемо пронаћи помирљиве и прихватљиве тонове, а с обзиром на тезе које износе Татаркјевич и Моравски.

Кључне речи: естетика, прогрес, Татаркјевич, Моравски, сумрак естетике, Петровић.

„Напредак, та голема јерес старачке оронулости.”
(Бодлер, Ш., *Мисли*, 2004, стр. 48)

I

Знаковите речи о теми прогреса, као таквог, могу се у форми слогана наћи на почетним страницама знамените Витгенштајнове (Wittgenstein) књиге *Филозофска истраживања*, а које гласе: „Напредак се, уопште, одликује тиме што изгледа много већи него што стварно јесте”.¹ Овај исказ, који изворно припада аустријском драмском писцу из 19. века Нестроју (Nestroy), побуђује пажњу јер је узет као мото једне значајне филозофске публикације у којој се нигде, примећује Дурман (Doorman), не тематизује проблем прогреса али ни питање повесног развоја.² Али ипак, сама чињеница да је бечки мислилац имао разлога да се осврне на овај феномен указује да је, са једне стране, тема напретка, по себи узета, почела несумњиво да има доминантно значење у свим сферама духа и да је, све су прилике, са друге стране, он прозрео императив који стоји иза тог појма на један прикривен начин. Који пак смисао лежи унутар наведеног феномена можда најбоље говори и то да су се бројни други значајни европски филозофи 20. столећа посветили критици онога што се зове култура која је технолошки детерминисана и опседнута прогресом. „У утицајној филозофији касног Хајдегера (Heidegger), али исто тако и код тако различитих аутора попут Луиса Мамфорда (Lewis Mumford), Ханс Јонаса (Hans Jonas), Хане Арент (Hannah Arendt) и Арнолда Гелена (Arnold Gehlen), тема наставља да буде темељна критика западног појма прогреса – као једне увек-напредне технологије која, утемељена на фаталном и кратковидом увиду, све више игнорише и угрожава постојање, културу, живот.”³ На сличан и унеколико радикалнији начин идеја прогреса

¹ Vitgenštajn, L., *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1969, стр. 38.

² Уп. Doorman, M., *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003, стр. 9.

³ Исто, стр. 10.

се и код Фукоа третира у виду оштре критике свих структура које су означиле развој културе, а која се управо разумевала као напредак, односно као пораст и експанзија дисциплинарних образаца.

Да је феномен просперитета, напретка, прогреса у доброј мери запосео савремени авангардистички и неоавангардистички *кредо* није потребно посебно доказивати. То је особито присутно код тзв. нових антиуметничких пројеката, за које Петровић, рецимо, упозорава да „збњу, међутим, изазива оскудан принос нових продукција из понуђених, назваћу их условно, антиестетичких иницијатива које су циљано против културних политика, а и естетика које са собом имају, у самој уметности, узоран резултат.”⁴ Са друге стране, постоје и гледишта, попут Дурмановог, која инсистирају на сфери просперитета и која држи до тога да се у уметности, па макар и прикривено, манифестује на моћан начин прогрес. То особито важи, како је то и очекивано, за 20. век, када влада права експанзија студија о томе да је идеја напретка један од круцијалних принципа авангарде и свих трендова и покрета у модерној уметности. Међутим, окончање авангарде али и пропитивање оправданости постмодерне довели су до многих преиспитивања и самог прогреса у уметности. Наравно, корене за овакве идеје треба тражити у мањкавостима историзма, историјско-друштвеном напредовању својственом Хегеловом (Hegel) поимању историје, а које у доброј мери на уметност импликује Велфлин (Wölfflin)⁵, што доводи до парадоксалног закључка: „Ако је једно уметничко дело израз свога времена и, као такво, естетски супериорно наспрам дела претходних епоха, то онда значи да су *естетске вредности* творевина сваке раније епохе, укључујући и вредност последњега раздобља, тек ’релативне’. Овде видимо *врхунце* кратког даха, тј. са естетски ороченим трајањем у датом времену. Таква дела јесу највишега домета само у датоме, нпр. садашњем времену, при чему његов *максимум*

⁴ Petrović, S., *Estetika i progres*, Dereta, Beograd, 2022, стр. 16, 17.

⁵ Ту се мисли у првом реду на књигу: Velflin, H., *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.

важи релационо, једино према творевинама претходних епоха, али не и уопште, за сва времена.”⁶

Међутим свакако да остаје дилема да ли је оно прошло тиме што је трајно ипак и свагда и увек садашње, свагда актуелно у вредносно неупитном смислу. Тачније, да ли пак тај стални жал и непрестани осврт ка прошлом не подсећа и на судбину филозофије, макар онако како је одређује Бадју (Badiou), која полако постаје вежбање у носталгији, штавише, као да се модерна филозофија некако размеће са овом носталгијом. Она стално јадикuje, примећује француски филозоф, да је нешто заборављено, избрисано, да је нестало и пало у запећак, својеврсну маргину постојања, па се има осећај као да је на тај начин овај себисвојствен култ меланхолије довео до губитка садашњости. Са друге стране, уметници тврде да у меланхолији више нема смисла, осећања, па тако, примерице, и Маларме (Mallarmé) истиче да садашњост недостаје, док Рембо (Rimbaud) тврди да „нисмо више у свету”. То ће рећи да савременост сама одсуствује што значи да постојећи јаз између нашег мишљења и садашњег света непрестано расте, иако је одавно запажен.⁷

Но, ипак и упркос реченом, остаје дилема да ли та нераскидива спона уметности и естетике, где нестанак једне изискује и помрачење ове друге, може да се повезује и са њеним властитим турбулентним „развојем”, боље рећи, оним што се карактерише као историја уметности. У том смислу и главна намера је да се покуша указати на овај амбивалентан, истовремено и парадоксалан карактер како уметности тако и естетике. Тачније, чини се, као да је могуће да се говори о једном кретању где, са једне стране, постоји извесни прогрес у естетици али, са друге стране, и у исто време, својеврстан регрес, или макар стагнирање, које у одређеним моментима прелази у особени колапс ове филозофске дисциплине. У сваком случају, поменути двосмисленост ћемо покушати да

⁶ Petrović, S., *Estetika i progres*, стр. 19.

⁷ Badiou, A., *The Pornographic Age*, Bloomsbury Publishing, London, 2020, стр. 1.

представимо помоћу два теоријска осврта, која по свом карактеру имају додирних тачака али се у исти мах и јасно разликују. Наиме, у делу Владислава Татаркјевича (Tatarkiewicz) постоји тежња ка доказивању да ипак постоји макар и ограничен, делимичан напредак у естетици, и то ће бити први део разматрања ове студије. Поред тога, њен други део се бави естетичким опсервацијама Стефана Моравског (Morawski) који у јасном помрачењу савремене уметности, самим тим и естетике, види специфичну кризу чији ће симптоми постати опиплјивији у рецепцији савремених неоавангардних уметничких форми.

II

Савремени пољски естетичар Татаркјевич, при разматрању проблема напредовања у естетици, у свом тексту *Да ли естетика напредује?* сасвим недвосмислено просуђује како одговор на овакво питање можемо једино добити уколико се напосто изврши поређење основних теза неколико кључних естетских теорија и концепција током разних временских етапа. У том смислу, и не само у том, суштински моменат за разумевање проблема прогреса естетике тиче се пре свега утврђивања основних карактеристика тзв. *класичне естетике*, односно, оних карика које чине њену окосницу а тичу се како феномена лепоте тако и уметности, и свој карактер дугују углавном античкој хеленској филозофији. Тек након тога се може извршити упоређивање са доцнијим „развојним” епохама и теоријама а то су по Татаркјевичу *средњовековна, ренесансна и савремена естетика*. Он, дакле, не примењује неки ригорозни метод за утврђивање тога да ли има прогреса у естетици, већ сматра да се то може проверити издвајањем одређених инстанци које се затим упоређују, а те типичне инстанце су, грубо казано, Антика, Средњи век, Ренесанса и наша савременост.⁸

⁸ Уп. Tatarkiewicz, W., „Did Aesthetics Progress?”, у: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 1 (Sep. 1970), pp. 47–59, стр. 59.

Било како било, Татаркјевич сматра да се класична теорија естетике може свести на неколико темељних пропозиција од којих, како је и речено, прва половина разматра *лепоту* док друга тематизује *уметност*. Тако је, најпре, појам лепоте у класичном смислу био прилично широко поиман, а о чему сведоче и списи античких Грка код којих је на делу изједначавање појмова лепоте (*kalos*) и доброте (*agathos*), па поред тога што је „лепо” обухватало оно што је „добро”, али и угодно и пријатно, оно се односило како на људска тела, храмове, статуе тако и на карактере, законе, начине владања, тичало се како збиљске тако и идеалне лепоте.⁹

Следствено томе, а зарад исцрпљивања и теоријског употређавања своје тезе, пољски естетичар наводи *пет есенцијалних одредби лепоте* тзв. класичне естетике. Ту је реч, у првом реду, о томе да се лепота састоји у *пропорцији* онога што је лепо, тј. његових делова, а што се пак везује за грчку теорију хармоније и симетрије, за тежњу ка апсолутној лепоти коју сада одликује математичка прецизност. Потом, као друга пропозиција, истиче се заснивање лепоте на прилагодљивости ствари њиховој *сврси*, „сагласности са циљем коме служи. Ту сагласност су називали *decorum* или *artum* – за разлику од *pulchrum*.”¹⁰ По свом бићу ово би ипак била нижа форма лепоте, релативна по карактеру, па самим тим и мање савршена од лепоте пропорције, која је несумњиви идеал целе Антике.¹¹ Као трећа карактеристика лепоте истиче се то да она у први мах припада *објективном* карактеру ствари, или лепом предмету, а не искључиво и ексклузивно субјектовој реакцији на лепе ствари, док би нас четврта особина упућивала на константацију да је лепота нешто што се тиче како чула тако и *ума*. На концу, пета карактеристика класичне теорије естетике показује свој инклузивни

⁹ Уп. *Исто*, стр. 47.

¹⁰ Tatarckjevič, V., „Veličina i pad pojma lepoga”, у: *Izraz-časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 10, XIV, Svjetlost, Sarajevo, oktobar 1970, 396-402, стр. 399.

¹¹ Уп. Tatarckiewicz, W., „Did Aesthetics Progress?”, стр. 48.

карактер па се овде емфазира да лепота није нешто што се тиче једино уметности већ и *природе* као такве.¹²

Када је у питању сам појам *уметности*, односно „техне” код Грка, онда и код овог појма, као и за појам лепоте, важи да је знатно шири од савременог поимања истог, јер, истиче Татаркјевич, „свака вештина и свака производња се звала ’уметност’ ако је била заснована на правилима и прописима. Биле су ’слободне’ (либералне) уметности као и ’вулгарне’, тј. менталне као и мануелне. Последично томе било је много више уметности него ли ’лепих уметности’.”¹³ У том контексту и уметност има, попут лепоте, склоп темељних поставки где прва тврди да се уметност темељи на правилима, што ће рећи да стварање без правила није уметност. Наравно, треба имати у виду да класична теорија сматра да постоје општа правила, али и посебна која се тичу сваке појединачне уметничке форме, што постаје разумљивије уколико претпоставимо да правила инволвирају знање, а сама пак уметност није ништа друго до управо врста знања. Друга поставка истиче да уметност као таква не представља неки стваралачки процес, имајући у виду да је у целости зависна од правила, већ да је овде више реч о томе да сам уметник разоткрива више него што креира, тачније, он мора да следи правила природе, да се ослања на постојеће савршене форме а не да их изнова измишља. Такође, уметност се, како наглашава наредна пропозиција, не исцрпљује у изражавању осећања, њена експресивна функција је штавише периферна, а што не изненађује ако се има на уму да тамо где нема правила нема ни уметности. Истовремено, а сходно овој одредби, иако постоји јединствен појам уметности, по себи узет, мора се признати да се појединачне уметничке форме подробно диференцирају било по сврси било по правилима која им припадају. Најзад, класична парадигма изискује да уметност ствара или нове ствари које не постоје у природи или подражава оне које већ постоје, што има за последицу да су све

¹² Уп. *Исто*, стр. 48.

¹³ *Исто*, стр. 48.

уметности или стваралачке или подражавалачке. „Многе од оних које се у модерним временима називају 'уметностима' – сликарство, скулптура, поезија, плес – су за античаре подражавалачке уметности.”¹⁴

Шире посматрано, све наведене одредбе, уметности или лепоте, су прихваћане и афирмисане било од стране бројних хеленских или римских уметника, било од питагорејаца, Платона или Аристотела, стоика. Исто тако, класична теорија лепоте и уметности, са мањим или већим финесима, остала је доминатна и постојана и у наредним епохама и ту Татаркјевич нема дилеме. Штавише, за њега, средњовековна и ренесансна естетика у целости следе основне пропозиције класичне естетике ма који да је од наведених момената у питању.¹⁵

Међутим, са доласком савремености, или боље рећи епохе коју пољски аутор тако означава, наступа и крај основних начела класичне естетике, јер нова естетика трага и за новим пропозицијама. У том контексту, савремена естетика је мање заинтересована за интелектуалну лепоту, објективну лепоту, код ње се знатно више тематизује лепота уметничких дела него ли природе, нагласак је на изражајној и емоционалној функцији уметности, независно од

¹⁴ Исто, стр. 49.

¹⁵ Уп. Исто, стр. 49–56.

Истина, класични идеал лепог као пропорције делова није хомогено владао унутар граница епоха које су се налазиле под његовим утицајем. Татаркјевич примећује како је већ Плотин скренуо пажњу на то да одређене ствари, попут звезде или злата, држимо за лепе иако се не може говорити да су издвојени делови унутар њих на основу којих бисмо могли да закључимо да стоје у пропорцији. Плотин, на прагу средњег века, уводи новитет који доводи до тога, чини се, да теорија о лепом више није могла да буде једнообразна као у Грчкој. Јер док, рецимо, Августин остаје на ставовима класичне лепоте и свим њеним устаљеним пропозицијама, други средњовековни писци су на челу са псеудо-Дионисијем започели са теоријом која је тврдила да „пропорција додуше јесте основа лепог, али да друга његова основа јесте – блесак.” (Tatarkjevič, V., „Veličina i pad pojma lepoga”, стр. 397). Ова дуалистичка струја, заједно са монистичком попут Августинове, истрајавала је током целокупног средњовековног разумевања лепоте.

истине и подражавања, уз стално акцентовање индивидуалности и креативних моћи.

Након што је приказао један историјски развој естетике Татаркјевич коначно, после околног и у основи сажетог излагања, може да изведе закључак о њеном напредувању. Он, стога, закључује да треба говорити о јасно утврђеним *променама* које се бележе у историји уметности и естетике, а које су нарочито постале доминантне од 18. века и конституисања естетике као засебне дисциплине. То значи да се готово 2000. година дуга доминација класичне естетичке теорије прекида са савременим естетичким тенденцијама при чему се мора признати да је са Баумгартеном дошло до краја саге о централном путу чије име је једино могла да носи класична естетика. „Сада има више путева али ниједан од њих није главни пут. Највише што се може рећи, за неко време, јесте да је некадашњи главни пут сада мање важан пут.”¹⁶

Да би се уопште могло говорити и макар летимично утврдити просперитет естетике неопходно је најпре разликовати прогрес уметности као такве од прогреса теорије уметности. У том смислу, за Татаркјевича, уметности као такве немају прогреса, јер дела Шекспира (Shakespeare), Гетеа (Goethe), Толстоја нису већа од оних Хомера или Есхила, као што ни скулптуре Микеланђела (Michelangelo) нису напредније од оних античких Грка. „Уметници су другачији; уметности имају различите форме и стилове. Оне се мењају и то врло често. *Оне се мењају али не напредују.*”¹⁷ Али, за теорије о уметности важи другачије правило, упозорава Татаркјевич, јер оне су оствариле прогрес у оноликој мери у којој њихови *појмови* постају изоштренији и њихове пропозиције постају богатије. Прецизније речено, оне су оствариле прогрес али се нису мењале, јер темељне претпоставке на којима почивају теорије о уметности су познате од најранијег доба западне цивилизације:

¹⁶ Tatarkiewicz, W., „Did Aesthetics Progress?“, стр. 58.

¹⁷ Исто, стр. 58.

„Њихове промене се састоје само у чињеници да су погледи већине постали изузетни и изузетни погледи су постали та већина.

Ови искази су парадоксални откад је промена *род* а прогрес *врста*: неке промене су прогрес, неке нису; али сваки прогрес је промена. Прогрес може бити грубо одређен као промена која побољшава стање ствари. Како год, постоје многе врста промена и прогреса и та варијабилност објашњава горњи парадокс.”¹⁸

Сасвим друга, много комплекснија и заумнија ствар, чини се, за Татаркјевича наступа у тренутку када се мора говорити о диференцији између историје уметности и историје естетике, при чему је западна уметност током своје повести дуге две хиљаде година била подвргнута потпуној промени, а западна естетика тек парцијалној. На тај начин су уметности мењале своје стилове док је естетика била верна класичној теорији. Наравно, упозорава Татаркјевич, и у теорији су се збивале промене али те промене, попут изоштравања појмова, исправљања погрешних гледишта, итд. су биле *парцијалне промене и парцијални прогрес*.¹⁹

Татаркјевич, све у свему, свестан амбивалентног карактера историје идеја где, са једне стране и у одређеном тренутку, доминира стална промена и варијабилност док, са друге стране, преовлађује и стабилност и трајност, констатује да упркос бројним променама које се збивају унутар западне естетике мора признати „зачуђујућу трајност најмање једне естетичке теорије Запада.”²⁰ Ту се, недвојбено, како се да и наслутити, ради о класичној естетичкој теорији.

¹⁸ Исто, стр. 58

¹⁹ Уп. Исто, стр. 59.

²⁰ Исто, стр. 59.

III

Разматрање судбине естетике у савременом добу а самим тим и разумевање њене улоге током прошлости и будућности не би било, како се чини, потпуно а да се не сагледа и њена улогу у делу једног другог пољског естетичара Моравског. Код овог, по профилу, марксистичког естетичара настојаћемо да издвојимо и сконцентришемо се само на један аспект његовог разумевања естетике и то онај који се поглавито тиче њене кризе, коју он карактерише и као сумрак, а која је опет уско повезана са смрћу или помрачењем саме уметности.²¹ У вези са реченим, *сумрак естетике* се везује пре свега за њену савремену судбину која је умногоме трасирана бројним и често нејединственим погледима о кризи у којој се налази. Ти погледи се крећу од ставова да је естетика спремна за отпад до оних који тврде да је њена позиција тек делимично стабилна. Моравски сматра да је неопходно направити типологију тих теорија при чему је вектор те типологије усмерен на „становиште, на основу којег естетика већ посустаје под силином преображаја у култури данас као и да је већ превазиђена. Јер то становиште сматрам – у складу с поделом те дисциплине на развојне фазе – кључним, њиме започиње нова епоха, наиме епоха сумрака.”²² Разумевање пак тог сумрака се, по њему, може схватити тако што ће се извршити категоризација становишта која обухвата *три* централне струје. То ће нас, надамо се, приближити окосници тезе коју ћемо у овом делу рада покушати само грубо да назначимо, не улазећи у све њене импликације и компликације, а која се поглавито тиче ипак питања просперитета у сфери естетике.

У том контексту Моравски као *прво становиште* истиче оно које држи понајвише, између осталог, до тога да је естетика стабилна дисциплина која има смисла, а о њој је могуће говорити такође на три начина, па тако у првом контексту може се тврдити да

²¹ Уп. Moravski, S., *Sumraketetike*, Noviglas, Banjaluka, 1990, стр.147.

²² Исто, стр. 187.

је на делу филозофска дисциплина која има јасан појмовни склоп и који почива на ставу да је уметност, њен основни предмет истраживања, трајни и темељни израз људског ума. Потом, унутар другог контекста, естетика се базира на категорији лепог која је актуелна и надређена инстанца, док би трећи контекст инсистирао на томе да је естетичко искуство конститутивни феномен људске природе.²³

У оквиру *другог становишта* сматра се да је естетика „дисциплина која се досад неговала погрешно, која се може спасити променом правца истраживања и налажењем другачијег става за њу”.²⁴ Могућности за изналагање решења ове кризе крећу се од оних која позивају на нове истраживачке претпоставке и могућности а чији је, по Моравском, најгласовитији представник Адорно (Adorno) и према којем дијалектичко-историјска естетика може да опстане, у складу са праксом уметника, уз прихватање сталних промена уметности, као и слабости естетичких категорија.²⁵ Наравно, постоје и оне могућности које естетику усмеравају ка неким другим појавама, тј. предметима истраживања, које одуарају од традиционалних норми и где стваралац постаје својеврсни „свештеник естетичког сасгума”.²⁶ Сасвим начелно узев постоји и опција сужавања, дефинисања и детерминисања теорије естетике, тако да се она нађе на маргинама, периферијама културе, такорећи, она постаје нека смутна, оронута и похабана појава.

²³ Уп. *Исто*, стр. 187.

Моравски подробно упућује и на ауторе код којих се могу наћи базични појмови првог становишта. То су, поред осталих, Лукач (Lukacs), Макс Бензе (Bens), али и Гадамер (Gadamer), Дифрен (Dufrenne), Столниц (Stolnitz), Берлан. Уп. Moravski, S., *Sumraketetike*, стр. 188-196.

²⁴ Moravski, S., *Sumraketetike*, стр. 187.

²⁵ По Моравском, и српски естетичар Сретен Петровић би спадао у ову групацију, посебно са својим ставом да је естетика „одржива као `критика естетичког разума`, речју, обавезује је метаестетички обрачун с властитом историјом, посебно од времена Баумгартена, јер је капиталистичка формација створила неизбежне мистификације и деформације те дисциплине”. (Moravski, S., *Sumraketetike*, стр. 198).

²⁶ *Исто*, стр. 199.

Поред реченог, на крају, ту је и *треће становиште* где је естетика посматрана као застарела, превазиђена и бесмислена дисциплина и где треба да је замени нека другачија наука.²⁷ По присталицама оваквог поимања, естетика престаје да буде битна и прети јој ишчезавање. Краће речено, ове концепције су по својој суштини најрадикалније и могло би се рећи да понајвише оспоравају резултате и тенденције у досадашњем развијању естетике. С тим у вези, Моравски најпре предузима контраргументативни поступак који пак има за циљ да у одређеним тачкама оспори оспоравајуће претензије представника овог становишта.²⁸

У сваком случају, теоријски изрази који прокламују сумрак естетике, у првом виду, се базирају на претпоставци да је уметност изгубила свој значај, а како је судбина естетике повезана са судбином уметности онда је и ова осуђена на нестајање. Из тог разлога се и естетика проглашава сувишном, њу треба заменити неком врстом критике која прати скоро па искључиво савремене уметничке форме, а њоме се баве још једино сами уметници и ствараоци. Моравски упозорава да ове концепције имају тежњу, као код Галара (Galar), да естетика поништи саму себе и тако предвиди властиту смрт, или пак, као што је то случај код Костеланеца, да естетика постане филозофирајућа рефлексја уметника о деградацији саме уметности.²⁹

Полазећи од основних поставки властитог разумевања естетике, које инсистира на вредновању уметничког дела, тј. на постулатима аксиолошког разумевања естетике, Моравски сада истиче да се сумрак исте може разумевати и из перспективе *антиестетикенеоавангардиста*, нарочито у епохи када се нарушавају аксиолошке норме и постулати.³⁰ Он полази од тога да је уметност у кризи, јер су традиционални уметнички појмови попут *мимезиса*

²⁷ Уп. *Исто*, стр. 187.

²⁸ Уп. *Исто*, стр. 214.

²⁹ Уп. *Исто*, стр. 217.

³⁰ Уп. *Исто*, стр. 220.

одбачени од стране дадаиста чиме се замагљује граница између уметности и не-уметности. Било какво постојање и поредак уметничких вредности, традиционална подела уметности, уметничког стваралаштва, све је то у основи радикално измењено и у међусобној супротности унутар авангарде.³¹

Узгред буди речено, сам пак Моравски усваја, ако се тако може рећи, основни постулат марксистичке естетике о постојању тзв. „трансхисторијских” вредности, као што су вредности античке Грчке и које су трајне и постојане током бројних историјских епоха. На тај начин он, као и Маркс (Marx), признаје постојање темељних људских вредности у уметности, било да су оне естетичког или когнитивног карактера. Углавном, вредности „трансхисторијске” уметности су од највећег значаја јер су битне за људе разних епоха и класне припадности, па су у таквим уметностима људске и уметничке вредности интегрисане, што говори да је уметност код Грка била савршени одраз таквих естетских израза.³²

У том погледу он, како је већ наведено, говори о *четири темељне стратегије деловања неоавангарде* као антиуметности а самим тим и антиестетике. „Прва тежи замени уметности одређеним начином постојања или игре са стварношћу. Та игра има различите облике: или је непрестана провокација, или напада постојећу стварност с тачке гледишта прихваћене концепције: друштвено-политичке, метафизичко-религијске или лудичко-естетичке.”³³ Друга стратегија почива на неизбежности присуства масовних медија, а „уметник или антиуметник мора се укључити у тај оптицај културе, одричући се појединачних вредности у корист отрцаних истина и стереотипова, које у најбољем случају пародира или иронише.”³⁴ С обзиром да ова тактика опстаје на схватању да

³¹ Уп. Нарар, L., „The Marxist Aesthetic of Stefan Morawski”, у: *Science & Society*, Vol. 40, No. 3 (Fall), 1976, pp. 341–351, стр. 346.

³² Уп. *Исто*, стр. 343.

³³ Moravski, S., *Sumrak estetike*, стр. 238.

³⁴ *Исто*, стр. 239.

је уметност пролазна, попут моде, да су вредности несталне, дате на продају, она води ка поп-арту, хиперреализму, перформансу и другим антиуметничким формама. Трећа стратегија полаже наде у технолошки свет и његов напредак, и ту уметничка дела постају аналогна компонентама рачунара, или неким другим високотехнолошким изумима. Четврта стратегија „рефлексije о уметности изводи се из системске или нулте уметности. Њена граница је метауметност, потпуно одбацивање производње објеката иконичког карактера.”³⁵ За све наведене стратегије неоавангардиста заједничко је да се уклања естетика, естетичко искуство, уз слабо оправдање да су у савременим техничко-технолошким и глобализујућим околностима много значајнија нека друга искуства.

Стога, и уопште узев, Моравски остаје на становишту да вредност уметности почива на „субјективно-објективном исходишту историјске људске сензибилности која се суочава са уметничким предметом. ’Естетичко вредновање’ је одређеност која је створена од тог искуства са неким предметом.”³⁶ У складу са тим, није тешко закључити да је код њега напредовање у естетици искључиво номиналног ако не и илузорног карактера уколико одуцара од основних вредносних начела. Тачније, оно што је вредно то остаје трајно и непроменљиво, истрајава у времену и свим епохама. Сумрак естетике је тема која своје узусе црпи и везује само за неоавангардистичке декангентне и окоштале нормe, чија аисторичност значи и крај како естетике тако и уметности. У том смислу ако уметничке вредности остају константа у свим временима, епохама и историјским варијаблама онда, суштински посматрано, оно што издржи „аксиолошко” мајсторско решето не мора да просперира, напредује, односно остварује никакав прогрес јер се он у том случају показује као излишан и сувишан.

³⁵ Исто, стр. 239.

³⁶ Нарар, L., „The Marxist Aesthetic of Stefan Morawski”, стр. 348

IV

Питање које је пратило централну тему рада, а то су поглави-то Татаркјевичева теза о макар делимичном, ограниченом или условном напретку у естетици и теза коју исказује Моравски о опет, уз извесне ограде и одступања, одсуству било какавог па и скромног напретка, није за циљ имало тек епистоларно и дескриптивно разглабање и пуко термилошко пренемагање о једном проблему. Све у свему, а на фону реченог, мора се признати да и једна и друга теоријска решења аутора чији су се ставови приказивали показују несумњиву актуелност, или боље рећи, појмовну зрелост, било да долази из наглашене историјске перспективе Татаркјевича или критичко-аксиолошке Моравског. У том погледу се став Моравског, јасно и оштро критички настројен, показује као нарочито подесан, премда ни Татаркјевич са својом поставком о одсуству напретка у уметности не остаје, макар на одређени начин, посве и много удаљен од пред-модернистичких категорија.

Оно што нам се чини као нарочито приметно, али ипак можда усиљено и не у потпуности оправдано, и код једног и код другог естетичара, тиче се у одређеном степену дистанцираног и суздржаног, неретко и отворено критичког као код Моравског, става спрам савремених тенденција у уметности које врло често, особито у неоавангарди или квази-уметничким сферама, задобијају карактер отуђености и извитоперености спрам оног естетичког. То је, стиче се утисак, и у дослуху са самом идејом напретка која, као модернистичко чедо, обично подмукло и смутно у одори новитета поради новитета, бесомучно убрзава. Штавише, идеја напретка, напретка или просперитета као таквог, није тек проста датост међу бројним савременим и свакодневним појмовним варијацијама већ се испоставља, а што је овлаш натукнуто и у уводним опаскама, једна од водећих поставки целокупне Модерне. На тај начин, било какво разматрање односа уметности и напретка, естетике и напретка, претподразумева управо овај модернистички и (пост)модернизаторски терет напретка. С тим у вези, и не само у вези са тим,

неће се погрешити ако пак и само тематизовање, императив промишљања напретка или прогреса, па долазио он и из сфере, домена, уметности, али и естетике, већ упућује, рекуруира на уску спрегу модернизације као пре свега капиталистичке модернизације и рационализације, што опет наводи на закључак да ни уметност не успева да одоли терминолошком, а самим тим ни збиљском ако је већ језичко оно које има конструктивну моћ озбиљења, речнику модернистике капитализације свега и свачега.

У изреченом виду, изгледа да је и уметност одустајањем од творачког а у корист продукцијског, у смислу произвођења поради произвођења, охолог и похотног продуцирања уметничких „дела”, било када и било где, била заведена и потпуно опхрвена те на тај начин и обезвређена или просто-напросто сведена на разменску вредност. У прилог томе говори и продукција и хиперре-репродукција уметничких дела као робе која има своју употребну и разменску вредност или не-вредност, класичномарксистичким речником речено.³⁷

Слично томе, уметничко дело, како то упозорава Шмит (Schmidt), постаје нека врста фетиша грађанско-капиталистичког света, јер се сада оно вреднује мање у погледу својих естетских квалитета а више с обзиром на набузитости новитета, навалентне уникатности.³⁸ И док у предмодерним временима као неко ко ствара на темељу својих супстанцијалних, што ће рећи генијалних могућности, на први поглед несхватљивих и ирационалних способности, уметник често запада у друштвену несигурност и нераумевање, са појавом тржишта на сцену ступа сâмо дело, и то

³⁷ Критички доследна и дијалектички поткрепљена разазнавања, а која се тичу положаја естетике у савременом капиталистичком друштву и покушају да се она еманципује путем негативне, транскапиталистичке, критичке и дијалектички освешћене естетичке самосвести, могу се наћи код: Мараш, С. „Белешке о естетици као контраестетици и трансестетици”, у: *Естетика у хуманистичком кључу: проблемски оквир* (зборник радова), Естетичко друштво Србије, Београд, 2019, 107–127.

³⁸ Уп. Šmit, Z., *Estetski procesi*, IU „Gradina”, Niš, 1975, стр. 109.

као роба, а у том смислу га, дакле, треба и мање-више и перципирати. Исти аутор, сасвим начелно узев, истиче: „Обичај да се све оно што се не схвата обележи као 'експериментална уметност', на страни потрошача одражава несигурност да се он открије као ћифта ако неко дело, које полаже право на уметност, одбаци као неуметничко; на страни опет одражава несигурност произвођача да ли је његов производ стварно 'уметност'.”³⁹

Све то, на један волшебан начин заправо потврђује и, рецимо, Пођоли (Poggioli) при свом описивању авангардне уметности а који отворено истиче научни, рационални, карактер авангардног покрета чија је једна од кључних одредби управо експериментализам и сцијентизам, било да је у питању дадаизам, кубизам или футуризам. Уосталом, ова пролиферација, бесконачно умножавање, праваца и стална потреба за новим, сведочи о већ горе истицаном продуктивном карактеру модерних и постмодерних уметничких покрета.⁴⁰ Не треба много теоријске пажње и емпиријског подстрека да би се видело како естетске иновације, које више личе на врцаве тривијалне смицалице и саблажњиве перформативне лакрдије у маниру, примерице, Марине Абрамовић, врло брзо попримају карактер саморекламе, своде се на гиздави дизајн, док неоавангардистички покрети и њихови деривати, прожети медијским и другим малигним иницијацијама, западају у један симулакрум збиље и изгледа, стварности и слике.

Али, и уважавајући све речено и назначено, нека буде да се ипак не мора завршити у мору индолентне и на махове стерилне неодређености критике која опет продукује саму себе, или критике саме критике, овде сада можемо да упутимо и на одређене, како нам се чини, промућурније и, с обзиром на околности, прихватљивије тонове чија је тематика како уметност тако и судбине естетике и њеног напредовања/назадовања а који долазе, између осталих, и

³⁹ Исто, стр. 112.

⁴⁰ Уп. Podoli, R., *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, стр. 156, и даље.

од српског естетичара Петровића. Ту се пре свега и најпре истиче његово властито метаестетичко становиште којим се, по речима самог аутора, директно развија позитивни говор о уметности, тј. преиспитивање могућности или немогућности оног естетичког.⁴¹

По нашем естетичару, узгред буди речено, савремени човек поседује оруђа која могу да сваки квалитет, нешто индивидуализовано и тако лично, а то је управо уметничко дело, сведу на нешто квантитативно, чиме се тај исти квалитет нивелише на просту разменску вредност, што ће рећи да се уметност, штавише као таква, третира као пука роба, као што капитализам третира било ког човека. У том контексту, савремени човек-техничар, или техночовек, опседнут потрошњом и прагматичним потребама, не примећује како у уметности постоји изузетно битан елемент оног инжињерског, особеног. Друкчије казано, такав човек „претворен у роба/робота, не чини ништа друго већ трага за једноставношћу и простотом. Његов интерес је да *разуме* свет око себе, да оно ’комплексно пред собом’ редукује на опште. Тако што хоће да га Разуме.”⁴²

Са друге стране и опречно томе, он инсистира, следећи Фидлера (Fiedler), да истинско разумевање уметничких дела бива омогућено само на темељу уметничког разумевања света, и то осећајно, доживљајем, из личног сензибилитета.⁴³ На том фону се расветљавају и разазнају основне координате односа естетике, односно уметности и напретка, јер по њему: „Уметничка, естетска творевина у своме заокруженом облику носи, кажимо тако, истовремено у датом тренутку оспољену и трајно уграђену естетску, општељудску вредност.”⁴⁴ То, по српском естетичару, значи да је у уметничком делу у тоталитету инкорпорирана личност уметника. Сасвим је онда разумљиво што, онтолошки посматрано, аура „естетског” представља једини чинилац који доприноси

⁴¹ Уп. Petrović, S., *Estetika i progres*, стр. 38.

⁴² Исто, стр. 29.

⁴³ Уп. Исто, стр. 39.

⁴⁴ Исто, стр. 41.

трајностиуметности као такве. Управо зато Петровић и карактерише естетски сегмент као „*трајно у прошлом*”, што ће рећи да не хаје за стилове у једном судбинском смислу као ни за историјско кретање садржаја и начина проказивања бивствовања самог уметничког дела, јер уметност има свагда своја аутохтона начела.⁴⁵ То постаје прихватљивије ако се зна да историчари уметности често превиђају то да историјска смена стилова, који упућују на разлику, проистиче из тзв. спољашњих, друштвених, околности, али и психолошког карактера уметника, што још увек не значи да је тиме дотакнуто и естетско у уметниковом делу.

Уметничка дела, ма којој епохи припадала, ипак знатније сведоче о духовној испуњености човека, који као уметник свој идентитет уноси у дело, док „отвореност дела је у трајности отеловљенога тренутка. Свако велико дело својом формом еманира човекову ’сталност у променљивом’”. Реч је о томе што уметничка форма носи тај запис датог времена у којем настаје, тренутак када се из емпиријског времена уздиже у свет сопственога ’трајања’.”⁴⁶

У том значењу, наведена онтолошко-естетска трајност, код било ког аутора, показује се као постојана ма колико тај начин приказивања могао бити различит. Уметничко дело, штавише, мора стога бити естетски довршено, заокружено, са једне стране док, са друге стране, исто дело бива подвргавано естетско-рецепцијској провери и са одмицањем времена оно све дуже истрајава у својој постојаности или напросто не бива довољно чврсто и укотвљено у вредносном смислу. То ће рећи да и Петровић, истина на експлицитнији и одрешитији начин, као и Татаркјевич и Моравски, оспорава идеју прогреса унутар уметности, али и естетике. Јер, оно што истрајава у времену измиче релативизму и историзму, оно је напросто трајно вредно док прогрес, напредак, исказује једну другу и другачију врсту односа а која стреми безрезервном убрзавању

⁴⁵ Уп. *Исто*, стр. 49.

⁴⁶ *Исто*, стр. 49, 50

и сталном самонадмашивању и репродуковању нових на уштруб оних претходних уметничких достигнућа.

Литература

- Badiou, Alain, *The Pornographic Age*, Bloomsbury Publishing, London, 2020.
- Bodler, Šarl, *Misli*, Gradac, Čačak-Beograd, 2004.
- Doorman, Maarten, *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003.
- Фери, Лик, *НомоАestheticus: откриће укуса у демократском добу*, ИК Зорана Стојановића, Нови Сад, 1994.
- Нарар, Louis, „The Marxist Aesthetic of Stefan Morawski”, у: *Science & Society*, Vol. 40, No. 3 (Fall), 1976.
- Petrović, Sreten, *Estetika i progres*, Dereta, Beograd, 2022.
- Podoli, Renato, *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Šmit, Zigfrid, *Estetski procesi*, IU „Gradina”, Niš, 1975.
- Мараш, Срђан, „Белешке о естетици као контраестетици и трансестетици”, у: *Естетика у хуманистичком кључу: проблемски оквир* (зборник радова), Естетичко друштво Србије, Београд, 2019.
- Moravski, Stefan, *Sumrak estetike*, Novi glas, Banjaluka, 1990.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, „Did Aesthetics Progress?”, у: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 1, Sep., 1970.
- Tatarkjevič, Vladislav, „Veličina i pad pojma lepoga”, у: *Izraz – časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 10, XIV, Svjetlost, Sarajevo, oktobar 1970.
- Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1976.
- Vitgenštajn, Ludvig, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1969.
- Velflin, Hajnrih, *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.

Nebojša Banović

**PROGRESS OR TWILIGHT OF AESTHETICS: A FEW
REFLECTIONS ON UNDERSTANDING OF DESTINY
OF AESTHETICS AS VIEWED BY TATARKIEWICS
AND MORAWSKI**

Summary

The work considers understanding of relation between aesthetics and progress with particular emphasis on two, in principle, different but not opposing concepts. The one which originates from Polish aestheticist Tatarkiewicz accepts existing of change in the art as well as partial but limited progress in aesthetics. The other comes from Morawski for whose marxistic and axiomatic aesthetics no progressive idea, marked by neo-avant-gard pretensions and their peculiar obscuring of art and aesthetics, is not possible. Also, the study is dedicated to aesthetical reflections of Serbian aestheticist Petrovic in whose meta-aesthetic position and insisting on permanence of value of artistic deed can be found acceptable notes as far as regarding considerations given by Tatarkiewicz and Morawski.

Key words: aesthetics, progress, Tatarkiewicz, Morawski, twilight of aesthetics, Petrovic.

Санда Ристић Стојановић

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС: ПРЕИСПИТИВАЊА

Апстракт: У првом делу рада ауторка се враћа Хоркхајмеровим запитаностима о идеји човека. Хоркхајмер је указивао на то да ако се одбаци критеријум истине и прогласи да је све субјективно, критеријума истине неће бити приликом доношења практичних, естетских и моралних одлука. Затим се разматрају увиди Сретена Петровића о кичу, традиционалној и авангардној уметности. Ауторка разматра и питање о томе ко има (морално) право на експеримент у уметности. Указује се и на питање Сретена Петровића – куда води сама прогресистичка стратегија? У завршном делу рада разматрају се контроверзе декаденције.

Кључне речи: истина, релативизам, естетика, прогрес, декаденција.

О идеји човека, критеријуму истине и релативизму

И ево, у XXI веку враћам се Хоркхајмеровим запитаностима о идеји човека. Хоркхајмер се у делу Помрачење ума пита да ли ће поново доћи до избијања необарбарства? Да ли већ сада питам се секторе културе у многим земљама света воде они који врше одмазду над уметношћу у име просечности, медиокритетства, новца, популизма и пада испод сваког стандарда уметности. Предвидевши налет сваке врсте релативизма у духу све је субјективно, Хоркхајмер подсећа да су велики филолошки радови и системи

код Платона, Аристотела, схоластике и немачког идеализма били утемељени и засновани на објективној теорији ума.

Ако се одбаци критеријум истине и прогласи се да је све субјективно критеријума истине неће бити приликом доношења практичних, естетских и моралних одлука. Према Хоркхајмеру, Сократ је умро веран дијалектичкој мисли и борећи се против релативизма маскираног као прогресивност, а у ствари подређеног личним и професионалним интересима.¹ Сократово мишљење је укључивало идеју апсолутне истине. Колико год толеранција подразумевала одбацивање догматских ауторитета, толеранција у исто време отвара врата према ставу неутралности према свом духовном садржају и према релативизму.

У току 2021. године догодиле су се оптужбе на рачун Лукина Висконтија и Томаса Мана. Првоборци коректности и напада на уметност појавили су се у улози тумача дела *Смрт у Венецији* Томаса Мана. Тађо лепи дечак из дела Томаса Мана постао је по најновијим тумачењима постмодерниста и присталица коректности предмет под погледом предатора. А јасно је свима који добро познају дело Томаса Мана *Смрт у Венецији* да је Тађо био предмет погледа човека – естете, човека који живи естетску егзистенцију.

Лукино Висконти је нападнут због развратног хомосексуалног живота, а јасан је критеријум озбиљних естетичара по којима је једино дело меродавно за оцену од стране озбиљних естетичара, критичара, историчара уметности. Ако поставимо питање како уз сву кампању релативизма и популизма у култури, још постоје они који постављају високе стандарде за уметност, одговоримо да данас још увек постоје људи образовани и филозофски образовани који поштују, разумеју и осећају велика уметничка дела из прошлости, као што идеју слободе разумеју и осећају они који поштују људе из прошлости који су дали животе за слободу. Дати примат у уметности самој једном начину стварања и исказивања

¹ Хоркхајмер, М., *Помрачење ума*, Веселин Маслеша – Свјетлост, Сарајево, 1989, стр.19.

креативности, рецимо естетици ружног и занемарити естетику лепог и сва ментална стања човека из којих даровити уметници стварају уметност је недијалектички, извештачено и неодрживо. Наравно да аутентични уметници и њихов рад јесу често огледало сурове стварности као у случају немачких експресиониста, али беспотребно је данас и коментарисати примере иживљавања и квазиекспресионизма оних који седе у кабинетима, досађују се и немају доживљај света и себе.

Врло је могуће да ће у XXII веку субверзивно бити приказивање и креативни одговор на радост човека у уметности. Уметности данас прети схематски пад у понор извештаченности и скученог избора морбидних тема. Удар на естетско се врши из бастиона формализованог ума и према формализованом уму једна шетња ради естетског доживљаја је бесмислена у колико није у функцији бројних других циљева – допринос здрављу, куповина успут, шетња кондициона да би се издржало савремено радно време. Одбацивање критеријума истине и тотална релативизација у свим сферама друштва и културе довела је до удара на хијерархију вредности у уметности. У области културе већ је деценијама присутна криза уредника, критике. У поплави опште коректности ретки су људи који ће јасно изнети свој аутентични став.

У филозофском смислу речено, потребно нам је критичко мишљење у свим сферама друштва и у уметничком свету. Критичко мишљење подразумева и слободу мишљења и изношење критичког мишљења у јавном простору.

Филозофски увиди Сретена Петровића о кичу, традиционалној и авангардној уметности

Изузетне су анализе Сретена Петровића конформистичког укуса, авангардистичког укуса и традиционалистичког укуса објављене у његовим уџбеницима и књигама још крајем 70-тих година XX века. Именован је „кич – укус” као масовни укус. Ослањајући се на Мола, Сретен Петровић је сматрао да је кич

друштвено прихватање задовољства путем једног потајног учествовања у лошем укусу, умереном, одмарајућем. Анализирајући конформистички укус Петровић је указао да је разлика између појма „укуса” и „безукуса” у томе што укус имплицира неку сагласност духовног типа. У уживању у кичу је, дакле, реч о „баналној сагласности маса у бруталном предавању стварима, чији судија није дух...”². Указао је на увиде Лудвига Гица о ономе што би била општа формула кича – уживање ради уживања.

„Читав низ привидно објективних карактеристика кич-продукта: пенетрантност, лепљивост, сентименталност, еготизам, слабост, презасићена расположења, псеудо вредности, идеали – свели смо на уживање ради уживања”³.

У анализи авангардистичког укуса Петровић је указао да се смисао авангардног укуса у XX веку налази у комуникацији која се одвија на равни негативног задовољства – осећања незадовољства. У XX веку и Гиц је тврдио „изгледа да мишљење да се човеково постојање открива тек у нерасположењу не влада само у савременој филозофији већ и у литератури”⁴. Кроз деценије свог филозофског рада Сретен Петровић је уочио нарастање културних индустрија које су, базирајући се на демократизацији уметности и комерцијалном фактору, довеле до тога да су у област уметности укључени многи концептуални практиканти, антиуметничке појаве и да се потрага за емергентном креативношћу и по сваку цену нечим новим претворила у извештачености и разне антиуметничке егзибиције.

Дакле, многи антиуметници и практиканти покушавали су да се сврстају уз авангарду и авангардни експеримент. Једна од одлика авангардних покрета је био активизам и активистички моменат. Та

² Петровић, С., *Савремена Социологија уметности*, Привредни преглед, Београд, 1979, стр 295.

³ Исто, стр. 297.

⁴ Исто.

тенденција је у XXI веку често злоупотребљена у сврхе политике и разних мешетара који уметности а и човечанству добро не мисле. Једна од карактеристика авангардних покрета је и радикално оспоравање свега постојећег (академија, традиција). Авангардизам има тежњу да руши баријере, разара све што му стоји на путу. Та одлика авангардизма је нихилистичког типа. Али Сретен Петровић је упозорио пророчки да авангардизам мора носити у себи естетски моменат и да је појава елемента прагматизма код разних псеудоавангардних покрета присутна.

Сретен Петровић је обратио пажњу и на ставове Рената Пођолија о томе да највећи део интелигенције ипак робује традиционализму и академизму и да не жели да прихвати идеју о „аутономији уметности”, то јест често је „већина интелигенције за то да уметност буде израз неке моралне, идеолошке, филозофске идеје и она је против промене у стилу, у форми, у већ постојећем клишеу израза”⁵.

Сами авангардни покрети подржавају „анархистички идеал” који је готово урођен авангардној психологији. Сама авангарда се супротставља стилу „псеудоуметности” који је оличен у голој имитацији традиционалне уметности. Оно што је уочљиво и препознатљиво за многе актере уметничке сцене је да не схватају да пуко копирање традиционалне уметности ничему не води, и да тај имитативни моменат и окренутост традиционалној уметности је *status quo*. Са друге стране за авангардну публику се везује и појам снобизма, безрезервно прихватање свега „новог” без критичког суда, без дубљег разумевања. Тако долази до „прихватања” по сваку цену разних квазиестетских оријентација. Сретен Петровић и Ђил Дорфлес нашли су се на сродној позицији да су научници, затим људи из природно научне групе, већи део књижевника, сама хуманистичка интелигенција некада били на нивоу савремености

⁵ Петровић, С., *Савремена Социологија уметности*, Привредни преглед, Београд, 1979, стр 301.

епохалног стила. Данас они то више нису. Данас егзистирају бројни стилови у исто време.

А чињенице о данашњем времену су следеће – данас постоји много псеудообразованих људи који се држе крилатице да је бог мртав (антиметафизичност, антиметафизички став), а самим тим да бог не усађује метафизички посебан дар појединцу, већ да је уметност ствар медијског пласмана и нарцистичке упорности појединца да себе наметне у медијском простору. Критичари – ауторитети готово да не постоје (веома су ретки) јер већина критичара данашњице не прате аутентичне уметнике већ граде своје позиције моћи (институционалне и медијске) и прате медиокритетете уметнике. Нада за уметнике је тиха посвећеност уметности евентуалних великих критичких духова епохе који нису у првом (медијском) плану. Вратила бих се на увид још једног великана из наше средине Владету Јеротића који је тврдио да истинско образовање подразумева знања из области филозофије, теологије и уметности.⁶ У данашњем времену можемо закључити да већ постоје читави факултети и одсеци потпуно антиметафизичке оријентације. Ипак велики критички духови епохе ће пре свега тражити метафизичке вредности у уметничким делима данашњице. Због великих потешкоћа и ситуације у којој су се нашли уметници у XXI веку, Сретен Петровић је сматрао да уметници треба да се обрате публици, рецепијентима и да ће сваки аутентични уметник имати (неку) публику која у време његовог живота може бити малобројна, касније бројнија. Сам један од поклича данашњице – бог је мртав је и једно вулгаризовање Ничеових ставова и покушај да се устолочи упрошћени антропоцентризам – субјективизам који води у бројне релативизације и одбацавање објективних сила које постоје изван човека.

Сретен Петровић је написао низ књига које су значајне за разумевање позиције у којој се уметност нашла у XXI веку. Неке од

⁶ Јеротић, В., *О Достојевском*, Задужбина Владете Јеротића : Domus editoria Ars libri, Београд, 2021, стр.101.

тих књига су *Деконструкција естетике*, *Естетика у доба антиу-метности*, *Естетика и доживљај* и *Естетика и прогрес*.

Ко има (морално) право на експеримент у уметности?

Кант је заступао тезу да улога критике у уметности има за-датак – рећи шта уметност није и не може бити. У ери свеопштег релативизма у данашњем уметничком свету, негативна критика све више изостаје. Враћајући се на питање ко има (морално) право да експериментише у уметности, постављам ново питање: *Да ли се мора утврдити стандард у уметности испод кога се не може и не сме ићи?*

Узимајући Пабла Пикаса као пример, закључићу да је Пикасо од раног детињства показао кроз своје сликарске радове да је даровити цртач и сликар. А по оцени великог броја историчара уметности, неке његове младалачке слике су у рангу уметничке вредности са старим мајсторима. Пикасо је као сликар прошао кроз многе фазе, али он је – недвосмислено ћу рећи – рођени сликар, изузетно даровит. И не може неко доћи са улице и нацртати неку скицу, па рећи: то је позни Пикасо.

Салвадор Дали је био изузетно даровит сликар, познато је да је био и велики експериментатор када су у питању дизајн, намештај, инсталације, перформанси. Перформанси које је снимао врло су занимљиви, али о Далију судимо пре свега на основу његовог сликарског дела. Музеј Салвадора Далија у Фигуерасу је изузетно инспиративан и тамо су изложене Далијеве слике, а његове инсталације и скулптуре у том музеју су производ његовог изузетног дара. Следећи пример је Антонен Арто. Са дијагнозом параноидне шизофреније је писао и сликао упркос или захваљујући дијагнози. Арто је био оригинални песник, његови текстови и песме су израз његовог аутентичног живота. А перформанси и позориште бруталности Артоа су још један начин изражавања његове креативне уметничке личности.

Поставља се питање да ли неко може одбацити сваки уметнички садржај и само се ваљати по поду на презентацији „уметничког” перформанса. Уочљива је и велика разлика између скулптура и инсталација које су створили изузетно даровити сликари као Пикасо и Салвадор Дали и оних који немају дара за сликарство и који стварају инсталације и скулптуре.

Ишчитавајући озбиљне текстове психолога креативности закључићу да су они одавно успоставили извесне нивое креативности човека. Нивои креативности су експресивна креативност, продуктивна креативност, иновативна креативност, инвентивна креативност и емергентна креативност. Према психолозима креативности веома је мало даровитих и креативних људи на степену истинске уметничке даровитости, креативности на нивоу вештине, инвенције (инвентивна креативност) и емергентне креативности (епохалних обрта). Постоји најнижи ниво креативности и сви људи имају тај ниво креативности (експресивна креативност). Сва деца ће у вртићу ако им дате папир да цртају нешто нацртати. Претерано уважавање дела експресивне креативности без селекције води вулгаризацији уметности. Поставља се питање ко је одлучио да снизи стандарде уметности и отвори широко поље за хиперпродукцију „уметности”.

Естетика и прогрес Сретена Петровића

У свом последњем делу *Естетика и прогрес* (2022), Сретен Петровић је писао о историзму и проблему напретка у уметности, о начелима историје уметности, о пуританској естетици и европској уметности, о осећању за уметност и разлици идентитета, о одбрани естетске чулности. Сретен Петровић преиспитује парадоксалност једног става који влада већ вековима у европској уметности (заснованог на разним интерпретацијама Хегелове *Естетике*) а то је стална потрага за новим уметничким стиловима, чије се смењивање одвија невиђеном брзином, уз Петровићеву констатацију да се све може завршити кратким трајањем, једнократним блеском на

сцени под парадигмом – по сваку цену ново, ново као проналазак, пролаз новоме, са изгледима на бесперспективну трајност његове егзистенције.

Сретен Петровић је један од ретких који је поставио питање: „Куда води прогресистичка стратегија?”

Петровић је указао на то да уметничко дело мора бити онтолошко-естетички, вредносно оригинално. Истакао је и да оцену о уметничким делима у савремености није могуће дати у том датом тренутку, у времену када је дело настало. И да сложена рецепција уметничког дела траје дуго у времену и после смрти аутора. Сретен Петровић је сматрао да се ређањем разних егзибиција и антиуметничких новотарија у складу са демократизацијом уметности и културним индустријама одвија један бесмислени развој „уметности”. С друге стране, на страни уметности налази се низ филозофа који су посвећени изворним идејама романтичког светоназора. Један од важних филозофа за њих је, свакако, Шелинг који је као мислилац романтизма био заговорник аутономије уметности и који је сматрао да је уметност – духовни хегемон.

И Шелинг, и Сретен Петровић, и бројни филозофи данашњице сматрају да „свака велика уметничка форма настала у прошлости узета је у свој својој аутентичности, а њен естетски облик као трајно суштаство које пркоси времену”⁷. По мишљењу Сретена Петровића, већ од XIX века се догађа сукоб двеју парадигми. Једна парадигма, већ раније поменута у овом тексту, јесте романтичарско-шелинговска, романтичарска, данас либерално-хуманистичка, која је у знаку залагања за аутентичну стваралачку егзистенцију. Друга парадигма је укореењена у Хегеловом панлогосном пројекту, која подразумева снагу цивилизацијског Ума, владавине човека-машине, бескрајних технолошких игарија, концепата без даровитости, обезличене технолошке прецизности „роботизованог реалитета у којем промиче једнолико мноштво неслободних кре-

⁷ Петровић, С., *Естетика и прогрес*, Дерета, Београд, 2022, стр.73.

атура са утрнулим нервом једне изгледне критичке самосвести”⁸. Данас долази до сукоба Човека са немилосрдним Логосом и безобзирним капиталом.

Контроверзе декаденције

Декаденција или опадање. Опадање друштва, цивилизације, империје. Уметници су сензибилне особе и на свој начин могу у својим делима оцртати стварност у којој живе. И тако је било од Лотреамона, Бодлера, Рембоа до нашег Диса и до данашњих уметника свакако. Изузетна су била дела немачких експресиониста Кирхнера, Ото Дикса, Макса Бекмана, Георга Гроса која су била одраз језиве стварности у којој су уметници у једном делу свог живота живели а истовремено њихова дела су била и критика друштва.

Уметност може бити разнолика. Ескапизам и бекство од реалности, уметност ради уметности су једнако легитимни као и уметност која приказује, одражава стварност. Колико год била авангардна, аутентична уметност увек мора бити уметност са онтолошким слојевима и метафизичком дубином. Мора бити и створена за човека. Копирање туђих менталних стања и прерађивање радова уметника из прошлости могу бити контрапродуктивни за уметнике данашњих времена.

Много има данас недаровитих аутора који рециклирају идеје и дела аутора из прошлости. Да ли је то декаденција? Навешћу и неке појаве које се тичу уметника у данашњем времену и не само уметника. Са једне стране догађа се романтизација менталних обојења, често када су у питању и уметници. Има лицитирања са разним дијагнозама које су приписане неким великим ствараоцима. Затим се догађа и смештање уметника у популарну културу, појавом разних артикала који носе име или лик одређеног уметника, разних биографија, филмова који претендују да осветле личност и дело неког уметника. У филму о Рембоу и Верлену Тотал-

⁸ Исто, стр.29.

но помрачење, акценат је на турбулентном драматичном животу оба уметника. Од стихова Рембоа у филму смо чули тек неколико. Са друге стране неки историчари уметности сматрају да је таква популаризација уметника кроз популарну културу добра јер ће се тако шира публика (можда) заинтересовати за њихово уметничко дело. Такође уз романтизацију менталних обољења у данашњем друштву одиграва се и стигматизација ментално оболелих. То значи да се ретко отвара суштинска расправа у друштву како помоћи и учинити бољим живот људима са менталним поремећајима.

Једно од главних питања данас за људе би могло бити питање компетентности, ауторитета, коме веровати. Данас влада криза уредника, криза критичара. Влада и једна идеја да се све може олако бити у данашњем времену. Потцењују се велики интелектуалци и ствараоци из прошлих времена и сви желе у данашњем времену да буду ствараоци. У медијима наступају често недаровити и некомпетентни људи. Подсетићу и на озбиљне закључке психолога креативности да је број истински креативних људи, уметника веома мали.

Такође је присутна епидемија нарцизма, људи који траже сталну валидацију средине, друштва а често без савести, морала, емоција квалитета и даровитости. Поставићу питање: Да ли уметник може бити без емоција? Велики уметници су били и велики духови, велики визионари и њихова дела су изузетно слојевита. Данас влада и криза читалаца високе културе. А велика уметност подразумева и велику публику. Важно је и упознати светску баштину из свих делова света, а не само из неког мањег броја земаља.

Истина, категорија истине је веома важна за људски живот, постојање, међуљудске односе па и за сферу саме креативности. И то је она истина која није извештачени конструкт мимо живота, то није истина коју многе постмодернистичке стратегије покушавају да сведу на књишке конструкте, текстуалности, интертекстуалности, сам текст мимо живота, мимо даровитости и креативности.

Литература

Јеротић, В., *О Достојевском*, Задужбина Владете Јеротића: Domus editoria Ars libri, Београд, 2021.

Петровић, С., *Савремена Социологија уметности*, Привредни преглед, Београд, 1979.

Петровић, С., *Естетика и прогрес*, Дерета, Београд, 2022.

Хоркхајмер, М., *Помрачење ума*, Веселин Маслеша – Свјетлост, Сарајево, 1989.

Sanda Ristić Stojanović

AESTHETICS AND PROGRESS: RECONSIDERATION

Summary

In the first part of the text, the author returns to Horkheimer's questions about the idea of man. Horkheimer pointed out that if the criterion of truth is rejected, and it is declared that everything is subjective, there will be no criterion of truth when making practical, aesthetic and moral decisions. Then the insights of Sreten Petrović on kitsch, traditional and avant-garde art are discussed. The author also considers the question of who has the (moral) right to experiment in art. It is also pointed out to the question of Sreten Petrović – where does the progressive strategy itself lead? In the final part of the text, the controversies of decadence are discussed.

Key words: truth, relativism, aesthetics, progress, decadence.

**ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС:
ПЕРСПЕКТИВЕ**

Срђан Шаровић
Уна Поповић

САМОСТОЈНОСТ ДЕЛА И ПОЕТСКИ ЗАСНОВАНО ДРУШТВО Појац и хор

Апстракт: Теми односа између естетике и прогреса у овом раду приступамо разматрањем природе дела и могућности његовог утицаја на напредак друштва. Свако самостојно, целовито, потпуно, родоначелно дело својим пројављивањем сведочи и предлаже свет. Окуп таквих дела је складан, па отуда творачка дела међусобно није примерено самеравати, нити неком од њих приписивати већу вредност. О напретку у вези са делом је, међутим, могуће говорити према заједници и њеном унутрашњем уређењу. Како родоначелно дело пројављује нарочит, духом осмотрен смисао заснован на естетском начелу самог дела, тако би заједница осовљена у родоначелном делу била утемељена у духу и устројена по истом начелу и смислу који се делом отеловљују. Таква заједница је *поетско друштво вишег реда*.

Кључне речи: дело, јестобразје, самостојност, напредак, поетско друштво.

У овом излагању теми односа између естетике и прогреса приступамо разматрањем природе творачког дела и могућности његовог утицаја на поредак и живот друштва. Питање напретка не ограничавамо на самеравање и вредновање више дела, већ то питање постављамо у кретању од дела ка заједници која саобраћа са делом, а која се може унапредити полазећи од дела. Заступамо став да је друштво могуће осмислити и устројити на поетски и творач-

ки начин, односно да је заједницу потребно засновати на духу и саобразити по естетском начелу. Творачко дело је тачка на којој се може осовити таква заједница – *поетско друштво вишег реда*.

Основ заснивања заједнице и осмишљавања друштва на поетски начин и по естетском начелу може бити само творачко дело; дело које настаје по духу и које је отелотворење (сопственог) естетског начела. Естетско начело потиче из духа и не може се конструисати по знању; оно се пројављује и даје на виђење делом. У непосредном сусрету са делом, естетско начело види се и захвата управо онако како се пројавило. Дакле, за поимање естетског начела је потребно само дело и ништа друго сем дела. Делом пројављено естетско начело се отуда не може разумети, променити или рашчинити накнадним, делу страним тумачењима.

Естетско начело пројављено и отелотворено делом јесте *начело општег сагласја*. Начело сагласја се односи на обухват дела и оног што му је родонаачелно. Естетско начело управља творењем дела у целини: по начелу дело се изнутра, из својих основа, образује и уређује до довршене саобразбе. Дело као основ заснивања заједнице тако је тачка из које се начелом вођено образовање, уређење и следствено осмишљавање (дела) преко дела живо преноси даље, ка организовању и обликовању унутрашње саобразбе друштва. Поетски заснована и осмишљена заједница је, у коначници, и сама дело: „Естетичко је више него само 'естетско'. Оно је ум осјетилности, форма осјетилности прожета духом па је као таква могућа форма људске егзистенције. Лијепа форма, као форма живота, припада као могућност само цјелини могућег слободног друштва, а не, напротив, само приватном, само посебном, музеју”.¹

¹ Marcuse, H., „Društvo kao umjetničko djelo”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 136.

Идеја прогреса у уметности

У устаљеном разумевању и говору, под прогресом уметности обично се мисли на историјски „развој” уметности, утицај одређених уметника и дела на потоње стваралаштво, па чак и на изумевање средстава израде дела или настанак вештачких творачких средина.² Хронолошки поредак у усвојеном рачунању времена се подразумева као скала на којој се дела постављају као припадна прошлости или блиска савремености. Хронолошки ток наводи на одлику напретка и новине потоњег у односу на пређашње.³ У таквом разумевању уметности, дела се вреднују из позиције садашњости: њихова вредност се оцењује према томе да ли су дела за нас данас и даље значајна и видљива или не, и то према (данас) важећим и усвојеним мерилима.

Почев од модерног доба, од дела се очекује да буде потпуно ново и оригинално, непредвидиво и необјашњиво полазећи од дела која већ постоје.⁴ Ако дело настаје од већ постојећих дела оно је реинтерпретација, а ако полази од дискурса, коме се супротставља или га наставља и разрађује, онда је реакционарно. Отуда се мора одбацити целокупан хронолошки наратив самеравања дела. Па ипак, пројављивање дела у цивилизацијској историји се покуша-

² Munro, T., 'Do the Arts Progress?', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, No. 2, 1955, стр. 186; Doorman, M., *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003, стр. 131–132.

³ Уп. Doorman, M., *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, стр. 17–18.

⁴ Карактеристичан пример таквог разумевања је Кант (I. Kant), који доследно закључује да линеарног напретка уметности, попут оног својственог научном знању, не може бити. Дела два генија би, према Канту, била упоредива само утолико што су у питању дела два генија, без хијерархијског самеравања. Тако читамо: „На тај начин творевина једног генија јесте (...) угледни пример за неког другог генија код кога та творевина буди осећање његове властите оригиналности и нагони га да се у уметности ослободи принуде која потиче од правила, да тиме сама уметност добије једно ново правило, у којем се дотични таленат показује као узорап”. Kant, I., *Kritika moći sudjenja*, BIGZ, Beograd, 1991, стр. 206.

ва разумети њиховим повезивањем у смислу утицаја хронолошки првотних на потоња и будућа дела. Самостојност и оригиналност дела тако се подређују идеји прогреса и отуда тумаче као оно што обезбеђује напредак уметности. Утицај једног дела на друго се обично тражи у мотивима и темама представљеним појавношћу дела, или још чешће у техници и начину на који се користе средства израде дела. Изумевање нових средстава израде или вештачких творачких средина, попут дигиталног простора, такође се цени као знак напретка у уметности. Новина технике или средине, дакле, тумачи се као нешто што може да утиче на природу, каквоћу и вредност дела. Међутим: „Шта уопште значи 'ново' у уметности? Још радикалније: да ли у уметности уопште постоји 'новост' као *естетски* факт? Свакако, о 'новости' се може говорити у равни новог стила, моде, али је беспредметно говорити да постоји тзв. 'нова' *естетска* форма, бар не на нивоу вредности. Непримерено је становиште да постоје 'нове' естетске форме у односу на претходне”.⁵

У свим наведеним случајевима, дело се разматра или преко своје појавности или преко средине, средстава и техника израде који су неопходни за довођење дела до појавности. Таквим сагледавањем, дело се види само по својој појавној и физичкој страни, а не у целости – по својој истинској природи и суштини која превазилази опажљиво.⁶ Отуда, идеал прогреса у уметности у основи подржава идеју да се стваралаштво своди на технике израде и производњу по знању. Творење се, међутим, не може сузити на средину, технику, умеће или рукодељство, већ почива на естетском начелу пореклом из духа.

Истинска природа и суштина дела не мења се кроз време нити зависи од средине, средстава и поступања у изради: дело јесте дело по ономе одакле потиче и што пројављује, а што је не-

⁵ Petrović, S., *Estetika u doba antiiumetnosti*, Dereta, Beograd, 2016, стр. 182–183.

⁶ Уп. Munro, T., 'Do the Arts Progress?', стр. 184–185.

променљиво и увек исто.⁷ По својој суштини, дело је безвремено и постаје временито тек по увођењу у поредак друштва и културе. Ако делу нема места у кохерентном поретку, оно се не уводи или се понаша као страно тело ако је уведено. У оба случаја дело остаје *безвремено* и у исто време *свевремено*, јер по својој природи има потенцијал да буде родоначелно за свет. Ако се више таквих дела роји, она су по истом начелу, те њихови светови нису у сукобу него у хармоничном вишегласју.

Отуда су сва творачка дела просто дела и стога једнака; дело је дело у целости и потпуности, или једноставно није дело. Међусобно самеравање и вредновање дела вођено идејом прогреса у уметности почива на претпоставци која занемарује природу дела – претпоставци да неко дело може бити *мање или више дело*. Та погрешна претпоставка не тврди само да дела могу бити мање или више успела по вештини израде и по занату, већ тврди да дело *као дело* може бити боље или горе од других дела. Сходно томе, идеја прогреса у уметности, како се уобичајено разуме, не полази од уметности и дела нити ставља тежиште на њих. У њеној основи преовлађује вера у нужност и пожељност прогреса, а идеализација прогреса је проблематична када се примени на разумевање творачких дела.⁸ Речима професора Сретена Петровића: „Све је унапред усаглашено са важећом интерпретацијом, историцистичком мантром о престижном свеколиком напретку, укључујући и прогрес самога уметничког облика”.⁹

Посматрана полазећи од идеје прогреса, дела се постављају у поредак међусобног самеравања и размеравања по неком усвојеном мерилу, спрам ког се и вреднују као мање или више важна и значајна. Такво мерило је, међутим, спољашње и страно самим

⁷ Уп. Crowther, P., 'Indifferent to Intentions: The Autonomy of Artistic Meaning', in: O. Hullat (ed.), *Aesthetic and Artistic Autonomy*, Bloomsbury, London, 2013, стр. 14.

⁸ Уп. Doorman, M., *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, стр. 145.

⁹ Petrović, S., *Estetika u doba antiugetnosti*, стр. 180.

делима. Најчешће оно потиче из владајућег обрасца културе и показује начин на који друштво себе разуме и успоставља. Начин на који друштво разуме себе и свој смисао одређује и разумевање, улогу и положај дела у том друштву.¹⁰

Тако култура намеће обрасце који укључују или искључују дела у оквирима тог друштва, задају шта се у тим оквирима има сматрати делом и вреднују дела према ономе што прописује дати културно-друштвени поредак – тачније, према ономе што прописује начело његове унутрашње организације и функционисања. Међутим, то начело, а последично и мерило сагледавања дела, нису естетски, па их стога није оправдано примењивати на дела. Једино исправно мерило дела је његово *унутрашње мерило*, односно његово естетско начело – *начело општег сагласја*; према том мерилу сва дела су суштински једнака и сва су једнако дела. Како су творачка дела по истом и потичу из истог, тако дела међусобно стоје у природном сагласју. Једно дело не потиरे друго нити му смета, једно дело се не такмичи са другим нити га побеђује.

По нашем суду, када је реч о творачким делима, питање *дали је могућ напредак* требало би поставити полазећи од природе и суштине самог дела. Ако се питање тако постави, појам напретка се неће односити на самеравање и вредновање више дела, нити на претпостављени историјски „развој” уметности. Напротив, појам напретка ће се односити на само дело и на даљи живот дела као таквог: напредак се показује у погледу на оно што проистиче из дела, на оно што дело заснива и остварује, на оно што дело може да унапреди. Напредак у вези са делом је стога могућ у подручју у које дело по свом настанку улази, у ком се појављује и живи – у подручју културе и друштва, заједнице која саобраћа са делом.

Однос творачког дела и друштва може бити однос сагласја или безоднос. Друштво које је у сагласју са делом и које је наклоњено делу уважава дело. Сагласно друштво не поставља сопствене

¹⁰ Ун. Dedić, N., *Утопијски простори уметности и теорије после 1960.*, Аточа, Београд, 2009, стр. 251–252.

већ изграђене обрасце испред и изнад дела, подређујући дело владајућој култури. Напротив, друштво наклоњено делу је отворено за оно што дело носи са собом и спремно да се (ре)организује и осмисли сходно таквим подстицајима. У коначници, уважавајући дело друштво узима дело за свој основ; то је *поетски засновано друштво*. Друштво које се разилази са делом по духу је непријатељско и странио делу. У суштини, то је раздуховљено друштво. Раздуховљено друштво настоји да дело апсорбује и уклопи у сопствене обрасце, да обеснажи дело и спута његов даљи живот у (пре)обликовању и преображењу живота заједнице; дело се вреднује и уводи као функција (друштва).¹¹ Непријатељско друштво према делу поставља интерпретацију, одређујући смисао, важење и вредност дела мимо самог дела.¹² Речима професора Сретена Петровића: „Том агресивном, антицивизацијском културном револуцијом поричу се уметничка дела, а и васколики свет естетских вредности, сами врхови стваралачког домета људскога генија”.¹³

Ако је друштво раздуховљено, његов поредак је неприродан и насилан. Да би се такав поредак уопште одржао, он се мора постојано осигуравати, утврђивати и наново успостављати. Раздуховљено друштво наизглед може да преузима различите облике и да се привидно мења, па чак и да те своје промене проглашава значајним напретком. Ипак, ма који облик да преузме и ма како да себе разуме (интерпретира), раздуховљено друштво суштински остаје исто: како у њему увек влада несклад, напредак који проглашава је само привид, заправо даља деградиација. То важи и за савремено друштво и владајући културни образац. Међутим, упркос

¹¹ Уп. Araeen, R., 'Globalization, Cultural Difference, and the Alternative to the Crisis of Art Today', in: M. Beaumont, A. Hemingway, E. Leslie, J. Roberts (eds.), *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, Peter Lang, Oxford/Bern, 2007, стр. 405–406.

¹² Уп. Carroll, N., 'Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art', in: M. Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Second Edition, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012, стр. 123–124.

¹³ Petrović, S., *Eстетика u doba antiуметности*, стр. 164.

томе могуће је замислити другачију, сагласну и напредну заједницу, заједницу потпуно различиту од оне коју потврђују дате историјске околности. Такву сагласну и складну заједницу замишљамо и разумемо као *друштво вишег реда*, друштво засновано на другачијем основу и устројено по другом, а заправо првом и превасходном начелу.¹⁴ Начело њене организације и смисла би морало бити *начело општег сагласја* – естетско начело.

Заједницу је могуће је замислити, осмислити и остварити по естетском начелу и на естетски начин ако се пође правцем од дела ка култури и друштву – у смислу да дело успоставља културу и друштво, а не да културни образац и пројектовано друштво успостављају дело. Таква заједница је осовљена у делу. Заједница осмишљена и уређена по естетском начелу је *поетски засновано друштво*, друштво вишег реда, сагласја и унутрашње смислене усклађености, сродно и блиско творачком делу. Поетски засновано друштво осовљено у делу и творачко дело су саодносни по свом унутрашњем устројству зато што почивају на истом естетском начелу, начелу које пројављује и отелотворује управо дело. Као што дело подразумева унутрашње усклађивање многих основа до јединствене, смислене и целовите саобразбе, тако и поетски засновано друштво значи јединствено и складно уређење односа свих који учествују у тој заједници. Напокон, као што сваки основ дела свој пуни смисао и појавност добија тек у његовој целовитој и довршеној саобразби, у саодношењима са другим основима дела, тако и сваки члан поетски заснованог друштва *јесте* тек учествујући у заједници, кроз заједницу и у њој.

Естетско начело и творачко дело

Да би се остварила поетска заједница, потребно је естетско начело по ком ће она бити уређена и обликована. Естетско начело

¹⁴ Уп. Marcuse, H., „O afirmativnom karakteru kulture”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981, стр. 73.

се, пак, пројављује творачким делом: свако такво дело почива на (неком) естетском начелу и отелотворава га. Поетска заједница се, стога, мора осовити у (творачком) делу. Шта је, међутим, естетско начело, и како се оно делом пројављује?

Естетско начело је *начело општег сагласја – творачко начело* саображавања и изображавања дела. Делом пројављено и отелотворено естетско начело осмишљава се пре било ког непосредног деловања и изведбе дела. Естетско начело осмишљава се у духу и уму онога ко твори, и то као одговор на питање: како изобразити *оно што жели да се пројави*? Дело настаје по *оном што жели да се пројави* – нествореним живим силама које кроз оног ко твори једну целовиту меру изображавају као дело. Најпре се осмишљава начело; након што се начело успостави, *оно што жели да се пројави* управља творење ка творачкој средини, средствима и начинима поступања у изведби дела.¹⁵ Средину, средства и поступке израде, дакле, испоручује творачко начело, па се у складу са начелом осмишљавају сви кораци израде дела. Живе силе траже начело, а њима приподобљено начело даје смисао рукодељству. Рукодељство само по себи не може произвести творачко дело.¹⁶ Отуда, творачко начело представља *како* дела, средина је *где* дела, а начелом управљено рукодељство је *чиме* дела.

Као такво, живим силама саобразно, естетско начело управља творењем дела у целини и у сваком поједином кораку, а непосредно деловање у сачињавању дела прати све постављене кораке и њихов поредак. Творачко начело је јемац за поступање по начелу које исходи творачким делом; утолико творачко дело не може настати без руководећег начела. Стога творачко дело не зависи од средине, већ се може појавити у било којој средини или се кретати кроз различите средине. Исто тако, дело не зависи од средстава и начина поступања израде, већ може бити израђено употребом било

¹⁵ Уп. Šarović, S., „Šta pada pod krušku? Reč o umetničkom metodu”, *Theoria*, Vol. 64, No. 2, 2021, стр. 163–164.

¹⁶ Уп. Исто, стр. 165.

којих средстава које подржава средина његовог изражавања, онако како то налаже начело.

Оно што жели да се пројави делом претежно је и усмерава како осмишљавање естетског начела, тако и изражававање дела. Творачко дело потиче од нечега што само жели да се *образује* по свом сопственом *јесте*. То што се по свом јесте образује долази из духа нествореним силама и прима се духом (онога ко твори). Када је у складопоравнању са нествореним силама и у сагласју са оним што је задато, затечено и дато, онај коме је пала брига у задатак не стаје на пут *ономе што жели да се пројави*. Такав саучествује у *јестобразју* и стога је он *јестобразник*. *Јестобразје* је изражававање творачког дела по *ономе што жели да се пројави* (делом). *Јестобразник* је саучесник (у *јестобразју*) тако што пушта дело да се самостално образује, а према *ономе што жели да се пројави*. *Јестобразник* има конкретан задатак – да умом обезбеди складно начело за оно што је духом примљено.

Отуда је устаљену реч *уметност* примереније користити за деловање које се води умећем, знањима и стеченим вештинама него за творење дела. Деловање по умећу усмерено је на средину и на њом задата средства као оквире могућег поступања. Стога је исход деловања по умећу ограничен домаћајима одабране средине и знањем како баратати средствима за непосредну израду дела које средина подржава.¹⁷ Међутим, истинско дело није и не може бити ограничено ни творачком средином ни знањем оног ко саучествује у творењу. Творачко дело није засновано на умећу: његово порекло је у духу и измиче било ком знању и разумевању. По својој суштини, творачко дело надилази моћи уметника ма какве оне биле.

Како је *оно што жели да се пројави* делом претежније, *јестобразник* мора да му обезбеди проходност до дела. Ако се делу дозволи да се самостално образује до свог довршеног вида и појавно-

¹⁷ Уп. Шаровић, С., „Изувир: *poiesis* и естетски критеријум”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Ангажована естетика*, ЕДС, Београд, 2021, стр. 104–105.

сти, средину и средства израде јестобразник препознаје и користи како то захтева дело. Средина и средства нису од кључног значаја и зависе од начела: начело мора бити применљиво у свим срединама и могуће извести било којим средствима. У изображавању појавности дела уважавају се закони вештина у материјалу, па је јестобразник у исто време уметник. Ипак, те вештине су омеђене и управљене творачким начелом, датом средином и *оним што жели да се пројави*, а у чему саучествује јестобразник. Отуда, јестобразник се појављује и види као уметник тек у самом рукодељству које је условљено силама и припадним начелом; умеће и уметник мало се питају.

Поредак настанка и творења дела, дакле, има своју усправну и плошну димензију, при чему оно што припада усправној оси претеже и управља оним што припада плошној равни. Поредак је увек исти и може се представити на следећи начин:

Силе
I
дух
I
ум
I
начело
I
средина – поступање – рукодељство

Творачко дело по сопственом унутрашњем устројству, задатом начелом, пројављује нарочито и јединствено захватање духом осмотреног смисла. Дело указује иза, више и преко онога што се опажа у плошном поретку његове појавности. Ако је стање појавности изображеног дела једнако стању духа онога ко твори, може се рећи да је отисак уравнотеженог духа хармонична складна саобразба и супротно; нескладна, узнемирена, поремећена појавност дела указује на растројен дух. Творење по начелу подразумева

складопоравнање са живим силама, па дело изображено по творачком начелу не може бити нескладно ни у саобразби ни у појавности.

Појавност дела је оно што се опажа видом, а видљивост дела је оно што се пројављује кроз опажено као нарочит унутрашњи простор и свет дела. Видљивост дела значи пројављивање невидљивог кроз појавно и опажено, бесконачног кроз коначно.¹⁸ Појавност творачког дела, каква се у коначници показује, настаје путем начела које у свим корацима води творење дела до изображења и довршене саобразбе. Дело само, изнутра, управља творење до неког свог појавног вида и изображења. Отуда, појавност дела пројављује унутрашњи смисао дела – смисао који је духовне природе и који је прихваћен духом, а чије пуно пројављивање делом јемчи управо начело. *Оно што жели да се пројави*, истина и смисао дела до видљивости долазе кроз поредак: начело – средина – поступци – средства изображавања – појавност.

Видљивост дела се разуме као једно и јединствено Сведело – *пуноћа мноштва*, док је појавност мноштво непоновљивих појединачних саопштавања тог Сведела. Свако творачко дело тиче се свеокупа онога што јесте, односно *свега о свему*, о чему сведочи и на које собом указује. Смисао који се захвата из општости свега што јесте кроз творачко дело пројављује и показује једно, јединствено, свеопште Дело. Тако је творачко дело место пројављивања и саображавања једног јединственог и свеобухватног Дела, једне Истине. Оваплоћујући своју видљивост, свако творачко дело показује управо то – *све о свему*, на начин и у мери особеној за то дело; мери која не сужава нити спутава истину која се пројављује. Стога је творачко дело начин да се разуме укупност свега што јесте. Отуда је и унутрашњи поредак творачког дела, заснован на његовом естетском начелу, усаглашен са датим, апсолутним поретком. Он је

¹⁸ Уп. Henry, M., *The Essence of Manifestation*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1973, стр. 438; Popović, U., „Mišel Anri o apstraktnom slikarstvu: Kandinski i slikanje nevidljivog”, *Arhe*, Vol. XV, No. 30, 2018, стр. 136.

(део) израз и вид једне јединствене целине тог свеопштег поретка, из кога истиче и у ком има порекло.

Дело самостојно раскрива сопствени унутрашњи поредак, па је *родоначелно* за *сопствени свет* и самим тим *плодоносно*. Свет дела је устројен по естетском начелу – начело даје начин поимања тог света и његових унутрашњих односа. Како је дело творачко и настаје по естетском начелу, тако је свет који оно пројављује одређен начелом: начело задаје каква бића се могу станити у том свету и на који начин се она међусобно саодношавају. Како је дело изображање силама сагласног начелом успостављеног поретка и света, тако се начелом разуме појавност дела једнако као и поредак који се кроз ту појавност пројављује.

Унутрашњи свет дела и поредак који му припада су израз (начела) општег сагласја. *Оно што жели да се пројави* делом усмерава осмишљавање естетског начела, а самим тим и устројство света дела, па је отуда свет дела у складу са свеопштим поретком. Како се начело образује у духу и уму јестобразника, као одговор на захтев *онога што жели да се пројави* и у складу са мером поимања испостављеног захтева, начело се може и мора доумити и саопштити. Тако се творачко начело уобличава и организује изнутра, дајући сопствене одреднице – појмове – у одређеном поретку. Одреднице/појмови и њихови међусобни односи чине појмовни поредак (начела), а појмовни поредак је (метафизички) свет чије унутрашње устројство даје начело. Такав свет види се делом и кроз дело.

Самостојна, целовита, потпуна, родоначелна дела, дакле, по својој природи стварају и пројављују свој свет. Светови тих и таквих дела нису и не могу бити у сукобу, јер је сваки устројен по начелу општег сагласја према ком се и међусобно саглашавају. Отуда творачка дела није примерено међусобно самеравати, нити неком од њих приписивати већу вредност. Како порађа (сопствени) свет и сведочи живом свету, свако творачко дело је *плодоносно* – а то јесте једино (унутрашње) мерило дела; дело у целости или јесте или није (дело). Мртво дело не постоји; дело је *живо дело*, а ако је живо онда је плодородно. Дело се даље шири, рађа и бокори зато

што творачке силе којима је настало творе и струје, кроз дело и путем дела. Плодородно дело обезбеђује (даље) творење које полази од дела, а остварује се по истом (естетском) начелу које устројава свет дела и које се делом пројављује. Напокон, на тај начин се може говорити о напретку у вези са делом: ако је дело плодносно, онда се може напредовати из дела и полазећи од дела, смером који оцртава самостојни унутрашњи живот дела.

Закључна разматрања

Покушаји да се дело интерпретирањем уклопи у владајуће културне обрасце не погађају само дело, јер оно настањује себи припадни духовни простор. Дело не живи у плошном поретку важеће или њиме конституисане културе, већ дело живи у усправној духовној оси смисла постављеној његовим пореклом, самостојно и самодовољно у сопственом свевремену и свепростору. Баш као и човек који није заборавио своје порекло: „Као дуга растегнут је човек преко неба живота; крајеви се његови не виде; једним крајем зарођен је у материју, а другим у – надматерију, у дух. Он претставља лествицу између минерала и духа. Он је прелаз из материје у дух; и обратно: прелаз из духа у материју”.¹⁹

Усправна духовна оса пресеца плошну раван важеће и познате културе у једној тачки, творачком делу. У пољу културе творачка дела се пројављују као истинска чуда – усправна оса смисла се делом уписује у плошну раван културе.²⁰ Оваплоћено дело, као материјализација духовног, стоји у пресеку усправног и плошног као тачка из које се може гледати по усправној оси смисла. Дело пробија стерилисану плошну раван, отвара место и прави улаз у могуће усправно кретање по вишим равнима – или изливање живих сила кроз плошни поредак. Дело је *изувирно*, извор, ушће и врело.

¹⁹ Отац Јустин Поповић, „Зеница трагизма”, у: *Философске урвине*, Београд, 1987, стр. 18.

²⁰ Уп. Шаровић, С., „Изувир: *poiesis* и естетски критеријум”, стр. 110.

Изувирно дело је *тачка увирања* ка ономе одакле је дело потекло. Изувирно дело је једнако и *тачка извирања* усправне осе смисла у (плошну) стварност, тачка из које се додељени смисао живо шири даље, обликујући и образујући заједницу.²¹ Свако изувирно дело је прилика за конституисање поетског друштва вишег реда.

Творачко дело је место сабирања, пројављивања и сведочења живућег смисла, а тиме и тачка осовљавања, осмишљавања и уређења друштва. Дело није мртви објекат подложен интерпретацији и приписивању ма којих значења, већ је родоначелно за свој свет и самостојно пројављује духом дати смисао: дело је ковит изражења истине о стварности који живо плоди и рађа. Као самостојно пројављивање истине, творачко дело је место згрушавања смисла. Учествовањем у свету дела – свету сведочења устројеном по естетском начелу – саучествује се и у смислу који дело пројављује. Дело даје нарочиту видљивост која осмишљава опажање, доживљавање и разумевање стварности на начин и у поретку саобразном његовом естетском начелу. Учествовањем у свету дела оно што опажамо и искушавамо задобија смисао мимо оквира и значења која намећу културни образац и навика.²² Начело дела постаје начин на који прогледавамо, осећамо и живимо сопствену стварност. Оно што јесте, отуда се показује у ширем обухвату и пунини, плодно је и бременито је.

Када се гледа делом види се без граница и забрана. Гледа се осовљено из сада у бесконачност, а не у хоризонт(ално) – не пада, не издише поглед пред хоризнот(ал)ом. Не судара се глад и намет многих погледа, већ се у струк везују, сабирају погледи. Виђено није место сукоба и борбе за исправност тумачења, већ обухватна тачка међусобног усаглашавања. Начело дела тако постаје начин на који можемо видети и разумети, те саобразити живот заједнице. Друштво осовљено у делу је заједница утемељена у духу и устројена по истом начелу и смислу који се делом отелотворују складопо-

²¹ Уп. Исто, стр. 108–109.

²² Уп. Исто, стр. 107.

равнато. Поредак такве поетски засноване заједнице је у сагласју са апсолутним поретком. То је поредак који окупља мноштво гласова у јединствену саобразбу, где сваки поједни глас вибрира пуноћом звучања и звучи у сабирању са свим другим гласовима. У таквој заједници, појци су сви што саучествују у пројављивању; једнако хору окупљених, сазвучно сабраних у складу са делом, јер такав хор је дело са делом у складу.

Литература

- Aracén, R., 'Globalization, Cultural Difference, and the Alternative to the Crisis of Art Today', in: M. Beaumont, A. Hemingway, E. Leslie, J. Roberts (eds.), *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, Peter Lang, Oxford/Bern, 2007.
- Dedić, N., *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, Atoča, Beograd, 2009.
- Doorman, M., *Art in Progress: A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003.
- Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.
- Marcuse, H., „Društvo kao umjetničko djelo”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Marcuse, H., „O afirmativnom karakteru kulture”, u: *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Munro, T., 'Do the Arts Progress?', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, No. 2, 1955.
- Отац Јустин Поповић, „Зеница трагизма”, у: *Философске урвине*, Београд, 1987.
- Petrović, S., *Estetika u doba antiiumetnosti*, Dereta, Beograd, 2016.
- Popović, U., „Mišel Anri o apstraktnom slikarstvu: Kandinski i slikanje nevidljivog”, *Arhe*, Vol. XV, No. 30, 2018.
- Henry, M., *The Essence of Manifestation*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1973.
- Carroll, N., 'Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art', in: M. Rollins (ed.), *Danto and His Critics*, Second Edition, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012.

Crowther, P., 'Indifferent to Intentions: The Autonomy of Artistic Meaning', in: O. Hullat (ed.), *Aesthetic and Artistic Autonomy*, Bloomsbury, London, 2013.

Шаровић, С., „Изувир: *poiesis* и естетски критеријум”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Паловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Ангажована естетика*, ЕДС, Београд, 2021.

Šarović, S., „Šta pada pod krušku? Reč о umetničkom методу”, *Theoria*, Vol. 64, No. 2, 2021.

Šarović Srđan
Popović Una

AUTONOMY OF THE ARTWORK AND POETICALLY FOUNDED SOCIETY Voice and Choir

Summary

In this essay, we will address the relationship between aesthetics and progress by examining the nature of an artwork and its potential to influence the development of society. Every autonomous, wholesome, fulfilled, and originative artwork through its own manifestation witnesses and suggests a world. The gathering of various artworks is harmonious. Therefore, artworks are not to be cross-referenced, nor should any of them be ascribed a higher value. Also, addressing the progress of society and its inner constitution can be done through artwork. Artwork is originative for its (own) world that manifests specific meaning based on the artwork's aesthetic principle comprehended through spirit. Therefore, a society based and organized through such artwork would be founded by the same principle and meaning that artwork embodies. Such a community is a higher poetical society, superior to the governing matrix of the culture.

Key words: artwork, ars-is, autonomy, progress, poetical society.

Срђан Мараш

СПЕКТАКУЛАРНИ ПРОГРЕС ЕСТЕТСКОГ

Апстракт: У хоризонту савремене глобалне капиталистичке динамике убрзаног раста и раста убрзања свих друштвених процеса, естетско се на свој начин прикључује овој динамици посредством спектакуларизације властите димензије и њеним динамизирањем. Прогресу производних снага у изванестетском подручју одговара прогресивност у унутарестетском техничком подручју. Естетска средства напредују у мери у којој напредује научнотехнички погон. Међутим, још једном се показује да се напредак у пољу развоја производних снага не поклапа са квалитативним друштвеним развојем. На плану естетског, аутономни квалитативни унутарестетски развој све више бива у раскораку са сопственим спектакуларним техничким развојем који одговара оном изванестетском.

Кључне речи: естетско, спектакл, прогрес, капитализам, раст, убрзање.

I

Полазећи од тога да се *капиталистички систем* развија по моделу *аутопродукције (производња ради производње)*, при чему ова аутопродукција показује све више карактеристике *убрзаног раста и раста убрзања* (раст и убрзање свих разменских привредних и друштвених процеса и односа)¹, у данашњим условима вла-

¹ Х. Роза ће истаћи како је „начин на који савремени субјекти доживљавају свет и на који се крећу у свету у основи одређен *логиком повећања* модерног друштва.

давине глобалног капитализма где је готово целокупна *друштвеност* одређена његовом логиком и динамиком и област *естетског* бива скоро у целини увучена у ту логику и динамику бивајући одређена основним капиталистичким принципом аутопродукције.² Највећим делом *технификовано* естетско, *осамостаљено* и *потенцирано као такво*, у потпуности се подвргава назначеној капиталистичкој логици и динамици са свим последицама које једно такво подвргавање подразумева. *Спектакл* је, пак, име за ту *унутрашњу удруженост капитала, технонауке и естетске димензије*. Ствар

Фундаменталну карактеристику тог друштва представља чињеница да се оно може стабилизovati само динамички, што значи да друштво, зарад одржања и репродукције својих структуралних претпоставки, није само контингентно (у посебним ситуацијама), него и структурално и трајно упућено на раст, учесталост иновација и убрзање. То води к непрекидној динамизацији (а тиме истовремено и ка деонтологизовању) модерног одношења према свету: однос модерног субјекта према свету ствари, према друштвеном свету и према самом себи фундаментално је одређен тиме што се ти светови налазе у сталној промени и све бржем покрету. Од примарног значаја за присиле динамизације и повећања, које прожимају све облике и сфере модерног одношења према свету, без сумње је економски систем модерне. Не само Карл Маркс него и Макс Вебер, у својству социолошког антипода, указао је на ову, за сваки облик модерне социологије конститутивну темељну чињеницу, и то онда када је одредио капитализам као 'најсудбоноснију моћ нашег модерног живота'. (Роза, Х., *Односи према свету у доба убрзања*, Академска књига, Нови Сад, 2019, стр. 14, 15)

² „... искуство модерности и модернизације је у свим својим фазама и на свим местима својег манифестовања увек било и јесте искуство динамизације и убрзавања повести, друштва, културе, живота и/или чак самог времена... Појемо ли најпре од назаобилазне чињенице *техничког убрзања*, брзо се испоставља да су техничке иновације на основу чијих се квалитета трансформише успостављени просторно-временски режим увек праћене променом у свакодневним и делатним практикама, а често за последицу имају и нове облике перцепције и понашања, дакле убрзавају *друштвену промену*. Као примери за то могу послужити увођење железнице, аутомобила или интернета, који су увек успостављали потпуно нове обрасце занимања и односа, насељавања и кретања, удруживања и комуникације, као и нове практике свакодневице и прилике за појединце, али с друге стране такође ствара присиле прилагођавања и притисак да се држи корак с променама. *Техничко убрзавање стога се показује као снажан покретач друштвених промена.*” (Исто, стр. 209, 224, 225)

се додатно пооштрава чињеницом да је поље естетског иначе од модерних времена у сопственим, самосвојним оквирима дефинисано начелом *самосврховитости*, који је паралелан назначеном капиталистичком принципу *аутопродукције* као *самосврховите продукције*. Када је реч о уметности онда се она у најмању руку од *ларпурлартизма*, ако не и од *романтизма*, преко *авангарде* и *поставангарде*, доминантно креће у оквирима начела самосврховитости. То у великој мери генерално важи за укупну *модерну естетску димензију*. И естетско искуство, као и естетска предметност обележени су у бити тим начелом. У том смислу могло би се рећи како је *модерни иманентни, аутономни и аутархични развој естетске димензије текао упоредо са иманентним, аутономним и аутархичним развојем капитализма*. *Самозаконитост* естетског и његова *самодовољност* одговарају *структури* развијеног капитализма. Логика *самосврховите акумулације капитала* бива на одређен начин пресликана у логици развоја модерне уметности, која се одвија доминантно у знаку *самосврховите продукције*. Макар од ларпурлартизма, како је већ наведено, уметност бива претежно закупаљена *сопственом праксом*. У *авангарди* већ *изричито тематизује, опредмећује и рефлектује у домену властите естетскопојетичке праксе сопствене поступке*. Овде се *трансценденција*, у знаку естетске самокритике и аутореклесије, увек појављује на начин једне перманентне *иманенције*.³ *Природа и друштво* су при-

³ О методолошком значају самокритике у пољу уметности Биргер истиче следеће: „Методолошки значај категорије самокритике састоји се у томе што она, и кад је о друштвеним подсистемима реч, показује услов могућности ’објективног разумевања’ протеклих стадијума развоја. Примењено на уметност то значи: тек кад уметност ступи у стадијум самокритике постаје могуће ’објективно разумевање’ протеклих епоха развоја уметности. При томе ’објективно разумевање’ не значи разумевање које је независно од садашњег становишта тумача, него само увид у целину процеса у мери у којој је процес у садашњици тумача дошао до неког, ма како привременог закључења... Тек у стадијуму самокритике постаје јасан тоталитет процеса уметничког развоја. Тек пошто се уметност заиста потпуно ослободила свих веза са животном праксом, постају прогресивно ослобађање уметности из контекста животне праксе и с тим наступајућа диференцијација једне нарочите

сутни у овој уметности искључиво на *унутрашњи* начин. Баш као и у случају самоакумулације капитала, где је све оно друго, различито и туђе апсорбовано и интегрисано у његовом самодовољном кретању. Као што је данас већ добро познато, природа је у капитализму сведена на материјал и сировину подесну за разноврсну и безграничну обраду и прераду. Исто тако, друштвени односи су безмало у потпуности прожети економском логиком капитала. Све друштвене релације бивају подвргнуте императивима капиталистичког развоја, како је то још у *Комунистичком манифесту* јасно, сажето изложено и живо, пластично описано.⁴

У том склопу, ни *практична комуникација*, разуме се, није изузета од тог правила. Заблуда је да смо у пољу праксе имуни на утицај капиталистичке, економске логике.⁵ Да наша пријатељства и наше љубави, наше емпатије, солидарности и савезништва немају удела у помахниталој логици капиталистичког развоја. Неће ли пре бити да смо управо у овом практичком подручју посебно погођени захтевима капитализма? Да смо баш у овом свакодневном друштвеном простору као и у оном политичком одређени економским разлозима, јер се ови ту непосредно испољавају у својим

области искуства (наиме, естетског) схватљиви као развојни принцип уметности.” (Биргер, П., *Теорија авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд, стр. 33, 34)

⁴ Уп. Маркс, К. и Енгелс, Ф., *Манифест комунистичке партије*, Революционарни савез рада Србије, 2020, www.savezrada.org (приступљено 10.05.2023), нар. стр. 15–24.

⁵ „Доминантан простор могућности у либералнокапиталистичким друштвима све више се сужава на две димензије, наиме на области произвођачких и потрошачких опција, а нашим обрасцима друштвених односа доминирају начини понашања произвођача и потрошача. Налазимо се у процесу конзумирања чак и религије, брака и спортског клуба, и инструментализујемо, то јест функционизујемо широкe области у којима се одвија свакодневна интеракција. (У издиференцираним друштвима, сусрет на банковном шалтеру, у социјалној служби, на универзитету, у болници, на железничкој станици, можда чак и на страначком скупу, више није ’лични’ сусрет у коме се појединци суочавају као појединци, него се он исцрпљује у функционално-инструменталним интеракцијама.) Већ је постало јасно да се обрасци односа у савременим западњачким друштвима често трансформишу и непосредно у складу с функционалним начелима тржишта: ’рент-а-фриенд’ агенције и проституција илустративни су примери за то.” (Роза, *Исто*, стр. 187)

крајњим, вишеструко испосредованим, манифестацијама? Апсолутна превласт разменске вредности и принцип необуздане, самодоволне, безграничне продукције не бивају ли посебно видљиви баш у подручју праксе?

Све се, у принципу, мање-више врти око атомизоване приватне и деполитизоване индивидуе, закупљене искључиво својим сопственим, нарцистичким интересом, која гомила око себе познанике, другове, пријатеље и непријатеље, љубавнике и мрзителие, пратиоце и фанове, партнере, ствари, робе... (*акумулација ради акумулације*). При чему су наравно и љубавници и пријатељи и другови, да не говоримо о пратиоцима, фановима и хејтерима – комодификовани. Сви они и све остало бива претворено у *робу*, широке или луксузне потрошње, али у робу, чији је рок трајања ограничен. Пријатељства и непријатељства, љубави и мржње, партнерства и заваде, солидарности и трвења, све то бива привремено, краткотрајно услед сталне *присиле размене, понуде и потражње*. Започиње углавном, вођено духом *конкуренције* (овде се и солидарност одвија у режиму надметања), на експлозиван, оштар начин и завршава најчешће тупо, неприметно, сходно *спектакуларној естетици и логици*, што ће рећи и у духу онога што је од почетка корумпирано специфичном економском логиком неограничене продукције и самоакумулације. На крају појединац увек остаје сам у мноштву свакојаких успостављених односа, које наизменично од случаја до случаја конструише и деструише зависно од *ситуације* у којој се налази (*ситуациони идентитет*).⁶ Док планира и

⁶ „... породица, занимање, место становања, верске и политичке оријентације, али и инвестиције, здравствено осигурање и телефонска компанија итд. подједнако подлежу сумњи контингентности. Из тога постаје јасно колико су индивидуализација и убрзање међусобно повезани и зашто се чини да идеја идентитета у смислу стабилног укореења у (изабраном или традиционално датом) начину живота постаје све анахронија. Притом се многи процеси индивидуализације и плурализације могу објаснити као последица све веће друштвене динамизације и десинхронизације временских образаца и хоризоната друштвених подсистема.” (Исто, 261, 262)

пројектује нове односе, увек-већ их унапред осуђује на неуспех. У тој општој пометњи сваки партнер (није случајно да овај назив у међувремену постаје доминантан будући да директно пресликава економске, трговачке односе), љубавник, пријатељ, друг бива заменљив новим партнером, љубавником, пријатељем и другом.⁷ И сви су потенцијално учесници у тој општој размени која је безгранична и у том хоризонту природна и логична. У том склопу – подсећамо на назначени принцип акумулације ради акумулације – *квантитет* постаје пресудан, *бројеви* су ту од одлучујућег значаја. Није нимало случајно да се људи данас диче бројем пријатеља, љубавника, партнера, фанова... Ништа мање нисмо поносни и на број оних којима смо антипатични. Хејтери нам подједнако требају, као и они који нас осуђују, омаловажавају, злостављају и тероришу. Битно је само да њихов број није занемарљив како би могли да рачунамо са великим бројевима. Испада да данас нема веће несреће од те да сте осуђени на мале бројеве и незнатне величине. Горе од тога је можда само то да не рачунате ни са каквим бројевима.

Убрзаном расту свих бројева и величина и то у свим доменима друштвеног живота, не само у сфери непосредне практичне комуникације него и у теоријској и укупној практичкој области, што ће рећи и у доменима умног мишљења и умног делања, у филозофији и политици, сходно основној динамици убрзања раста производње, одговара с друге стране, како је речено, *раст убрзања* који је готово постао свакодневан. Из дана у дан, чини се, повећа-

⁷ Роза, поред осталог, наглашава да и у „*лозној модерни* породични циклуси показују несавремену тенденцију да претпостављају унутаргенерацијски животни век, о чему најјасније сведоче растуће стопе развода и поновног склапања брака, као и реорганизација или укидање домаћинства. Партнери за одређени период живота данас тенденцијално замењује животног партнера – овај аргумент ни у ком случају не постулира пропадање идеала буржоаске породице пер се, напротив: с емпиријским налазом лако се може ускладити чињеница да се овај облик живота чак све више сматра идеалном представом друштва и да су појединци данас склони ступању у (нове) породичне везе и аранжмане. Међутим, доживотну моногамију све више замењује нови облик ’серијске моногамије’, ’љубавни пар на одређено време’. (*Исто*, стр. 231)

вају се брзине у производњи, размени и потрошњи. Производња свега и свачега, па и различитих форми знања и политичких партија и програма је све убрзанија, док на манију потрошње, чије захуктавање није од јуче, једва да је и потребно посебно указивати. Будући да је у капитализму потрошња структурно везана за производњу и представља њен моменат (нема самосталну вредност јер, како је већ назначено, производња није у служби потрошње већ је самосврховита – производња ради производње, утолико и превласт разменске вредности над употребном вредношћу), она по логици ствари прати ритам производње и одговара њеним захтевима. Убрзања у потрошњи упркос привиду како се дешавају следствено некој њеној аутономној законитости заправо су рефлекс потреба које се јављају у самој производњи. Откачена убрзана потрошња, каквој данас сви сведочимо, део је општег раста убрзања производње. Ова се, пак, са своје стране природно убрзава убрзавањем саме потрошње. У крајњем, у општем лудилу убрзања не би могло ни опстати ништа што не би могло да прати ритам убрзања. Све оно што каска, заостаје, стагнира напросто пропада. Све што не расте и не убрзава се у свом расту, како је то приметио још Валери, склоно је паду и нестајању. Овде, као што се да приметити, влада једна необична логика по којој је ризик пре у вези са успоравањем него са убрзавањем. Неопходно је напросто ухватити се у врзину коло убрзања да би се опстало. И то бива меродавно за све области друштвеног живота.

II

Капиталистичкој логици и динамици сталног раста убрзања и сталног убрзања раста прилагођава се и *естетско*, како је напоменуто, и то *спектакуларизацијом* и *динамизацијом* његове димензије. *Прогресу производних снага у изванестетском технонаучном подручју одговара прогрес у унутарестетском техничком подручју*. Естетска средства напредују у мери у којој напредује на-учнотехнички погон. Перманентним технонаучним усавршавањем

естетскопојетичких средстава и поступака прогресира целокупна модерна унутарестетска техничка област. Тријада капитала, научнотехничког погона и естетске димензије твори *спектакл*.

Да напредак у пољу научнотехничког погона утиче на унутартехнички естетски развој најбоље се уосталом да уочити на примеру модерне уметности⁸, нарочито на оним *неоавангарде* и *постмодерне уметности*. Док се *ларпурлартизам*, да не говоримо о романтизму и реализму, па и *авангарда* у значајној мери још увек служе традиционалним уметничким средствима, иако и у њима, нарочито у авангарди већ продире дух научнотехничког прогреса (овде се у том погледу посебно издвајају футуризам, дадаизам и конструктивизам, као и фотографска уметност, кинематографија и архитектура Баухауса и Де Стијла развијена и под утицајем кубизма)⁹, *неоавангарда* (поп-арт, оп-арт, кинетичка уметност, видео-у-

⁸ Пођоли ће, на пример, рећи да „модерни писац или уметник тек треба да се помири са чињеницом да буржоаско-капиталистичко друштво не поступа са њим као са ствараоцем већ, с једне стране, као са паразитом и потрошачем, а с друге као са радником и произвођачем. Такво друштво, које му омогућује да зарађује за живот непосредно путем јавне продаје његових дела, путем продаје његовог сопственог времена и труда, такође га подвргава и опасном смењивању економске зависности и независности. Стављајући га у исти ред са трудбеником и индустријским радником оно га излаже ризику незапослености и хиперпродукције, стварајући тако оно што је Кристофер Кодвел назвао 'лажан положај песника као произвођача за тржиште'. Као дворанин или занатлија уметник је некада могао да рачуна на релативну сигурност коју су му нудили мецене и патрон који би преузимао одговорност за њега. Сведен на статус фабричког радника или трудбеника модеран уметник нема никакву гаранцију да плодови његовог рада могу да задовоље низ потреба које су на тржишту понуде и потражње довољно велике и редовне, ако не и хитне.” (Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975, стр. 141)

⁹ Већ са авангардом рећи ће М. Саболчи „уметност жели да постане техника, индустрија, тежи инжењерској егзактности, машинској прецизности, техничкој афирмацији. Уметник, ако је сликар или вајар, жели сам да изађе на крај са техником, ако је песник, жели да преузме убрзање, прецизност и средства саме технике. 'Уметност је мртва. Живела нова машинска уметност Татлина' – узвикивали су Георг Грос и Хартфилдови плакати још 1920. уметник је чак и онда под утицајем машина и технике ако покушава да их исмејава и изврће руглу, као што је то чинио

метност, минимализам, концептуализам) и поготово *постмодерна уметност* (нагласак се може ставити на рачунарску уметност, мултимедијалну уметност и уметничку инсталацију) доминантно оперишу технонаучним *усавршеним* естетскопојетичким средствима и поступцима, где се мање-више прати *развој* који се одиграва у изванестетском технонаучном друштвеном подручју.

Напредак унутарестетскопојетичког техничког подручја одражава се и на *естетско искуство* као и на целокупну *естетску димензију*. Естетско искуство у модерним временима постаје незамисливо изван оквира преовлађујућег технонаучног прогреса, односно оно у великој мери постаје депласирано и превазиђено, застарело у границама традиционално схваћене естетике.¹⁰ Узна-

Пикабија. Уметност би волела да постане и наука, да се преобрази бар у средство научних истраживања. Чак жели да постане машина и да сама конструише машине..." (Саболчи, М., *Авангарда&Неоавангарда*, Народна књига, Београд, 1997, стр. 17). Док А. Марино истиче, поред осталог, следеће: „Треба посебно истаћи да је за авангарде *дух времена* потпуно објективна стварност. Он је производ непосредне и тренутачне условљености: техничких и индустријских видова данашњег друштва, великог града, модерног живота, итд... Авангарде успостављају непосредан однос између епохе у којој живе и своје 'уметности', која је тачан и искључив одраз те епохе." (Марино, А., *Поетика авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд, 1998, стр. 96, 97)

¹⁰ Чак ни Бубнер који иначе у духу кантијанства и наглашеног естетицизма тумачи естетско искуство као самосврховито не негира његову трансформацију потеклу из домена изванестетског друштвеног склопа. Види наредне редове: „Пред очима се свих барем дјеломице испунио сан *авангарде о изравном стапању живота и умјетности*, уосталом сан који се своди на смионе визије раних романтичара. Оно што су авангардистички манифести из двадесетих година нашег стољећа захтијевали, то се у међувремену враћа као стварни дио нашег околног свијета. То све више и више обиљежава урбанистичку концепцију наших градова, а раширена владавина дизајна одатле црпи своју легитимацију... Казалиште увелике сили на улици, као што улица од доба Пиранделла судјелује у казалишном команду. Друштвени облици опћења прожети су сталним настојањем постизања ничим ометаних пријелаза између поезије и прозе... Чврсте се социјалне улоге разрешавају у профињеној игри, односи се међу споловима, читаве биографије обликују тако као да је ријеч о роману или филму. Почевши од плиткости свеприсутне рекламе чији оптички сигнали прекривају сваку површину, преко тједних масовних

предовала, развијена и култивисана *осетилност* се показује као једна сензибилност преображена духом наунотехничког развоја.¹¹ Целокупна *чулна област* бива у значајној мери *денатурализована, десупстанцијализована и дехуманизована*.¹² Чула бивају опскрбљена продужецима и техничким инструментима који проширују потенције чулности динамизирајући уједно њихове компетенције. Захваљујући наунотехничком погону чулима бивају на располагању читави светови који су им иначе били недоступни у непосредном, природном стању. И све се то збива у окружењу које подстиче раст и убрзање тако да и чулност поприма карактеристике тог процеса. Око као такво, и независно од помагала, све брже пре-

инсценација субкултуре у спорту и гласби, па све до очигледне измијешаности политике и религије с површно презентацијом, посуда су избрисане границе које су некоћ постојале између оног нормалног и оног поучног. У доба медија тријумфира склоност томе да се било какав садржај пред големом публиком преобликује у слике и да се публику као такву уновачи као судионика. Друштвено дјеловање постаје на сцену постављеним дјеловањем, а субјекти своје жеље и интересе стилизирају у позе. Збиља се одриче својег онтолошког достојанства у прилог опћег привида којему сви повлађују.” (Бубнер, Р., *Естетско искуство*, Матица хрватска, Загреб, 1997, стр. 169, 170)

¹¹ „Нови човек показаће нову осећајност, а ова психолошка стварност такође је објективна датост – и тачка програма. ’Футуризам – по Маринетију – има за начело потпуну обнову људске осећајности под утицајем великих научних открића’ (*Маишта без нити и речи у слободи*, 1913). Он је гласник нове осећајности (*nuova sensibilita*)... ’Ми осећамо механички’, ’Nouvelle sensibilita’, ’nueva sensibilidad’, ’moderne Sensibilitat’, ’neues Pathos’: ово постаје права фикс-идеја... Надреализам се позива на ’специфично нове детерминанте нашег духа’. Уверен да одговара ’потреби за новом колективном осећајношћу’ која обухвата више од естетске области, он се осећа позваним да ’изнова организује људску осећајност’... И неоавангарде налазе своје полазиште у једној ’тоталној осећајности’ која обухвата много више од естетске области, у једном ’новом осећању стварности’, итд. То је синтетички појам који се примењује на све што се дотиче модерне душе, њених визија живота и света.” (Марино, А., *Исто*, стр. 100, 101)

¹² На дехуманизацију модерне уметности на пример посебно ће указивати Ортега и Гасет. Види Ортега и Гасет, Х., *Дехуманизација уметности и други есеји*, Литерис, Загреб, 2007. Већ помињани Пођоли ће исто тако говорити о дехуманизацији уметности у вези са напредујућим процесима технификације и сцијентификације. Види Пођоли, *Исто*, нар. стр. 157–228.

лази са једне ситуације на другу, са једног предмета на други предмет, све брже клизи са једног детаља на други, као што и ухо све чешће бива пријемником различитих сензација што га у исто време оптерећују. При свему томе, расте и гомила се број сензација које убрзо постају непрегледне и непреслушне. Додирујемо исто тако све и свашта, прелазећи са једне ствари на другу, са једне особе на другу, незасити у потреби да све додирнемо и, да све окусимо, пробамо, омиришемо и намиришемо. Машта нам је безгранична, неутажива и облапорна. Ова помамљена, *технонаучним прогресом* преобразена чулност, халапљива и прождрљива, не зна за границу, она је као таква, по себи, да се послужимо супстанцијалистичким речником, незасита и самодовољна, а не постаје таква услед ових или оних околности, како би нас у то хтели уверити апологети капиталистичког система.

И управо као таква она је *спектакуларна*. Намењена да уочава и производи спектакуларне ефекте. Њен циљ и јесте садржан у томе да све претвори у спектакл, да све оно што је предмет чулне евиденције преобрази у спектакуларну стварност. Спектакл се иначе – опет наглашавамо – у битном смислу не може разумети изван модерне перспективе научнотехничког развоја.¹³ У најбољем случају тек накнадно, апостериори, из нашег позномодерног хоризонта („капитализам интегрисаног спектакла”)¹⁴ можемо говорити

¹³ Калинеску ће ту појаву генерално окарактерисати као *кич*. Поред осталог каже и следеће: „Хисторијски, појава и развој кича резултат су продора другог менталитета – капиталистичке технологије и пословних интереса – у домену умјетности. Створила га је индустријска револуција, испрва као један од својих маргиналних производа. Временом, услед социјалних и психолошких промјена изазваних индустријском револуцијом, 'културна индустрија' се непрекидно ширила, па данас, у постиндустријском друштву упућеном углавном на услуге, с нагласком на обиљу и потрошњи, кич је постао један од главних чимбеника *модерног цивилизованог* живота, врста умјетности што нас природно и нужно окружује.” (Цалинеску, М., *Лица модернитета*, Стварност, Загреб, 1988, стр. 17)

¹⁴ У питању је синтагма коју користи Дебор за развојну фазу спектакла у којој он постаје званични и општи феномен. Види више у Дебор, Г., *Коментари о друштву спектакла*, <http://anarhija-blok 45.net>, Београд, 2018, нар. стр. 9–12.

о спектаклу у предмодерним временима или о ономе, прецизније речено, што би наликовало спектаклу, како је то рецимо у домену романескне прозе урађено на одређен начин у делу Виктора Пељевина *Т* где се готово целокупној метафизичкој прошлости пришло из угла доминантне капиталистичке перспективе. Ево једног упечатљивог места из романа где се истовремено износи његова основна намера као и она везана за роман који је садржан у њему самом:

Ви сте заиста јунак романа. Али роман није само о вама. То је роман о Ариелу Едмундовичу Брахману, и о његовим помоћницима, који командују големом по имену 'гроф Т.' и којег они благо, али упорно, скрећу од потраге за вечном истином ка исисавању душа у конзолној пуцачини, образлажући то захтевима кризе и тржишта. Роман је потпуни опис тог процеса. (Пељевин 2020: 327)

То да је спектакл у бити производ капиталистичке модернизације значи и да нужно показује тенденцију за *осамостаљивањем*, бивајући препуштен властитој инерцији и динамици, што онда неретко доводи и до његове *мистификације* и *фетишизације*. Спектакл, попут других значајних капиталистичких феномена, тендира ка *аутоматизацији*, *аутархији* и *поопштеној индивидуализацији*. Све мора моћи бити претворено у спектакл који у својој „аутономији” постаје самодовољан, као што све мора рецимо данас бити *медијатизовано*. И опет, једва да је потребно подсећати на то у којој су мери *медији* у савременом друштву подложни фетишизацији и најразличитијим мистификацијама. О томе довољно говори и медиолошки дискурс који је често на услузи тим мистификацијама. Оно што је кључно пак садржано је у томе да су и медији и спектакл, и медијски спектакл и спектакуларни медији у функцији перпетуирања капиталистичке аутопродукције и самоакмулације капитала.

Чулност у целој тој ствари везаној за спектакл има непроцењиви значај што је сасвим разумљиво ако се има у виду да је

она у модерним временима еманципована. У предмодерној епоси, у готово свим својим облицима и димензијама, била је инфериорна у односу на оно што се одређивало као надчулно и рационално. Појава у односу на бит, феномени у односу на номене, тело у односу на душу, материја у односу на дух, слике у односу на идеје, видљиво у односу на оно невидљиво увек је у онтолошком смислу било рангирано као нижа, подређена, варљива, обманљива, илузорна, фиктивна или лажна стварност. Суштина је увек била иза или изнад појаве. Оно натчулно, метафизичко, трансцендентно по правилу је представљало оно суштаствено и збиљско, истиниту и реалну стварност.

То је и основни разлог зашто је и *уметност* у предмодерном добу претежно била инфериорна у односу на религију или филозофију, где је иконокластични став био доминантан. Како у старогрчкој филозофији, тако и у монотеистичким религијама, уметност је бивала подвргнута нарочитој сумњи. Њој није, сем у ретким случајевима, приписиван значај који ће задобити у модерним временима. Разлози су, како је већ назначено, онтолошке природе. Бивајући у тесној вези са чулношћу, колико год њена чулност била трансформисана у односу на непосредну, природну, естезиолошку чулност, уметност није могла претендовати на узвишен положај у хијерархији знања и оној где се одређују различити нивои стварности. Вероватно најзначајније сведочанство о томе јесте Платоново дело. Идеје, које представљају оно суштаствено, натчулно и трансцендентно, једина су збиљска и истинита стварност. Оне нису видљиве, не могу се чути, опипати, намирисати или окусити. Немогуће им је прићи чулним путем, што је и основни разлог зашто је уметност у Платоновим очима била виђена као инфериорна пракса у односу на филозофију, која ипак оперише мишљењем и појмовима што надилазе представе и чулне слике.

С друге стране, у модерним временима уметност цвета. Попут распојасане физичке чулности, и ова умна, ауторефлексивна естетскопојетичка аутономна чулност доживљава свој процват, што је, поред осталог, и чини посебно подложном утицају спектакла.

Спектакуларизацији непосредне, природне, физичке, естезиолошке чулности, која се развија у духу научнотехничког прогреса, одговара спектакуларизација у истом духу ове развијене, образоване, подруштвљене, култивисане, ауторефлексивне, естетскопојетичке чулности. Од ларпурлартизма на неки начин и нарочито од авангарде, па преко поставангарде уметност све више оперише техничким естетскопојетичким поступцима који су у складу са технонаучним развојем што се одиграва у изванестетском подручју, упркос уједно негативном, критичком држању модерне уметности спрам овог развоја, што је нарочито видљиво у случају изворне, класичне *авангарде*. Са *неоавангардом* ствар се већ озбиљно помера у правцу спектакла.¹⁵ Још пре тога посебно је индикативан период затишја авангарде од 1945. до 1960. године.¹⁶ Док *постмодерна уметност* у различитим својим варијацијама директно и изричито пактира са

¹⁵ „Иза развоја политичких догађаја одвија се и један други процес: мислимо овде, пре свега, на појаву 'треће' научно-технолошке револуције. С друге стране ту је и револуција цена, а у њеној сенци може се назрети већ осетан утицај тек започете смене епоха у светској економији. Разни правци неоавангарде, унутар уметности новијег доба, истовремено дају одблесак свих ових процеса, истовремено изражавају побуну против њих, али настоје и да их интегришу. У суштини овде је реч о неколико различитих проблема: пре свега сазнање нових резултата природних наука, њихов утицај на моћ расуђивања о стварности и на саме стваралачке методе..." (Саболчи, М., *Исто*, стр. 90). Саболчи се овим поводом посебно позива на Сангвинетију па још каже како „нарочито лево крило италијанске неоавангарде, Сангвинети пре свега, сматра да је 'неоавангарда двозначан одговор на чињеницу постојања тржишта', одбојност према претварању културе у робу, побуна против тога, али истовремено је и део, и узрочник и субјекат тог прерастања у робу." (*Исто*, стр. 93)

¹⁶ „У периоду од 1949. до 1960. године авангарда постаје део капиталистичког 'естаблишмента', појава која је раније иритирала грађанство, сада је постала његова скоро свакодневна делатност или се бар припитомила у нешкодљиву спектакуларност која постаје неугуђиви део неокапитализма. Авангарда се у својој целовитости комерцијализовала, постала је роба. Економска димензија ове појаве је позната: капитал уложен у уметничке предмете, 'уметничка делатност' која постаје роба, развијен публицитет око уметничких покрета, реклама, медијски апарат... Уопштено: достигнућа и резултати авангарде апсорбовали су се у архитектуру, унутрашњој декорацији, и шире, у култури свакодневице." (*Исто*, стр. 83, 84)

могућностима што јој се отварају у перспективи научнотехничког развоја. Тиме непосредно бива стављена и у служби спектаклу.¹⁷ Не само да њени учинци, ефекти попримају спектакуларна обележја, него и саме њене радње, њени поступци и средства којима се служи бивају спектакуларизовани.¹⁸ У друштву спектакла – подсећамо на оно што је ноторно – спектакл није нешто ванредно, узгредно, периферно и спољашње, нешто што се одиграва на маргинама друштва, већ представља његову супстанцу, оно унутрашње и иманентно, интринсично том друштву. Он је уграђен у саму структуру друштвених појава и друштвених процеса. Уметност у оној мери у којој учествује у изванестетском научнотехничком развоју бива спектакуларизована у властитом унутарестетскопојетичком подручју. Немогуће је њен пакт са савременим научнотехничким развојем посматрати у контексту који би искључивао спектакл у свим његовим димензијама.

У том хоризонту посебно важно место припада *дизајну* који је највећим делом отворено стављен у службу спектакла. Дизајн више не означава нешто просто спољашње и сувишно, излишно и луксузно, нешто што обележава некакову орнаментуку, него пре-

¹⁷ „Ту се – каже Дебор – као и другде, производи незнање, само зато да би се експлоатисало. Упоредо с нестанком осећаја за историју и укус, организују се мреже за фалсификовање. Треба само држати под контролом експерте и аукционаре, а то је прилично лако, да би све ишло као подмазано, зато што је у таквим пословима, као најзад и у свим другим, продаја та која потврђује сваку вредност. После тога, колекционари или музеји, нарочито амерички, препуни фалсификата, јесу ти који имају интерес да одржавају њихову високу репутацију, исто као што Међународни монетарни фонд одржава илузију позитивне вредности огромних дугова стотина држава.” (Дебор, *Исто*, стр. 26)

¹⁸ На овом месту је ипак неопходно подсетити и на чињеницу да се и постмодерна уметност у одређеним варијацијама испоставља као негативна и критичка модерна уметност. То рецимо нарочито наглашава Клоц у својим делима служећи се синтагмом „друга модерна” која би требало да обележи оне тенденције у уметничком постмодернизму (нова апстракција, насликана геометрија, деконструктивизам, нове тенденције у фотографској и филмској уметности, уметност медија итд.) где „ревизија модерне” не значи и одустајање од неких кључних мотива модерне. Уп. Клоц, Х., *Уметност у XX веку*, Светови, Нови Сад, 1995.

тежно представља оно унутрашње и саставно самих ствари, он је везан за њихову саму грађу, структуру.¹⁹ И није повезан само са стварима, предметима, објектима и производима свих врста, него је уграђен у *средства и поступке* њихове серијске производње, у саму производњу која се као *серијска производња дизајна* све више развија и као *серијска дизајнирана производња*. У том погледу и уметност све више бива дизајнирана и спектакуларизирана. Дизајн не представља више само одређену уметност која је у међувремену интензивирана и екстензивирана у форми индустријског дизајна (иако је и ова појава сама по себи знаковита), него сада уједно обележава уметност као такву. Ова се сада у свом посебичном лику појављује као *дизајнирана уметност* и, уколико се дизајн посматра као битан аспект спектакла како ми то овде чинимо, као *спектакуларна уметност*.

На концу се и *естетичка рефлексивност* од модерних времена у разноврсним својим формацијама придружује владајућем тренду научнотехничког развоја. У том погледу предњаче различити правци научне естетике, затим натуралистичка и прагматичка естетика, аналитичка естетика, па лингвистичка и семиотичка естетика, статистичка, функционална, модална, те кибернетичка и информатичка естетика. Све оне, као специфична теоријска знања, на овај или онај начин и негде мање а негде више учествују у истуреном погону научнотехничког развоја. Прогресија на овом плану утиче и на њихов властити технички унутарестетички напредак. При чему се искључивост тог прогреса мора од неког времена, како је већ најављено, довести у непосредну везу са једном спектакуларном естетиком која постаје општа и на унутрашњи начин одређује све друштвене процесе и појаве, па тиме и ове које се тичу знања и његовог развоја. У овом конкретном случају логика спектакла делује на такав начин да искључује из делокруга знања сва она питања која проблематизују структуру и динамику научнотехничког изванестетичког развоја, намећући у исто време читав низ квази

¹⁹ Више о дизајну види у Дорфлес, Б., *Увод у дизајн*, Светови, Нови Сад, 1994.

и псеудопитања. Игноришу се при том све оне дилеме и недоумице што се појављују на фону удруживања тог развоја са оним унутарестетичким. Систематски се, поред тога, на методолошком плану одбацује свака дијалектика и свака критика које имају за циљ дијагностификовање унутрашњих антагонизама. Логика противречности мора устукнути пред логиком идентичности. Као што се и свака квалитативна анализа мора повући пред оном квантитативном. Математички модели доминирају уз садејство развијених и у међувремену научнотехничким прогресом преображених природних наука, које и даље у духу деветнаестовековног позитивизма и сцијентизма корачају или, боље рећи, махнито трче напред.

III

Показује се међутим, генерално гледано, да се и у оквиру естетичке области, баш као и на читавом плану естетског подручја напредак у пољу развоја производних снага не поклапа нужно са унутрашњим квалитативним развојем. На плану естетског, аутономни квалитативни унутарестетски развој све више бива у раскораку са његовим спектакуларним техничким развојем који одговара оном изванестетском, опште друштвеном технонаучном развоју.²⁰ Када је у питању естетичко подручје може се приметити

²⁰ Овде може бити од користи упућивање на Биргерову расправу о Бењаминовој теорији уметности. Види, између осталог, следеће редове: „Такав подухват је, наравно, проблематичан; тиме би пресудна цезура у развоју уметности, чији историјски значај је Бењамин потпуно разумео, била резултат технолошке промене. Еманципација, односно еманципационо очекивање, овде се директно повезује са техником. Али, иако је еманципација процес који може да буде убрзан и развојем производних снага, пошто он отвара простор нових могућности остварења људских потреба, о њему се ипак не може мислити као о процесу независном од људске свести. Еманципација која се природно спроводи била би супротност еманципацији... Иако је овде критикована Бењаминова теза да техничка репродуктивност уметничких дела захтева један другачији (не-ауратични) начин рецепције, то ни у ком случају не значи да не придајем никакав значај развоју техника репродукције. Само ми изгледа да су потребне две ствари: прво, да технички развој не треба

да напредак у количини знања не доприноси нужно његовој каквоћи, као што ни његово убрзање на плану освајања нових области нема нужно за последицу и истинско упознавање истих. Све се чешће испоставља да раст количине знања осујећује и блокира његов истински развој, као што и убрзање у свим његовим димензијама резултира стагнацијом и ретардацијом. Дешава се у ствари оно што је голим оком видљиво у практичном домену. Необузdana јурњава у свим правцима којој смо изложени пре нас обезглављује и фиксира у месту неголи што нам проширује видике и ослобађа нове могућности. Савремени туризам је најбоља потврда за тако нешто. Гоњени незаситом потребом да све видимо, чујемо, додирнемо, омиришемо, окусимо, претварамо се у избеумљене, зомбиране номаде који на концу у потрази и за оним најудаљенијим готово више ништа не осећају, превиђајући и оно што нам је пред очима. Постајемо слепи и за оно што је очигледно, глуви за ноторни смисао, неосетљиви за додир и неспособни да се разабиремо у стварима укуса. Анестезирани приређеним спектакуларним утисцима имагинацијом у најбољем случају тек репродукујемо илузорни кинетизам. Фантазија већ поодавно не представља естетски принцип супротстављен мимези. Наша машта је све више репродуктивна у духу техничке и механичке репродукције.

Мало је, притом, рећи колики је њен значај и у теоријском подручју. У којој мери је знање, нарочито оно врхунско, одређено и изображено *маштом*. Без претеривања могло би се рећи да истинског знања без уобразиље нема. У хоризонту, пак, у ком репродуктивна, механичка и технификована машта односи превагу и само знање бива сведено на механички и технички ниво. Модерна естетичка рефлексија, попут осталих знања, у одређеним својим варијацијама и формацијама то потврђује. Сведена на репродук-

схватити као независну варијаблу, јер он и сам зависи од општедруштвеног развоја; друго, одлучујући прелом у развоју уметности у грађанском друштву не сме се монокаузално свести на развој техничких поступака репродукције.” (Биргер, П., *Исто*, стр. 44, 47)

тивне исказе, остаје заробљена владајућим мишљењем и неретко директно бива стављена на располагању идеолошким интересима. Ствар се не мења ни тада када та рефлексивна наизглед делује у духу откачене, ничим обуздане, неограничене маште јер и ова имагинација тек фантазира у оквиру наметнуте слике стварности од стране званичног друштва. Да не говоримо о томе да су ти фантазми најчешће плод својеврсних уображења, пуке илузије и самообмане рођене под присилом репресивног капиталистичког система који жели развити дирљиву слику о себи као „отвореном друштву”. Није случајно да су се читаве модерне и постмодерне естетике, као и најразличитије уметности, нарочито оне постмодерне, развијале у знаку „отворености”, да су њихове стратегије кружиле око тог термина коме је придаван посебан и узвишен смисао. У основи естетике као и уметности тог типа слично туристичком нерву маневришу, све тапкајући у месту, по широком пространству које им заправо у потпуности измиче. Уверење, уосталом, како је свака отвореност нешто позитивно и ослобађајуће и оно како је свака затвореност за осуду и одбацивање не делују ли у најмању руку наивно и претерано? Т. Иглтон нпр. анализирајући постмодернистички сензибилитет каже поред осталог следеће:

Идеја да је свака затвореност опресивна уједно је теоријски аљкава и политички непродуктивна – да и не говоримо о томе што је залудна, јер без затворености не може бити друштвеног живота. Није то питање денунцирања затворености као такве – универзалистички гест до сржи – него питање избора између оспособљавајућих и онеспособљавајућих облика затворености. Непријатељство које постмодернисти показују према затворености је, на неки начин, само гиздав теоријски облик либералистичког презира према 'етикетама' и 'изми-ма'. (Иглтон 1997: 93, 94)

На сличан начин – враћајући се на основно – ствари се одвијају и у домену актуелне уметничке продукције. *Делајући*

у складу са изванестетским технонаучним развојем савремена уметност бивајући све прогресивнија на плану унутарестетског техничког развоја показује уједно све више регресивне црте на плану аутономног естетскопојетичког развоја. Овај се, у мери у којој уметност као умна, ауторефлексивна естетскопојетичка пракса потенцијално озбиљује универзално еманципаторске могућности, под упливом научнотехничког прогреса који се одвија у ритму капиталистичке логике и динамике све више поистовећује са диктатом капиталистичке присиле, чиме уметност амортизује или престојава свој збиљски еманципаторски потенцијал у правцу иманентних процеса продукције лишених сваке истинске трансгресије и трансценденције. У најбољем случају уметност бива у раскораку са владајућим токовима друштвеног развоја уколико њено самосвојно унутрашње кретање не прати сасвим прогресију у пољу научнотехничког развоја који се одиграва сходно капиталистичким захтевима. То је у великој мери била судбина класичне авангарде која је највећим делом осцилирала између покушаја одупирања капиталистичким императивима и оног везаног за преусмеравање научнотехничког развоја у правцу једне еманципаторске друштвене праксе. Показало се, међутим, и у том случају да је моћ капитализма да апсорбује и интегрише оне процесе и праксе што му се супротстављају на овај или онај начин незанемарљива и значајна. Много тога што је започело и развијало се у знаку социјализма и комунизма завршило је као чисти капиталистички производ. Архивизација, музеизација те уметности и њено укључивање у тржишне односе са свим последицама које једно такво укључивање доноси са собом као што су популаризација, банализација и свођење на просечност, постали су опште место. Огромну улогу у овом последњем одиграле су индустрије дизајна, рекламе и маркетинга, забаве. Да не говоримо о учешћу Централно Обавештајне Агенције (ЦИА) САД у подужећу каналисања и усмеравања утицаја које би авангардно наслеђе потенцијално могло имати.²¹

²¹ Више о томе у Саундерс, Ф.С., *Хладни рат у култури*, Досије студио, Београд, 2013.

Кад говоримо иначе о укључивању авангардне уметности у тржиште и њеној комодификацији онда се и непосредно намеће тема *спектакла*. За овај смо уопштено рекли да представља унутрашњу повезаност капитала, технонауке и естетске димензије. Утолико би се могло рећи да од оног тренутка у ком авангарда сопственим унутарестетским техничким развојем почиње партиципирати у оном изванестетском који се развија у оквиру капиталистичких структура, она неминовно поприма спектакуларне црте. Остављајући сада по страни дилему да ли је авангарда од самог почетка била интегрисана у капиталистички систем или се касније у току њеног развоја то догодило, остаје као чињеница да се од одређеног времена авангардна уметност мора посматрати и у перспективи спектакла а не само у оној у којој се показује њен негативни, критички и утопијски еманципаторски друштвени потенцијал.

У перспективи спектакла та се уметност у различитим својим правцима, струјама и формацијама показује и као апологетска, системска уметност. Многа њена дела, као и активности што је одређују сведоче о њеном системском карактеру. Већ њени манифести значајним делом изражавају дух научнотехничког прогреса. Футуризам, дадаизам, неопластицизам и конструктивизам се нарочито издвајају у том погледу. Једва да се може изразити опчињеност која ту постоји брзином и убрзањем, машинама и техником, новим материјалима и средствима што стоје на располагању. Врхунац посебно достижу оне уметности чији развој иде упоредо са научнотехничким прогресом као што су фотографска и филмска уметност, затим архитектура везана поготово за покрет Баухаус и онај Де Стијл-а. Независно од намере која је ту постојала да се научнотехнички погон преусмери у правцу озбиљења једне хуманије друштвене збиље и у одређеним случајевима у правцу једне транскапиталистичке стварности (ово је нарочито карактеристично за конструктивизам), не може се ипак довести у питање флертовање тих уметности са званичним и владајућим духом времена одређеним, како је већ назначено, капиталистичком динамиком убрзаног

раста и раста убрзања што се одвија у ритму наунотехничког прогреса. Убрзање и раст укупне продукције, као и наунотехнички прогрес неопходно је посматрати у перспективи убрзања самоакмулације капитала. Изван тог хоризонта и у обзору осамостаљивања модерних феномена попут наведених убрзања, квантитативног раста, машинизације, технификације и сличних ризикује се да се у потпуности промаши њихова бит.

Са *поставангардом* системски карактер модерне уметности још јаче долази до изражаја. Иако се и ту и даље испољавају негативне и критичке тенденције, поготово у неоавангарди, док би у постмодернизму то важило за оно што је Клоц назвао „другом модерном” (*нова апстракција, насликана геометрија, деконструкција...*), узнапредовали наунотехнички прогрес све више осваја ту уметност и све значајније бива одређујући за укупну њену делатност. И њени артефакти, као и њена активност одишу његовим духом. До те мере, чини се, да се и тамо где се пружа отпор владајућој стварности, тај отпор пре ради у корист те стварности неголи што је битно доводи у питање (убрзо су и *деконструкција* и *нова апстракција* интегрисане у постојеће и званично друштво). Самом чињеницом уосталом да се у међувремену институционализовала авангардна уметност утицала је на то да се поставангарда нађе у подручје *чисте уметности* и *естетицистичке аутономије*. А ништа се тако добро не уклапа у капиталистички поредак као *естетицизам* чији принцип самосврховитости у потпуности одговара кључном капиталистичком принципу аутопродукције као самосврховите продукције. Већ је ларпурлартизам представљао значајан пример у том погледу. У случају неоавангарде то се добро види у готово свим њеним кључним правцима од поп–арта, апстрактног експресионизма, оп–арта и кинетичке уметности, преко хепенинга, боди–арта, перформанса, до видео уметности, минимализма, концептуализма и осталих.

Када је, пак, реч о *постмодерној уметности* и одређеним њеним формацијама као што су мултимедијална, рачунарска, еколошка или амбијентална уметност примерице, може се приметити да

се ту, што свесно што несвесно, отворено већ и директно улази у процес проширене и поопштене капиталистичке репродукције. У овом случају још су видљивије паралеле које постоје између владајућег друштвеног система и саме уметничке праксе, полазећи од основне која наглашава принципијелну сличност. Како је већ наведено, капиталистичком принципу *аутопродукције* као *самосврховите продукције* одговара естетички принцип *самосврховитости* као „сврховитости без сврхе”. И у једном и у другом случају истичу се својства *унутрашњости*, *самосвојности* и *самодовољности*, при чему, како се да приметити, бива уједно наглашен прекид са сваком трансценденцијом што не извире из иманенције. У међувремену, како је већ назначено, *продукција бива убрзана и њен раст постаје неограничен. На естетском плану, необуздовој и неограниченој производњи која сама себи представља једини циљ, одговара интензивна, неумерена и неуравнотежена самосврховита уметничка продукција. Непрестаном, растућом и убрзаном диференцијацијом и спецификацијом облика, што се неретко спроводи у духу њихове спектакуларне деконструкције и деструкције, долази се на крају и до њихове индиференције и униформизације. Слично имамо и када се акценат премести са уметничких дела на уметничку делатност. И за ову бива углавном карактеристично да представља једну захукталу и незаустављиву, стално растућу, натурализовану и спектакуларну продукцију.*

Све, заправо, што се дешава у пољу савремене уметничке продукције само репродукује у нарочитом режиму оно што се иначе одвија на плану укупне естетске димензије. Како естетско искуство и естетска предметност, тако и уметничка продукција бивају захваћени јединственим процесом који удружује на посебан начин капитал, научнотехнички погон и естетску димензију. При чему првенство у тој тријади има *капитал*. Спектакл се не може разумети на прави начин уколико се превиђа тај моменат. *Спектакуларно естетско* свој истински смисао задобија једино у перспективи у којој се естетско, осамостаљено у нарочитој технонаучној форми, тумачи као *функција* у процесу самоакмулације

капитала. Само као *функционализовано, инструментализовано и хетерономно* естетско *спектакуларно естетско*, парадоксално, показује своју аутархију и самодовољност, своју апсолутност која је уједно наличје апсолутности капитала. Глобални капитализам са своје стране, када се ствари посматрају у оптици кретања апсолутног капитала, захтева *интеграцију* целокупне естетске димензије и њено *динамизирање* у ритму властите логике, поготово у хоризонту у ком од одређеног тренутка *естетско* бива један од одлучујућих фактора у процесу *интензификације капиталистичке продукције*. *Њен раст и њено убрзање постају зависни*, да тако кажемо, *од поопштења спектакуларно естетског*, од све веће *интензификације, динамизације и технификације* естетског. Ово као универзално технификовано, интензификовано и динамизовано естетско, то јест као спектакуларно естетско, задобија посебан и истакнут значај у савременој друштвеној збиљи. Општа естетизација, свеprisутност естетског данас као да дијаболично озбиљује све хуманистичке, револуционарне и утопијске наде везане за универзализацију естетске аутономије.

Литература

- Биргер, П., *Теорија авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд, 1998.
Бубнер, Р., *Естетско искуство*, Магица хрватска, Загреб, 1997.
Цалинесцу, М., *Лица модернитета*, Стварност, Загреб, 1988.
Дебор, Г., *Коментари о друштву спектакла*, <http://anarhija-blok45.net>, Београд, 2018.
Дорфлес, Ђ., *Увод у дизајн*, Светови, Нови Сад, 1994.
Иглтон, Т., *Илузије постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1997.
Клоц, Х., *Уметност у хх веку*, Светови, Нови Сад, 1995.
Марино, А., *Поетика авангарде*, Народна књига/Алфа, Београд, 1998.
Маркс, К. и Енгелс, Ф., *Манифест комунистичке партије*, Револуционарни савез рада Србије, 2020, www.savezrada.org (приступљено 10.05.2023)

- Ортега и Гасет, Х., *Дехуманизација умјетности и други есеји*, Литтерис, Загреб, 2007.
- Пељевин, В., *Т*, Плато, Београд, 2020.
- Пођоли, Р., *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975.
- Роза, Х., *Односи према свету у доба убрзања*, Академска књига, Нови Сад, 2019.
- Саболчи, М., *Авангарда&Неоавангарда*, Народна књига, Београд, 1997.
- Саундерс, Ф. С., *Хладни рат у култури*, Досије студио, Београд, 2013.

Srdan Maraš

SPECTACULAR PROGRESS OF THE AESTHETIC

Summary

In the horizon of contemporary global capitalist dynamics of accelerated growth and growth of acceleration of all social processes, the aesthetic in its own way joins this dynamic through the spectacularization of its own dimension and its dynamization. The progress of productive forces in the extra-aesthetic area is matched by progress in the intra-aesthetic technical area. Aesthetic means advance to the extent that the scientific and technical drive advances. However, it is once again shown that progress in the field of development of productive forces does not coincide with qualitative social development. On the aesthetic level, the autonomous qualitative intra-aesthetic development is more and more at odds with its own spectacular technical development that corresponds to the extra-aesthetic one.

Key words: aesthetic, spectacle, progress, capitalism, growth, acceleration.

Предраг Јакшић

ЕСТЕТИКА ЧОВЕКА ХХИ ВЕКА: ЧОВЕК КАО КРЕАЦИЈА НЕБИЋА

Апстракт: У раду се бавимо суштином и формом човека, људског бића, у ХХИ веку. Ову својеврсну естетику човека ХХИ века посматрамо путем постепене трансформације, отпочете прикривено у прошлом веку, а озваничене у овом. Том трансформацијом потребе и вредности човека постају потребе и вредности материјалног окружења, глобалних идеологија трансхуманизма под различитим именима и, пре свега, технологије и медија као извршних сила које човека обликују по сопственој мери, стварајући посебну врсту естетике, због које сам човек више није, условно говорећи, биће креатор небића, тиме и културе и уметности, већ биће креација небића. Човек ХХИ века је тако „естетички” сведен на психичку деформацију и њен је резултат.

Кључне речи: човек, трансхуманизам, медији, технологија, психичка деформација

Потреба човека за лепотом потреба је за смислом. Ова потрага и потреба за лепим, односно потреба и потрага за смислом, која се сублимира и путем уметности и стваралаштва, има сакрални темељ у потреби за Богом. И колико год се овај темељ прикривао, погрешно интерпретирао, од стране појединаца или већине представника различитих епоха негирао, он је ту. „У човековој души живи мистички осећај. Он се може пригушити, изокренути, али се

не може у потпуности уништити.”¹ Један од теоретичара књижевности XVIII века каже да је религија „корен човековог постојања. Када би човеку било могуће да негира све религије, па и оне подесне и нехотичне, онда би он у целости постао сав од површинског и не би имао унутрашњост. Када би се овај центар померио, морало би се и целокупно деловање душевних и умних снага другачије одреди”². Трансхуманизам, као прелазак хуманизма у постхуманизма и нехуманизам, томе тежи, јер се без човека, односно са површним човеком, човеком-машином, киборгом, и иде ка том измештању центра у постхумано, неспособно за трансценденцију. Овај репресивно-прогресивни тренд према стварном животу траје већ деценијама. Културолог Ратко Божовић је пре више од 40 година сумирао тадашње стање у уметности речима да је: „Уметност у високо развијеним индустријским друштвима разграђена, али и заробљена од самог тог друштва јер не поседује трансцендентну димензију која би и могла омогућити њену антагонистичку улогу према постојећој и настајућој репресивној стварности.”³

Та репресивност се данас односи на репресију нељудскога. Човек XXI века све је више у контакту и под влашћу нељудског, те се „до сада постојећи човек фундаментално доводи у питање у складу са огромним технолошким могућностима које дозвољавају његову сваковрсну трансформацију, машинизацију и анимализацију”⁴. Једна од снага трансхуманизма је и биоетика, као изданак еугеничке традиције⁵, у теорији трансхуманизма представљена као

¹ Карелен, Рафаил, *Црква и Интелигенција*, Романов, Бања Лука, 2014, стр. 130.

² Шлегел, Аугуст Вилхелм, „Предавања из драматургије”, у: *Романтизам*, пр. Зоран Глушчевић, Обод, Цетиње, 1967, стр. 81.

³ Божовић, Ратко, *Недоумице (око културе)*, Раднички универзитет „Вељко Влаховић”, Суботица, 1978, стр. 145.

⁴ Ђурковић, Миша, „Биоетика у Србији”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, пр. Миша Ђурковић, Catena mundi, Београд, 2018, стр. 5.

⁵ Исто, стр. 12.

„нова’ либерална еугеника, другачија од старе тоталитарне”⁶. Ту су затим различити трендови побољшања здравих људи⁷, пластификација људи, па човек постаје пластика и вештачко ткиво, парцијално неоргански човек и то не у контексту побољшања здравља, већ у смислу „естетике” – путем пластичне хирургије, ботокса, металних и керамичких зуба, вештачке косе, ноктију, хименопластике и слично. Ту су затим заштите права над новим биљним врстама⁸, жеље „корпорација да „заштите” људски геном као свој патент, да контролишу делове људске генетике, да продају узгојене или клониране људске органе”⁹, да се либерализују опасне праксе као што су еутаназија и право тинејдера на њу, мешање гена од три или више родитеља, креирање химера или киборга¹⁰, уз свеприсутну и извесну опасност од злоупотребе нанотехнологије¹¹ или стварања „артелекта”, супер-ентитета вештачке инелигенције¹² која се у научним круговима сматра пуноправним обликом живота¹³. Ту су затим праксе везане за сферу образовања у циљу побољшања концентрације и пажње ученика, па се „уместо рада у мањим одељењима препоручује дозирање фармаколошким средствима”¹⁴, да би се, за разлику од рада у мањој групи која смањује буку у учioniци, узимањем лекова смањила бука „у дечијој глави”¹⁵. Ту је нељудски концепт моралног побољшања, назван божанска машина, који претпоставља употребу биомедицинских средстава за повећање

⁶ Митровић, Веселин, „Од глобалне биоетике до божанске машине: извесна будућност?”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 86.

⁷ Ђурковић, Миша, „Биоетика у Србији”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 13.

⁸ Исто.

⁹ Исто, стр. 14.

¹⁰ Исто, стр. 14.

¹¹ Исто, стр. 16.

¹² Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2011, стр. 19.

¹³ Исто, стр. 23.

¹⁴ Митровић, Веселин, „Од глобалне биоетике до божанске машине: извесна будућност?”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 84.

¹⁵ Исто, стр. 85.

емпатије с тим да, било да се ради о обавезној или добровољној употреби ових средстава, и без обзира на њихове нежељене ефеке, то подразумева и редукују нашу слободну вољу, односно смањује нашу слободу да не поступимо исправно¹⁶. Наравно, шта је то исправно поступање нећемо одлучити ми сами већ владајући систем, био он владајући појединац, појединци, или неки „објективни” и „непристрасни” софтвер. Овај би модел употребом оптогенике, информатичке технологије, когно-технологије и нанонауке, требало да избрише неморално понашање¹⁷. Веселин Митровић, који се критички бави овом темом, каже да се тежи дизајнирању људских ембриона током раног развоја, способних да примају сигнале којима би се управљало споља. Саморазвијајући биоквантни рачунар, божанска машина, контролисао би мисли, уверења, жеље и намере сваког људског бића, односно људску свест. Брисале би се опасне мисли и усађивао лажни осећај позитивних осећања, попут среће¹⁸. Истовремено, аутори „с намером жртвују слободу да се погреша, јер је тај тип слободе само једна од вредности у људском животу”¹⁹.

Структурализам и постмодернизам уопште, својим принципима релативизације и деконструкције, трасирали су пут трансхуманизму, који већ самим тим што тежи ономе изван човека открива своју жељу ка нељудском. Но, поједини постмодернисти схватили су опасности трансхуманизма. Жан-Франсоа Лиотар је можда директније од других посматрао овај проблем. Он говори о „нехуманизму”, и под тим подразумева намерно „замућивање граница између човека и машине, које притом иде знатно даље од тренутних медицинских поступака”²⁰. Од контроле људи над машинама, данас се говори о сарадњи, па чак и о доминацији машина у случајевима софистицираних облика вештачке интелигенције²¹. Не-

¹⁶ Исто, стр. 87.

¹⁷ Исто, стр. 85 и 91.

¹⁸ Исто, стр. 91.

¹⁹ Исто.

²⁰ Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 17–18.

²¹ Исто, стр. 18.

хуманизам „позива на поновно процењивање важности човјека, и реорганизацију нашег односа према технологији”²².

Овај отворени пут машинизације човека отпочео је кибернетиком. Оснивач кибернетике Норберт Винер дефинисао ју је „као науку о управљању и вези у механизмима, организмима и друштву, то је аналитичка студија хомоморфизма, тј. сличност између два система када један представља поједностављену копију другог”²³. Кибернетика је „створила апстрахован апстрактни систем, који не интересује ни енергетска, ни материјална суштина машине, организма, друштва”²⁴. Научно-технолошки посматрано, кибернетика истражује „идеализиране, схематизоване слике и системе, лишене материјалних својстава, као и процесе и регулације који се одвијају у објектима и између њих.”²⁵ Док, с друге, рекли бисмо идеолошке, стране, кибернетика нас, како каже један од раних теоретичара кибернетике Јурај Бобер, „присиљава да се поново замислимо над питањем шта је живот, шта је мишљење, шта су емоције, шта је естетско проживљавање и слично. Присиљава нас на то због тога што наше старе представе у њеном свјетлу постају сувише несавршене да бисмо их задржали.”²⁶ Све то је резултат кибернетизације.

Лиотаров појам техно-наука је такође важан. Он обухвата технологију, науку, напредни капитализам, мултинационалне компаније и друге сличне чиниоце²⁷. Процес техно-науке нам се потајно намеће, а Лиотар сматра да је нељудски исход врло вероватан с обзиром на моћ и углед што га у нашем друштву ужива техно-наука²⁸. То се нељудско увукло у свакодневни живот људи, у смислу

²² Исто, стр. 17–18.

²³ Штрајнбергер, Иван, *Човек у аутоматизованом систему / Инжењерска психологија*, Нолит, Београд, 1980, стр. 50.

²⁴ Исто, стр. 10.

²⁵ Исто, стр. 52.

²⁶ Бобер, Јурај, *Строј, човек, друштво*, Напријед, Загреб, 1970, стр. 325–326.

²⁷ Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 9.

²⁸ Исто, стр. 9–10.

надомештања човека технологијом²⁹ и на штету човечанства и његових вредности³⁰.

Као темељ технолошког развоја стоји тенденција покоривања природе ради стварања материјалних добара, а што ће довести и до развоја војне индустрије и међусобног покоривања људи, па све до различитих покушаја техно-науке и кибернетике да се покори свемир³¹. Из тога се може закључити да се примарна, агресивна природа кибернетике креће путем да од што целовитијег покоривања природе, преко усавршавања оружја за масовно уништење оружја, преко покоривања свемира, дође до крајњег покоривања човека од саме техно-науке, било у облику „усавршених људи” – киборга, било машина уопште. Из те перспективе тачна је тврдња кибернетичара да су машине „дио саме природе који је човјек од ње отргнуо и поставио против ње”³², додајмо, али заборављајући да је и он, човек, део те исте природе.

Разна се предвиђања и тврдње износе у успостављању новог постхуманог погледа на живот, од тога да је „погрешно сматрати како су живот уопште или само човечанство, нешто „посебно”³³, тврдње да ће вештачки живот „бити истински живот – само што ће бити начињен од другог „материјала”³⁴, те прогноза да ће, по теорији сложености, на одређеном степену развоја, системи вештачке интелигенције моћи „спонтано мутирати до виших ступњева организованости – чак и до свести и самосвести”³⁵. То ће бити степен вештачког живота (као „способност стварања обрасца који се шири у недоглед.”³⁶), што се, по Лиотару, већ потврђује путем комјутерских вируса као алтернативних облика живота, уколико

²⁹ Исто, стр. 10.

³⁰ Исто, стр. 76.

³¹ Бобер, Јурај, *Строј, човјек, друштво*, стр. 307.

³² Исто, стр. 314.

³³ Смит, Стјуарт, *Лиотар и нељудско*, стр. 25.

³⁴ Исто, стр. 25.

³⁵ Исто, стр. 23–24.

³⁶ Исто, стр. 70.

се живот сагледа као борба за опстанак у непријатељском окружењу³⁷. И то је, у ствари нечовечанство које би се потенцијално могло сукобити са човечанством, тј. са људским обликом живота³⁸. Ово нељудско Лиотар посматра у два облика: први непријатељ је „развој”, тј. напредни капитализам, са својим „бескрајним апетитом за ширењем и технолошким иновацијама”³⁹. Други непријатељ је вештачка интелигенција и вештачки живот, са својим колонизаторским императивом, чије остварење развој свим силама пожурује⁴⁰. Постоје, такође, феминистичка становишта да човекова полност, као узрок неједнакости, може бити анулирана тиме што ћемо постати киборзи и од стања под контролом доћи до контролирања⁴¹. Овај став Доне Херавеј, изнет пре више од 30 година, она подупире тврдњом да су у касном XX веку сви људи химере, теоретизовани и фабриковани хибриди машине и организма, да смо сви киборзи, да је киборг наша онтологија, и да он нам даје нашу политику.⁴² За Дону Херавеј је кибиорг биће постполног света које ће започети „реинвенцију” природе⁴³, јер киборзи успешно заобилазе биологију и целокупну социјалну историју везану за њу, те и све проблеме који су повезани за биолошки детерминизам⁴⁴, због чега бисмо „преправљањем” наших тела постали киборзи, створења која подривају структуре моћи на којима се темељи полна

³⁷ Исто, стр. 24.

³⁸ Исто, стр. 24.

³⁹ Исто, стр. 27.

⁴⁰ Исто.

⁴¹ „Напредовати од божице (или курве) до киборга значи пријећи пут од пасивности до дјеловања – односно од стања под контролом до контролирања. Једним скоком могли бисмо рећи, киборг је ослобођен, а сполна неједнакост (...) ствар је прошлости.” (Смит, СтUART, Лиотар и нељудско, ст. 44)

⁴² „By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics.” (Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, стр. 150)

⁴³ Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 43–44.

⁴⁴ Исто, стр. 44.

неједнакост⁴⁵. Другим речима, у њеној борби за равноправност полова, најбоље би било да нестане полова, па чак и буквално. У научно-фантастичном роману „Свемирски трговци“ из 1952. године, код нас преведеном као „Рекламократија“, у дистопијском друштву постоји телевизија у нешто другачијем облику него што је то нама познато. Та телевизија будућности овде се назива „трансвизија“ и гледаоци одлазе пред „трансвизију“ да би на одређени период пали у транс. Ово јесте метафорички приказ суштине екранске културе која се тек помањала тада пре 70 година, но да су заступници нехуманизама узимали инспирацију из оваквог апокалиптичког штива, доказ је управо Дона Херавеј, која се својим књигама често рефереише на фиктивне наративе, а која и стање транса узима као „пример успешног уједињења човјека и строја, (а) (...) које корисници рачунала могу постићи“⁴⁶, истовремено заступајући тезу да се наша тела не завршавају кожом⁴⁷. Лиотар је иначе сматрао „да важни делови политичке теорије могу бити надахнути оним што се производи у уметностима“⁴⁸. Наравно, стање транса је једна врста губитка свесности, а свесност се „губи у стању дубоког сна без снова и, мање уобичајено у свакодневном животу, стање дубоке коме или под дејством анестезије“⁴⁹. И можемо, стога, рећи да је транс врста анестезирања свести.

Опасна тачка овог трансхуманистичко-биоетичког дискурса јесте и „одлучивање за другог у биоетичким питањима“⁵⁰. Осим што је, разуме се, увек проблематично у било чему одлучивати за

⁴⁵ Исто, стр. 48.

⁴⁶ Исто, стр. 49.

⁴⁷ „Why should our bodies end at the skin, or include at best other beings encapsulated by skin?” (Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, стр. 178)

⁴⁸ Дамњановић, Милан, „Лиотар и његов приказ феноменологије”, у: Лиотар, Жан-Франсоа, *Феноменологија*, БИГЗ, Београд, 1980, стр. 5–6.

⁴⁹ Митровић, Веселин, „Од глобалне биоетике до божанске машине: извесна будућност?”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 92.

⁵⁰ Ђурковић, Миша, „Биоетика у Србији”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 15

другога, ово конкретно питање претпоставља још један проблем: да ли би тај други морао бити људско биће или би то могао бити неки софтвер који ће на основу различитих *инпута* донети „бољу” одлуку од људског бића и тиме чак и скинути одговорност са човека при доношењу неке тешке и етички контоверзне одлуке. Ми већ сада код тзв. мождане смрти знаке овог стања утврђујемо машином, да ли ће и конкретан чин искључивања људи са апарата бити препуштено тим истим машинама након што се поклопе сви параметри за ово искључивање? Јер, посматрајући апстрахован систем кибернетике, зашто би човек ишта одлучивао када ће и овако објективнији суд дати машина која и јесте објект на коју не утичу људске слабости као што су емоције?

Сам систем развоја јесте нељудски, јер се развој не брине за интересе појединца, већ га, по Лиотару подвргава својој вољи у име напретка⁵¹. Развој по себи поседује опсесивну усмереност ка одређеном циљу, а која је туђа људима, због чега развој постаје сврха сам себи и његове потребе никада неће бити задовољене, јер развој жели да достигне увек виши степен он онога који је већ оставарио⁵². У том смислу развој без надзора довешће до културе која се темељи на начелу нељудског⁵³. Лиотар наглашава да технологија нема однос према истинитом, исправном или лепоме, већ искључиво према делотворности. „Под таквим режимом морал нестаје, а то је још један важан корак који нас удаљује од подручја људског.”⁵⁴ Јован Пурић истиче да ако „поред техничког напретка не постоји и напредак у моралној изградњи човека, у „расту унутрашњег човека” (уп. Еф. 3,16; 2 Кор. 4,16), онда то и није напредак, већ претња за човек и свет”⁵⁵. У исто време, и сам човек ће, како наводи Ратко Божовић, „бити стваралачки пасиван све док не

⁵¹ Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 27–28.

⁵² Исто, стр. 28.

⁵³ Исто.

⁵⁴ Исто, стр. 29.

⁵⁵ Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018, стр. 42.

стигне до свести о себи самом, док не постане утемељивач сопствене свести и сопственог избора⁵⁶.

У друштву које агресивно антихумано трансформише човека замућујући му слику о сопственом смислу, оно трансформише и човекове потребе и вредности које постају потребе и вредности материјалног окружења, глобаних идеологија трансхуманизма под различитим именим и, пре свега, технологије и медија као извршних сила, које човека обликују по сопственој мери. Човек, у ствари, не зна шта му треба, нити зна да одреди шта је то од свега што жели, или чему тежи – вредно. Различити су теоријски приступи суштини појмова потребе и вредности. Чини нам се да је становиште филозофа Агнеш Хелер да су „вредности и потребе темељне и неизводиве категорије друштвене онтологије⁵⁷ оно које бисмо могли прихватити. Потреба се, тако, „мора узети као категорија индивидуе, мишљена не само као економска, већ и као вредносно и антрополошка категорија⁵⁸, а у том смислу вредност не треба узимати као економску категорију, „већ у смислу богатства људских потреба и њиховог испољавња⁵⁹. Кант вредности види као неизводиве из других категорија, па је тако добро као вредност, по њему, неизводиво⁶⁰. „Његово становиште полази не од природног човека, већ од човека као умног бића, од његовог моралног, вредносног хтења, добре воље као највећег добра⁶¹. Хелер истиче како закључак да вредност није могуће изводити из интереса „следи већ и из тога што су вредности универзалне категорије друштвене онтологије, а интереси само категорија отуђеног друштва⁶². Она сматра да је човек по својој друштвености морално биће усмерено

⁵⁶ Божовић, Ратко, *Недоумице (око културе)*, стр. 146.

⁵⁷ Кучинар Здравко, „Вредности и потребе – два аспекта новог читања Маркса”, у: Хелер, Агнеш, *Вредности и потребе*, Нолит, Београд, 1981, стр. 8.

⁵⁸ Исто, стр. 9.

⁵⁹ Исто.

⁶⁰ Исто, стр. 13.

⁶¹ Исто.

⁶² Исто, стр. 14.

на добро, те да се развитак личности узима као мера историјског развитка⁶³. Капитализам одувек „редукује све потребе на потребе за поседовањем, хомогенизује похлепу”⁶⁴, но савремени глобалистички трансхуманизам похлепу појединца чини свеобухватном – он је похлепан и рукама, и стомаком, и очима, и мислима, зато што му одузет смисао а да тога и није свестан. Он је као компјутер током рачунске операције, који незауостављиво ради оно што му је задато без свести о смислу своје радње. Говорећи о постхуманизму, Лиотар се осврће на природу капитализма, који ће као разумно решење прихватити одбацивање или чак активно уништавање оног дела човечанства „који се чини сувишним, бескорисним за остваривање његовог циља”⁶⁵. Примера ради, вештачка интелигенција се умешала и у процес креативног стварања, па је у актуелном штрајку сценариста Удружења сценариста Америке један од захтева штрајкача да се студији обавезу да ће спречити да вештачка интелигенција „креира нова сценарија од постојећих текстова аутора”⁶⁶, те да писцима „неће бити тражено да преуређују сценарија која је креирала вештака интелигенција”⁶⁷. На овај начин човек-писац постао би асистент софтверу-писцу.

Мисао и воља су такође значајна питања ове нове суштине и естетике људског бића 21. века. Ту постоји релација: воља – мисао – памћење – заборав, а у односу на релацију човек – технологија. Када говори о питању могућности постојања мишљења (у вечности) ван и без људског тела, а што јесте једна од темељних тежњи техно-научног дискурса, Лиотар, сумирајући разлику између људског и машинског-компјутерског мишљења, указује да тело није људском мишљењу само хардвер, односно материјална претпоставка његове егзистенције. Техно-наука, опет, успоставља рела-

⁶³ Исто, стр. 16–17.

⁶⁴ Исто, стр. 18.

⁶⁵ Смит, Стурт, *Лиотар и нељудско*, стр. 15.

⁶⁶ „Како ће штрајк сценариста утицати на серије”, ТВ ревија, од 13. до 19. маја 2023, Политика новине и магацини д.о.о., стр. 31.

⁶⁷ Исто.

цију аналогije: „*Hardware, software, wetware*”⁶⁸, у којој је *wetware* – „израз за људски мозак, настао спајањем речи *wet* и *software*. Лиотар, пак, наглашава да је мишљење од стране техно-науке приморано да различитост коју носи у себи занемари⁶⁹ јер је људска мисао та која сама одлучује да буде неодлучна, да буде стрпљива, или која „жели да не жели”, која не жели да створи значења на месту онога што *мора* бити означено⁷⁰. Лиотар наводи да је на делу процес стварања симулације услова живота и мишљења, да би се постигло да мишљење остане материјално могуће и после промене стања материје, а што јесте катастрофа⁷¹. Мисао је иманентана човеку као живом бићу, она је, пак, за технику само запис, унети податак или производ унетих података. Такву мисао-податак, за разлику од људске мисли, не одликује никаква жеља која би јој претходила. Мисао је за техно-науку само технички проблем, односно осмишљавање одговарајућег компјутерског софтвера⁷², и она се као таква чува. Док се мисао по природи својој опире прецизности и ограничењима, технологија се баш „бави прецизношћу”⁷³. Стога компјутери „немају одговорност већ само задатке”⁷⁴. Ови задаци односе се и на складиштење – меморију, тј. памћење, односно сећање. Заговорници техно-науке наглашавају да је за „деловње, понашање човеково и његов развој потребна и

⁶⁸ Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 53.

⁶⁹ „*techno-science conditions thought to neglect the different it carries within.*” (Jean-François Lyotard, *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996, стр. 21)

⁷⁰ „*It is thought itself resolving to be irresolute, deciding to be patient, wanting not to want, wanting, precisely, not to produce a meaning in place of what must be signified.*” (Исто, стр. 19)

⁷¹ „*the job of simulating conditions of life and thought to make thinking remain materially possible after the change in the condition of matter that’s the disaster*” (Исто, стр. 12)

⁷² Смит, СтUART, *Лиотар и нељудско*, стр. 31.

⁷³ Исто, стр. 36.

⁷⁴ Исто, стр. 33.

способност чувања информације – меморија⁷⁵. Указујући на предности техничке меморије у односу на људску, осим капацитета, брзине систематизовања и анализовања информација, они истичу и „ту предност што се непотребне информације могу избрисати. Код човјека се међутим веза између сачуване информације и свијести може прекинути само хируршким захватом⁷⁶. То би значило да заборав, односно брисање памћења, кибернетички посматрано, јесте предност техно-научног друштва које сада већ увелико траје. Оваквим гледањем на заборављање, човек се уподобљује несловесном бићу или машини. У једном делу, слично кибернетичарима и Ниче је посматрао питање заборава. Он је тврдио да је читавој људској делатности потребан заборав⁷⁷, да срећа постаје срећа јер постоји „моћ заборављања (...), способност човека да се за време трајања заборава може осећати *неисторијски*“⁷⁸. Питали бисмо, из данашње перспективе рада на персоналним рачунарима, да ли је срећа постојање опција за брисање историје претраживања на интернету или опција „delete“, а што и јесте, с једне стране практично, техничко олакшање у раду, с друге је прикривен, посредан однос са савешћу. Ниче, када описује активног човека, потенцира да је он увек бесавестан и без знања јер „заборавља већину ствари да би чинио једно, он је неправедан спрема онога што се налази иза њега, и познаје само једно право, право онога што сад треба да постане“⁷⁹. Као компјутер којем је задат одређени проблем. Један од закључака које Ниче изводи је и тај да је могуће „живети скоро без сећања, па чак срећно живети, као што то показује животиња; но никако није могуће *живети* уопште без заборава“⁸⁰. Техно-ме-

⁷⁵ Бобер, Јурај, *Строј, човјек, друштво*, стр. 114.

⁷⁶ Исто, стр. 118.

⁷⁷ Ниче, Фридрих, *О користи и штети историје за живот*, Графос, Београд, 1977, стр. 9.

⁷⁸ Исто, стр. 8.

⁷⁹ Исто, стр. 12.

⁸⁰ Исто, стр. 9.

морија, пак, нема тај проблем, што, поновимо, кибернетичари сматрају великом предношћу.

У свету техно-науке и нехуманизма, човекова психа преживљава деформацију, и такав живот индивиде супротан је смислу живота. А како смо рекли, и потреба човека за лепотом потреба је за смислом, и тада бисмо данашњу потребу за изражавање естетике ружног и деструктивног, баш као и све оно што одступа од лепог, посматрали као психо-поремећај. Француски психолог Пол Дил истиче да се психично обољење „може разумети само преко супротности са смислом живота. (...) Оно је обрнут смисао живота.”⁸¹ Он појашњава да се „основна својства свесне психе здраво развијају само у оној мери у којој се остварују суштинске жеље (...). Обрнут смисао живота, психичка деформација, састоји се (...) у прогресивном уништавању суштинске жеље.”⁸² Као узрок психичке деформације Дил истиче егзалтацију маште; „интрапсихичку реакцију која је директно супротна спиритуализацији и сублимацији, супротна савладавању надражаја. Она изазива психичку раздраженост; уништава јасност мисли, одлучност воље и дубину осећања. (...) она расипа суштинску жељу на многобројне пренаглашене, неразумне, паразитске жеље. Жеље које је машта распалила су, с једне стране, умножене, њихов број је преувеличан, а, с друге стране, оне су афективно пренаглашене, оне постају толико претеране да су опсесија”⁸³. Можемо рећи да огроман број технолошко-медијских стимуланса у нашем симулакруму 21. века, како је то Дил још давно навео, „поништава сваку могућност суштинског остварења и могућност узвишене и јаке радости. Множење жеља појачава немоћ и патњу. Човек мучен захтевима многобројних и животно наразумних жеља, тражи само пролазно задовољење једне или друге жеље, пролазно уживање. Али свако задовољење је вео-

⁸¹ Дил, Пол, *Психологија мотивације*, Просвета, Београд, 1978, стр. 93.

⁸² Исто.

⁸³ Исто, стр. 93–94.

ма брзо ускраћено мноштвом свих других незадовољених жеља.”⁸⁴ Суштинска жеља спречава егзалтацију маште, она уједињује полет свесног ја у његовом моралном виду: *савести*.⁸⁵ „Савест је манифестација суштинске жеље и њене интроспективне силе. (...) Човек не може да срља у животну опасност а да се интроспективно не осети кривим.”⁸⁶ Рафаил Карелин, говорећи о распаљивању страсти наводи да је страст деформисани осећај, „грозница емоција”, болесна, неправилна човекова реакција на спољни надражај⁸⁷. Он наглашава да је страст агресивна, да обузима целог човека, паралише му вољу и помрачује ум.⁸⁸ Страст за новим и све новијим технологијама, за што засићујућим медијским садржајима, за вештачким побољшањима физичког изгледа, није ништа друго него парализовање воље и егзалтација маште.

Трансхуманизам је пут који води до смрти човека. Тиме је и естетика човека трансхуманизма само естетика смрти. Та смрт се може посматрати и као смрт човека са слободном вољом (јер неће имати право да погреши), може се посматрати и као биолошка смрт путем еутаназије или путем зацртаног плана процентуалног смањења људске популације, може бити смрт човека у односу на технолошки „побољшаног” / „промењеног” човека – киборга или химере, или као смрт човека у живом и материјалном свету (живот постаје дигиталан, метаживот, чуван у „облаку” – „клауду”, живот „очовечен” путем дигиталног аватара, итд.), може бити и то што се застарелим и превазиђеним људима сматрају и они које *не држе корак* са новим технологијама које се константно мењају, замењују новим, *андејтују*, рециклирају из сата у сат. Такође, та смрт човека је, уз киборгизам, и претварање човека у зомбија, тј. у мртво-живо биће. Ова зомбификација која се као трансхуманистички гло-

⁸⁴ Исто, стр. 94.

⁸⁵ Исто.

⁸⁶ Исто, стр. 94–95.

⁸⁷ Карелен, Рафаил, *Црква и Интелигенција*, стр. 108.

⁸⁸ Исто.

балистички процес одвија већ деценијама, од људског бића прави зомбија – било у смислу зависника од различих биостимуланса (лекови, дрога, алкохол, нездрава храна), тачније путем развијања различитих болести зависности (где и рад од куће изазива ове болести), било у смислу зависника од културно-медијских узбуђења и тзв. индустрије забаве које егзалтираном маштом и неразумним множењем нереалних жеља уништавају суштинску жељу⁸⁹. Човек је пред екраном и у екрану, у метауниверзуму, са мноштвом различитих жеља које би инстант да задовољи али без жеље да из метауниверзума изађе. Такав зомби је, с једне стране, естетски побољшан, *опластичен*, с друге стране је и бестелесан, виртуалан, он је и материјално и нематеријално мртав или мртав у појединим деловима. На тај начин небиће метауниверзума, биоетике и техно-науке ствара новог човека, као зомбија. Тај зомби-човек, као постчовек (резултат постхуманизма) или нечовек (резултат нехуманизма) естетски ће бити побољшано и ванвременско биће-небиће онолико колико су пластика и дитигална технологија категорије побољшања и „ванвремености”, односно вечности. И извесно је да таква будућност следи. Словеначки филозоф који се бави екопсиологијом, Примож Обрежан, сковао је појам „технолошко несвесно”. То је нови облик свести код генерација које су одрасле са мобилним телефоним у руци или испред рачунара, значи у различитим врстама метауниверзума. Битан начин деловања технолошко несвесног је путем борбе за пажњу, тачније одузимањем пажње људима. Обрежан наглашава да технологија хипнотизира, те ван технолошког виртуалног света све постаје досадно и безвезно, па машине одузимају људима способност социјалне интеракције, те способност социјалне и емотивне интелигенције.⁹⁰ Та технолошка хипноза, технолошки транс јесте процес зомбирања, односно зомбификација људи. Човек ће бити у власти и објекат своје поједно-

⁸⁹ Дил, Пол, *Психологија мотивације*, стр. 94

⁹⁰ „На рубу знаности: Екопсиологија”, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=1DJ2RQtedBQ>

стављене вештачке копије. Закључак можемо пронаћи у ономе што је рекао Лиотар: „Шта нам друго, као „политика” преостаје него да се одупремо нељудском?”⁹¹. Са тим бисмо се морали сложити, јер не заборавите, између „постхуманог” и „постхумног” компјутер можда препозна само словну грешку.

Литература

- Бобер, Јурај, *Строј, човек, друштво*, Напријед, Загреб, 1970.
- Божовић, Ратко, *Недоумице (око културе)*, Раднички универзитет „Вељко Влаховић”, Суботица, 1978.
- Дамњановић, Милан, „Лиотар и његов приказ феноменологије”, у: Лиотар, Жан-Франсоа, *Феноменологија*, БИГЗ, Београд, 1980, стр. 5–7.
- Дил, Пол, *Психологија мотивације*, Просвета, Београд, 1978.
- Ђурковић, Миша, „Биоетика у Србији”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, пр. Миша Ђурковић, Catena mundi, Београд, 2018, стр. 5–15.
- „Како ће штрајк сценриста утицати на серије”, ТВ ревија, од 13. до 19. маја 2023, Политика новине и магацини д.о.о.
- Карелен, Рафаил, *Црква и Интелигенција*, Романов, Бања Лука, 2014.
- Кучинар Здравко, „Вредности и потребе – два аспекта новог читања Маркса”, у: Хелер, Агнеш, *Вредности и потребе*, Нолит, Београд, 1981, стр. 7–21.
- Lyotard, Jean-François, *The Inhuman*, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.
- Митровић, Веселин, „Од глобалне биоетике до божанске машине: извесна будућност?”, у: *Између киборга и химере: Човек и савремена биоетика*, стр. 82–107.
- „На рубу знаности: Екопсихологија”, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=IDJ2RQtedBQ>
- Ниче, Фридрих, *О користи и штети историје за живот*, Графос, Београд, 1977.

⁹¹ Смит, Стјуарт, *Лиотар и нељудско*, стр. 9.

Предраг Јакшић

- Пурић, Јован, *О човечности и нечовечности*, Јасен, Београд, 2018.
- Смит, Стурат, *Лиотар и нељудско*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2011.
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
- Шлегел, Аугуст Вилхелм, „Предавања из драматургије”, у: *Романтизам*, пр. Зоран Глушчевић, Обод, Цетиње, 1967, стр. 78–84.
- Штрајнбергер, Иван, *Човек у аутоматизованом систему / Инжењерска психологија*, Нолит, Београд, 1980.

Predrag Jakšić

AESTHETICS OF THE 21ST CENTURY MAN: MAN AS A CREATION OF NON-BEING

Summary

The paper deals with the essence and form of man, a human being, in the 21st century. It observes the particular aesthetic of the 21st-century man through a gradual transformation, which began covertly in the preceding and was endorsed in this century. Through this transformation, the needs and values of man become the needs and values of the material surroundings, global ideologies of transhumanism under different names, and, above all, technology and media as executive forces, which tailor man to their own measure, creating a special kind of aesthetics, due to which man himself is no longer, conditionally speaking, the being creator of the non-being, thus of culture and art, but becomes the creation of non-being. The 21st-century man is thus “aesthetically” reduced to psychological deformation and results from it.

Key words: man, transhumanism, media, technology, psychological deformation

Саша Грбовић

ИДЕЈА ПРОГРЕСА – АНАЛИЗА РАЗЛИЧИТИХ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Текст је посвећен испитивању идеје прогреса у уметности(ма) анализом теоријског становишта Артура Дантоа, односно његове тезе о 'крају уметности'. У прилогу ћу се бавити интерпретацијом његових ставова првенствено из есеја *The End of Art* и дела *After the End of Art*. Његова мисао о немогућности даљег прогреса у уметности или крају прогреса у уметностима се темељи на читању историје уметности, филозофском промишљању уметности и интерпретацији Хегеловог становишта из *Феноменологије духа*. На овим основама, Данто најпре у есеју *The End of Art* разматра modele историје уметности који би могли да понуде објашњење зашто можемо да говоримо о крају уметности, док у *After the End of Art* даље разрађује своје становиште око кључног филозофског питања о природи уметничког дела.

Кључне речи: Артур Данто, прогрес, крај уметности, историја уметности, Хегел.

Увод

Текст представља испитивање идеје могућности прогреса у различитим уметностима кроз интерпретацију и анализу једног дела филозофског становишта Артура Дант(о)а (Arthur Danto). Његове рефлексije о прогресу у уметности(ма) су блиско повезане са његовом идејом о „смрти уметности”, коју износи најпре у свом

есеју *The End of Art* (1984/1986)¹. У самом наслову есеја се препознаје негативно одређено усмерење његове теоријске позиције, односно његов став о одсуству/крају или завршетку прогреса уметности. Фокус овог рада је првенствено зачетно место његове мисли о крају уметности које се налази у претходно наведеном есеју, чију разраду Данто даље спроводи претежно у свом делу *After the End of Art* (1997). Дантов текст настаје као реакција на постојеће стање света уметности у XX веку са претензијом да се теоријски захвати и разјасни уметност у односу на историју уметности и историју филозофије.

Своју анализу Данто отвара провокативним питањем о будућности уметности. У иницијалном наслућивању (негативног) одговора на ово питање, Данто повлачи дистинкцију између будућности која се односи на прогрес у одређеном значењу овог појма, и будућности у смислу темпоралног, хронолошког наставка. Другим речима, неоспорно је да ће се продукција уметничких дела наставити (и тај наставак је евидентан), премда је тешко предвидети каква ће бити та уметничка дела сликарства, музике, поезије итд. Премда можемо да се препустимо замишљању уметничких дела будућности, Данто сматра да не можемо да се изместимо из сопственог ограничења у предвиђању и да ће она нама „неизбежно изгледати као ствари које *већ* постоје, јер можемо да им дамо само форме које познајемо”². Пратећи Хегелово (Hegel) становиште, Данто сматра да наша ограничена могућност замишљања како ће уметничка дела изгледати у будућности не омета претпоставку да ће она у одсуству сопствене виталности заостати за историјским

¹ У уводу есеја *The End of Art*, Данто наводи да је есеј првобитно објављен симболичне (како он сам истиче у *After the End of Art*) 1984. године у *The Death of Art*, као уводни есеј, заједно са радовима, између осталих, аутора Бергера (Berger) и Гринберга (Greenberg), који су представљали рецепцију, односно реакцију на ставове Артура Дантоа. Две године касније, 1986., Данто је објавио овај есеј као (пето) поглавље свог дела *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

² Уп. Danto, A., C., „The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005., стр. 83.

тренутком и да ће се производити „пост-историјски”. Данто рефлектује Хегелову идеју о разилажењу историје и уметности наводећи да „уметност може да настави да постоји у пост-историјском маниру, а да њено постојање нема никакав историјски значај”³.

Инструментализацијом Хегеловог становишта, Данто испитује статус уметности, односно њено стање у датом (историјском) тренутку, као и могућност њене будућности, на основу два позната модела разматрања историје уметности. У даљој разради своје расправе, он оба разматрана модела одбацује као недовољно обухватно решење за разумевање тока историје уметности и нуди адекватно решење у свом трећем, ’комбинованом’ моделу.

Три модела историје уметности

Афирмишући значај историје, тј. историје уметности, Данто најпре разматра *два* система тока и развоја историје уметности и његових импликација које могу да објасне стање у ком се уметност налази, наводећи да постоји „унутрашња веза између начина на који дефинишемо уметност и начина на који мислимо о историји уметности”⁴. Први модел који сведочи о крају уметности је *прогресивни или линеарни модел* историје уметности, чије порекло Данто везује за Вазарија (Vasari). У овом моделу, који се односи првенствено на миметичке уметности сликарства, вајарства и филма, прогрес представља „смањивање дистанце између актуелне и (на) сликане оптичке стимулације”⁵. Другим речима, разликујемо уметнички представљени предмет и предмет у стварности, који служи као ’модел’, оригинал, узор за уметнички представљен предмет, и прогрес се састоји у што вернијем уметничком приказивању ’узорног’ предмета. Уметничко приказивање у том случају треба да представља на изванредан начин копију, дупликат стварности коју

³ Уп. Исто, стр. 84.

⁴ Уп. Исто, стр. 106.

⁵ Уп. Исто, стр. 86.

приказује. Што је копија вернија, односно, што око посматрача може у мањој мери да опази разлику између 'копије' и 'оригинала', то је прогрес тог уметничког дела већи. Данто ову анализу првенствено везује за случај сликарства.

Приликом опажања вајарског уметничког дела као што је *Коњаник*, Данто увиђа да оно што *опажамо* није покрет. „Ми то закључујемо на основу суптилних знакова које је уметник имплементирао како би мотивисао инференцију о томе шта би одговарајући предмети и догађаји имали у стварном простору и времену.”⁶ На овом месту видимо улогу уметника-вајара који користи као средства одређене знакове или симболе⁷, посредством чије употребе подстиче посматрача да у опажају дела (у)види како то дело јесте у својој стварности.⁸ Прогрес у уметностима на тај начин може да се тумачи као „императив да се замени инференција ка опажајућој стварности где год је то могуће, са нечим што је једнако ономе како би се опажајућа стварност појавила”⁹. Другим речима, посао уметника је да се у представљању што више могуће приближи ономе како опажајућа стварност изгледа, или да, с обзиром на ограниченост техничког средства, посматрача наведе да доноси закључке или повезивања о томе како представљена стварност, тј. предмет (најшире могуће схваћено) или догађај у стварности заиста јесу. „Уметници су разрадили код за мотивисање инференције

⁶ Уп. *Исто*, стр. 87.

⁷ Данто истиче да овај 'језик' знакова, такођећи шифарник, на изузетно иновативан начин користе уметници који се баве цртањем стрипова, у којима криве, таласасте линије изнад рибе означавају неугодан мирис или облацићи иза ногу неке особе означавају да је побегла трком. Слично може да се каже и за цртане филмове, у којима се и одговарајућим звучним ефектима подстиче закључивање о самој радњи, тј. о ономе што се десило.

⁸ Данто у свом есеју објашњава да постоји могућност да је су вајари бирали да покрет у делу оставе само као претпоставку, како због извесног инхерентног ограничења материјала и средства којима се вајари користе, али и због нелагодности коју у посматрачу могу да изазову кинетичке скулптуре које нису апстрактне.

⁹ Уп. Danto, A., C., „The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005., стр. 88.

за ствари које нису, с обзиром на ограничења средстава, могли директно да представе.”¹⁰ Посматрачи уметничких дела онда тумаче ове знакове које уметник умеће у само дело. Ту се јавља културолошки условљен проблем у тумачењу напоменутих знакова које Данто сматра да филмска уметност потпуно превазилази.

За њега филм „директно приступа перцептивним центрима укљученим у опажање покрета и тако функционише на субинференцијалном нивоу”.¹¹ Промена у погледу средства уметничког представљања (од статичних сликарских платна, преко статичне бронзане масе до слика у покрету) означава прогрес у уметничком приказивању и стваралаштву. Ова промена може бити двојака – можемо да говоримо о *развоју* и *трансформацији* средства. У историји нпр. сликарства можемо да замислимо изванредан напредак у погледу тога како су се развијала техничка средства, од једноставног цртежа, преко обојеног цртежа, ’откриће’ дубине и перспективе у слици. Уметнички приказ напредује (постаје ближи или вернији ономе што приказује-стварности) јер долази до (техничког/технолошког) развоја средства и материјала којима се сликар служи, он користи традиционалне материјале на све успешнији начин. Међутим, не долази ни до какве промене у погледу самих средстава које уметник користи, само до њиховог усавршавања, и из те инхерентне ограничености самог средства он се и даље служи знаковима како би мотивисао посматрача на одговарајуће закључивање. С друге стране, за Дантоа, ’скок’ из сликарства и вајарства на филмско платно подразумева трансформацију средства која настаје из намере уметника да *покаже* покрет, а не само да нуди симболе којима препознајемо да представљена ствар у стварности јесте у покрету. Данто нуди илустративан пример дистинкције између развоја и трансформације средства у филму – прелазак са црно-беле слике на слику у боји је егземплар *развоја* средства, а прелазак са немог филма на звучни филм *трансфор-*

¹⁰ Уп. *Исто*, стр. 88.

¹¹ Уп. *Исто*, стр. 89.

мацију средства. Без обзира на врсту уметности, Данто закључује да је увек било могуће замислити прогрес уметности у контексту прогреса у уметничком приказивању.¹² У том случају, он сматра да можемо да говоримо о крају (прогреса) уметности, када замислимо крај прогреса у средствима уметничког приказивања. Данто даље објашњава да закључно са 1905. годином и појавом филма, модел у ком уметност треба да буде верно приказивање или подражавање стварности, престаје да буде адекватно објашњење уметности, јер уметници напуштају (сликари и вајари) тај циљ и постављају питање шта њима преостаје. Он сматра да овакво разумевање тока уметности онда објашњава и уметност двадесетог века и тенденцију уметника да шокирају и скандализују (уметничку) јавност, не схватајући да су технолошком трансформацијом и појавом филма, остали у сенци.

Данто на овај начин сугерише на потребу за другим, адекватнијим моделом објашњења историје уметности, који ће моћи да обухвати и уметност која није захваћена прогресивним моделом и идејом да у уметничком приказу треба да постоји подударане са одговарајућом стварношћу. Фотографија и филм ослобађају уметност, дају јој нови немиметички 'простор', уметници одступају од подражавања и дуплицирања стварности и у својим делима изражавају како се осећају. Други модел историје уметности Данто назива *експресивним* или *изражајним*. Циљ уметника више није приказивање стварности, већ „објектификација осећања уметника према ономе што приказује“¹³. Предмет уметничког приказа више није стварност, већ осећања. С обзиром на нов предмет и уметничку намеру, Данто увиђа да у даљем току историје уметности у уметничком делу полако ишчежава лик, дела постају апстрактнија и са апстрактним експресионизмом лик у делу нестаје. У својој анализи тезе о крају уметности код Артура Дантоа, професор Сре-тен Петровић увиђа да изгледа да је оно што Данту смета у „ликов-

¹² Уп. *Исто*, стр. 97.

¹³ Уп. *Исто*, стр. 102.

ној уметности какву је изнедрила европска традиција од античких времена до данас”¹⁴ управо „предмет, тачније ликовност, односно чулност”¹⁵. Уметност и уметнички правци до краја деветнаестог/ почетка двадесетог века су са развојем средстава и материјала све успешније комуницирали своју намеру, подражавање стварности. Тамо где су материјали и средства којима су се уметници служили били ограничени, уметник се довијао и сналазио у комуникацији са посматрачем посредством поменутих знакова. Са прогресом (нарочито трансформативним прогресом у визуелним уметностима) средства, комуникација са посматрачем, односно тумачење уметничког дела, је паралелно било олакшано и приступачније самом делу. Насупрот томе, с обзиром на другачији циљ уметника, са постимпресионизмом се тумачење дела ’удаљило’ од посматрача, дело представља изражавање емоције уметника која је увек, на изванредан начин, и приватизована, па самим тим недоступна потпуном перцептивном захватању и тумачењу.

Уколико схватимо историју уметности на основу овог модела, Данто сматра да потврђујемо тезу о крају уметности из три разлога. С једне стране, не можемо да говоримо о технолошком прогресу средства у погледу изражавања емоција, као што је било код подражавања природе и стварности. „Не постоји технологија која може да посредује изражавању”¹⁶. Данто не оспорава да са новим технолошким развојем и напретком имамо нове начине уметничког изражавања, али они не могу бити ни лошији ни бољи него претходни начини изражавања емоција у уметности. Не само да нема прогреса у погледу начина изражавања емоција у уметности, већ ни саме људске емоције нису много другачије него што су одувек биле. Коначно, потешкоће у тумачењу уметничких дела двадесетог века указују на релативизацију уметности, с обзиром да уметнич-

¹⁴ Уп. Petrović, S., *Estetika i progres*, Dereta, Beograd, 2022., стр. 116.

¹⁵ Уп. *Исцо*, стр. 116.

¹⁶ Danto, A., C., „The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005., стр. 103.

ко дело представља изражавање емоција уметника као појединца и захтева приступ стању уметника уколико желимо да тумачимо његово дело.¹⁷ На тај начин „историја уметности представља само животе уметника, један за другим”¹⁸.

Насупрот овако схваћеном току историје уметности као насумичном надовезивању самоизражавања различитих уметника, Данто сматра да ток историје уметности ипак мора да буде линеаран. Он одбацује други модел као недовољно обухватан, закључујући да у историји уметности имамо дела која представљају изражавање емоција уметника, као што смо имали дела која представљају подражавање природе, али изражавање емоција „не може бити суштина уметности, ако уметност има историју унутар које питање о њеном крају има смисла”¹⁹. У складу са тим, Данто изражава потребу за моделом историје уметности који ће имати линеаран ток и који ће бити довољно обухватан да захвати и све остале уметности.

Данто сматра да Хегелова теорија испуњава све наведене захтеве – „истински историјски континуитет и заиста врсту прогреса”²⁰. Прогрес који он објашњава представља *когнитивни* прогрес. „Када је постигнута когниција, заиста нема поенте или потребе за уметношћу”²¹. Когниција коју Данто наводи је филозофија уметности, односно знање о ономе шта уметност јесте.²² Данто користи Хегелову мисао као упориште за изградњу трећег модела који примењује на историју уметности, првенствено Хегелово филозофско становиште из *Феноменологије духа*. И у есеју *The end of art*, као и

¹⁷ Уп. *Исто*, стр. 104.

¹⁸ Уп. *Исто*, стр. 104.

¹⁹ Уп. *Исто*, стр. 107.

²⁰ Уп. *Исто*, стр. 107.

²¹ Уп. *Исто*, стр. 107.

²² Данто сматра да о овоме сведочи и чињеница да су од фовизма постојали манифести о одређеним уметничким правцима, односно потреба сваког од правца за теоријским објашњењем истог и његове уметности, што је идеја коју ће даље развити и у *After the End of Art*, називајући то „Добом манифеста”.

у свом познијем становишту које разјашњава у делу *After the End of Art*, Данто се позива на Хегела и његова три момента апсолутног духа. „Хегел је тврдио да су уметност, филозофија и религија три момента апсолутног духа, тако да се сва три суштински трансформишу један у други”²³. У својој интерпретацији Хегела, Данто уметност види као моменат који у двадесетом веку прелази, трансформише се, у самоспознају, филозофију уметности. На тај начин, овај модел подстакнут Хегеловом идејом, објашњава зашто је у двадесетом веку наступио крај уметности.

Када експлицира свој закључак да можемо да претпоставимо да је уметност доживела свој крај, Данто не мисли да је дошао крај продукцији уметничких дела. Крај или смрт уметности, односно пост-историјски период уметности (насупротив историјском периоду) је наступио када је уметност доживела сопствену самоспознају. Уметничка дела која се даље производе нису историјски значајна. У закључним разматрањима свог есеја Данто користи аналогију са Хегеловим примером апсолутног знања – „знање је апсолутно онда када не постоји размак између знања и његовог предмета, односно знање је сопствени предмет, субјекат и објекат истовремено”²⁴. Идентично томе, уметност је постала свој предмет у уметничким правцима двадесетог века, и на изванредан начин доживела своју последњу трансформацију у теоријско знање уметности и шта уметност суштински јесте. Пост-историјски период уметности одликује плуралистичка продукција уметничких предмета, која ослобађа уметност и уметнике усмерења, и подразумева потпуну слободу у погледу (уметничке) делатности.

У свом тексту „Did Aesthetics Progress?”, Татаркијевич (Tatarkiewicz) испитујући питање о могућности прогреса уметности прави дистинкцију која може да буде корисна за разумевање

²³ Уп. Danto, A., C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997., стр. 29.

²⁴ Уп. Danto, A., C., „The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005., стр. 113.

закључних разматрања и трећег модела Дантовог становишта. Татаркијевич разликује *прогрес у уметностима* и *прогрес теорија о уметностима*. Прогрес у уметностима се односи на саму уметничку праксу, која сведочи о честим стилским променама и променама уметничке форме, али не и о прогресу у самим уметностима. С друге стране, теорија о уметности доживљава прогрес, али се не мења. Идеје које стоје у основи теорије о уметности су остале исте, али су постајале прецизније и богатије и изузетније.²⁵ Пољски аутор сматра да ова дистинкција указује на разлику између историје уметности и историје естетике.

Кроз призму Татаркијевичеве анализе можемо да посматрамо и Дантове моделе историје уметности. Из његовог претходно разматраног становишта би могли да закључимо да уметничка пракса наставља да постоји само темпорално, насупротив теоријској 'пракси' уметности, која преузима у потпуности њено место и наставља да постоји на историјски (релевантан) начин.

After the End of Art – даље рефлексije о 'крају уметности'

У својој књизи *After the End of Art* Данто додатно теоријски објашњава и разрађује своју тезу о крају уметности. Он наставља свој мисаони пројекат, пратећи основе постављене у *The End of Art*, па и након њега испитује идеју прогреса уметности с обзиром на *филозофско* промишљање уметности, специфично читање историје уметности и интерпретацију Хегелове мисли. У овом делу он даље разрађује своје филозофско схватање у погледу тога шта уметност јесте и разматра га кроз захтев за постављањем „правог филозофског питања које се односи на природу уметности”²⁶. До-

²⁵ Уп. Tatarkiewicz, W., „Did Aesthetics Progress?”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 1, 1970., стр. 58.

²⁶ Уп. Danto, A., C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997., стр. 30.

датно, с обзиром на значај који историја уметности има у његовој теоријској позицији, Данто сматра да је немогуће поставити питање о филозофској природи уметности ван историјског контекста. За њега се „крај уметности састоји у долажењу до свести о правој филозофској природи уметности”²⁷.

Питање које води његово истраживање и које представља темељ његове даље анализе о крају уметности и непрогресивном карактеру уметности јесте питање о разлици између уметничког предмета и не-уметничког предмета док између њих не постоји никаква „интересантна опажајна разлика”²⁸. Пример који га је заинтригирао и мотивисао његову анализу су *Брило кутије* Енди Ворхола (Andy Warhol) и питање о њиховом уметничком статусу. Убеђен да се ради о уметничким делима, Данто поставља питање зашто су Брилове кутије уметност, шта је то специфично естетско, уметничко у њима, што их разликује од обичних картонских кутија? Велико Ворхолово откриће се састојало у томе да „не постоји посебан начин како уметничко дело мора да буде – може да изгледа као Брило кутија или као конзерва супе.”²⁹ Другим речима, не постоји ниједна спољашња, чулно видљива разлика између уметничких предмета и ’обичних’ предмета, „након Ворхола није више могуће рећи да је био шта уметничко дело само на основу опажања ствари”³⁰. Данто не афирмише само Ворхола као егземплар уметника који је дошао до овог филозофског увида, наводећи да је ово појава која је одликовала и вајарство двадесетог века, минимализам у индустријским материјалима, *arte povera*³¹. Ова ’открића’ која Данто карактерише као филозофска, сведоче о одређеној ус-

²⁷ Уп. *Исто*, стр. 30.

²⁸ Уп. *Исто*, стр. 35.

²⁹ Уп. *Исто*, стр. 35.

³⁰ Уп. Houlgate, S., „Hegel, Danto and the ’end of art’”, in Boyle N., Disley L., Jamme C., Cooper I., (eds), *The Impact of Idealism The Legacy of Post-Kantian German Thought*, Vol 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., стр. 272.

³¹ Уп. Danto, A., C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997., стр. 113.

ловљености филозофије уметности историјом уметности. Кључно питање филозофије уметности – зашто је нешто уметност – аутор сматра да није могло да буде постављено док то историја уметности није омогућила. „Оног тренутка кад је питање доведено до свести у одређеном тренутку историјског дешавања уметности, нови ниво филозофске свести је досегнут.”³² Данто додатно поентира да Дишанова (Duchamp) *Фонтана* и Ворхолове *Брилове кутије* нису могле да постоје у неком другом историјском тренутку (уметности). „Озбиљна уметност није више била посвећена захватању изгледа предмета, већ карактерисању нечега што је још више неухватљиво – самој природи уметности.”³³ У складу са овим, он потврђује тезу о крају уметности из два разлога: (1) с обзиром да је уметност себе довела до самоспознаје, уметник препушта задатак филозофске дефиниције уметности филозофу уметности и (2) уметничком делу није наметнут ни један начин и критеријум како оно треба да изгледа, јер филозофска дефиниција уметности мора да буде свеобухватна – све је дозвољено. Са Ворхолом је постало очигледно да све може да буде уметност, и тек од тада, Данто сматра, можемо да филозофски промишљамо уметност. У складу са тим, и обични артефакти могу да буду уметничка дела, па „интерпретација о тој ствари одлучује да ли је нешто уметност или није.”³⁴ Данто под крајем уметности сматра „крај одређеног наратива који се одвијао у историји уметности током векова и који је стигао до свог краја у одређеној слободи од конфликта оне врсте, који се није могао избећи у добу манифеста.”³⁵

³² Уп. Исто, стр. 36.

³³ Уп. Carroll, N., „The End of Art?“, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art, 1998., стр. 19.

³⁴ Уп. Petrović, S., *Estetika i progres*, Dereta, Beograd, 2022., стр. 121.

³⁵ Уп. Danto, A., C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997., стр. 37.

Закључна разматрања

Две целине текста посвећене су развоју теоријског становишта Артура Дантоа о идеји прогреса у уметностима с обзиром на два периода, односно два „места” у његовом опусу – есеј *The End of Art*, а потом дело *After the End of Art*. У њима Данто развија своју идеју о крају уметности, па његова књига представља такође природан наставак и разраду ставова који су изнети у есеју из 1984. године.

У разматраном есеју Данто илуструје прогресивни и експресивни модел разумевања и објашњења историје уметности. Док је прогресивни модел ограничен на миметичке уметности (претежно визуелне уметности – сликарство, вајарство, филм), експресивни модел је шири и обухватнији. Премда разматра претежно визуелне уметности, Дантова претензија у анализи модела који ће моћи да објасни тезу о крају уметности, односно идеју да је уметност доживела крај сопственог прогреса у одређеном смислу, је увек била да пронађе модел који је свеобухватан, који може да се примени на све уметности и захвати целокупан ток историје уметности. Док прогресивни модел објашњава уметност до деветнаестог века, као подражавања природе, а у складу са тим прогрес као прогрес уметничке 'праксе' и средства, експресивни модел везује за уметност од почетка двадесетог века, уметност као изражавање емоција уметника. Премда у оба модела проналази могућност претпоставке о крају уметности, Данто их означава као незадовољавајуће и недовољно обухватне. Вођен Хегеловим идејама, Данто конструише трећи модел по ком је уметност доживела свој крај сопственим филозофским промишљањем саме себе, једном крајњом самоспознајом.

У *After the End of Art*, Данто развија своју идеју у сличном маниру, с обзиром на своју филозофску анализу уметности, интерпретацију историје уметности и позивањем на Хегела. У свом делу он нуди детаљнију анализу историје уметности поткрепљену примерима који укључују за њега и оне најинспиративније за закључ-

на разматрања о тези о крају уметности – Ворхолове *Брилове кутије* и Дишанову *Фонтану*. Анализом уметничких дела двадесетог века, Данто долази до увида да је наступио крај уметности и то постављањем питања о природи уметности, тј. уметничког дела у двадесетом веку. Оног момента када уметност саму себе посматра као предмет теоријског промишљања, односно када уметници поставе филозофско питање о природи уметности, тежиште 'посла' се пребацује на филозофе и наступа крај истинског, историјског прогреса у уметностима.

Премда је његова теза о крају уметности негативна, Данто је тако не одређује у сваком смислу, истичући да то није тако лоша ствар за уметнике – „крај историје уметности значи, једноставно, да с обзиром да уметност више не може да доживи прогрес, сад су све ствари могуће.”³⁶ Заиста, Данто посматра на афирмативан начин развој (историје) уметности у погледу њеног наставка, односно мултиплицирања уметничких дела, наставка уметничке продукције, али само као наставка без прогреса у историји. Чини се као да прогрес у уметности преузима прогрес у филозофском промишљању уметности.

Литература

Carrier, D., „Danto and His Critics: After the End of Art and Art History”, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art, 1998., стр. 1–16.

Carroll, N., „The End of Art?”, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art, 1998., стр. 17–29.

³⁶ Уп. Carrier, D., „Danto and His Critics: After the End of Art and Art History”, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art, 1998., стр. 12.

- Danto, A.,C., „The End of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005., стр. 81–115.
- Danto, A.,C., *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997.
- Houlgate, S., „Hegel, Danto and the 'end of art'”, in Boyle N., Disley L., Jamme C., Cooper I., (eds), *The Impact of Idealism The Legacy of Post-Kantian German Thought*, Vol 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., стр. 264–292.
- Petrović, S., *Eстетика i progres*, Dereta, Beograd, 2022.
- Tatarkiewicz, W., „Did Aesthetics Progress?”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 31, No. 1, 1970., стр. 47–59.

Saša Grbović

IDEA OF PROGRESS – ANALYSIS OF DIFFERENT ARTS

Summary

The text is dedicated to examining the idea of progress in art(s) by analyzing Arthur Danto's theoretical point of view, i.e. his thesis on the 'end of art'. In it I will deal with the interpretation of his views primarily from the essay *The End of Art* and his work *After the End of Art*. His idea about the impossibility of further progress in art or the end of progress in the arts is based on his reading of the history of art, philosophical reflection on art and the interpretation of Hegel's point of view from the *Phenomenology of Spirit*. On these grounds Danto first discusses the models of art history in the essay *The End of Art* that could offer an explanation as to why we can assume the end of art, while in the *After the End of Art* he further elaborates his position on the key philosophical question about the nature of the work of art.

Keywords: Arthur Danto, progress, end of art, history of art, Hegel.

Никола Танасић

УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ВЕКУ ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ – СЛУЧАЈ ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ

Апстракт: Вештачка интелигенција (*AI*) представља најпомоднију реч технолошког прогреса актуелног историјског тренутка и као таква се, што примерено, што непримерено примењује на свако технолошко решење које је наменски развијено да обавља послове којима су се традиционално бавила људска бића. Једна од унеколико неочекиваних примена ове технологије која је у великој мери закупила пажњу глобалне јавности у 2022. години била је широка плина популарности (и озлоглашености) такозваног „Еј-ај арта” (*AI art*), односно, прецизније, дигиталних генератора слика који користе технологију вештачке интелигенције да наизглед неприметно насумично комбинују (тј. „рандомизују”) било који задати садржај са било којим постојећим уметничким стилем, на тај начин производећи насумична „уметничка дела” искључиво на основу текстуалних описа (тзв. „промптова”). Свеprisутна употреба ове технологије изазвала је праву уметничку револуцију која се одиграла пред очима глобалне јавности за само неколико месеци, доведши до вероватно најбитније промене у техници производње ликовне уметности након открића фотографије. Што је још важније, успон ове технологије поново је у центар пажње довео нека традиционална питања естетике и филозофије уметности, али и поставио нека потпуно нова. Ова питања ћемо овде настојати укратко да размотримо, а свакако најважнија од њих су, очигледно, „да ли је ’Еј-ај арт’ уметност” и „да ли се аутори текстуалних описа на основу којих вештачка интелигенција генерише своје производе могу сматра-

ти уметницима”, што опет доводи до кудикамо запетљанијег питања „ко *јесте* уметник у случају ’Еј-ај арта’”. Ова једноставна питања која никако немају једноставне одговоре, а која повлаче значајне културне, друштвене, и правне последице, терају нас да још једном узмемо у обзир неке од традиционалних теорија уметности и стваралаштва, пре свега класични концепт $\mu\iota\tau\eta\varsigma$, као и да поново промислимо однос између уметности, друштва и технологије, можда кроз повратак неким од класичних филозофских дела на ову тему.

Кључне речи: „Еј-ај арт”, ликовне уметности, уметник/уметничко дело, техника, технологија.

Проблем „вештачке интелигенције”

„Вештачка интелигенција” (*Artificial Intelligence, AI*, односно „еј-ај”) у наше време представља помодну реч која има врло мало везе са технологијом на коју би требало да се односи. Реч је, наиме, о тзв. „машинском учењу” (*machine learning*), које омогућава различитим уређајима на бази дигиталног софтвера да сами адаптирају свој рад за потребе измењених околности, а без спољне интервенције оператера или програмера.¹

Шта тачно представља „вештачка интелигенција”, какви су њени домети и могућности, каква је њена улога у друштву, а каква ће тек бити, и у којој мери она представља „опасност” по модерно устројство друштва, његову економију и социјалну хијерархију, представља вероватно централну филозофску тему актуелног тренутка.² Ту расправу у великој мери отежава чињеница да се етикета „еј-аја” ових дана пришива на буквално сваку нову технологију јер она другачије највероватније неће моћи да се прода, на сличан начин на који пре десетак година није могао да се избаци на тржиште

¹ Cf. Ron Schmelzer, “Is Machine Learning Really AI?”, *Forbes*, онлајн издање на *Forbes.com* објављено 21. новембра 2019. год.

² Cf. Brian Y.S. Wong, “Why should we care about the philosophy of AI?”, онлајн издање на *EJInsight.com*, објављено 30. августа 2023. год.

ниједан уређај коме није био придодат придев „паметни” (*smart*). Поређење није без основа и заиста: „еј-ај” технологије данас представљају „вештачку интелигенцију” у истом оном смислу у коме су њихови претходници били заиста „паметни”.

Како год је именовали, ова технологија, примењена на домен визуалних уметности и графичког дизајна на наше очи је извела својеврсну индустријску (и уметничку) револуцију коју су ентузијастичнији гласови били спремни да упореде са огромним променама које је ликовним уметностима донео изум фотографије и, нешто касније, филма.³ Реч је о бројним и сада већ свеprisутним „еј-ај алаткама” за израду ликовних материјала, које се углавном свODE на тзв. „аутоматске генераторе слика на основу текста”, мада међу њима има и комплекснијих платформи које нуде готова решења за читав низ уметничких процеса у ликовним уметностима које су се раније радиле ручно и „пешачки”.⁴ Ипак, пре него што се посветимо ефектима које је ова нова технологија изазвала у свету уметности, потребно је направити две начелне, филозофске оградe.

Ограда прва – свака уметност је „вештачка”

У контексту уметничког стваралаштва још и више него у свакодневном говору, појам „вештачке интелигенције” представља најобичнији маркетиншки фетиш који нема апсолутно никакву вредност сам по себи. Дeпласираност употребе тог појма може се илустровати на следећи начин: ако верујемо у Бога, свака интелигенција је по дефиницији вештачка, јер све на свету створено на овај или онај начин; ако не верујемо у Бога, дистинкција природно/вештачко нема никакву тежину, будући да су рачунари и калкулатори

³ Cf. Copélia Mainardi, “AI-Generated Images: A Visual Revolution”, *Blind*, онлајн издање на *Blind-Magazine.com*, објављено 25. маја 2023. год.

⁴ Cf. Will Knight, “Where the AI Art Boom Came From – and Where It’s Going”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 12. јануара 2023. год.

ри једнако „природна појава” колико су „природне појаве” песма, слика, или плес.

Без обзира на метафизички светоназор, производи „вештачке интелигенције” су у сваком случају манифестације *људске* интелигенције, разума и духа, које се каналишу кроз когнитивни капацитет који су стари Грци назвали *τέχνη*, Римљани *ars*, а Словени – вештина, занат или умеће.⁵ У том етимолошком контексту, све што је „вештачко” је по дефиницији *artificialis*, односно *τεχνικός*. У контексту словенских језика, свака „уметност”, односно „умеће”, подразумева неку *технику* и неку *вештину*, а сваки производ уметности носи епитет „вештачког” (или како то кажу Хрвати – „умјетног”).

У том смислу је и фамозни „еј-ај” већ у својој основној замисли нешто вештачко, артифицијелно, односно техничко – „интелигенција” (правилније – симулација интелигенције) која је производ технике, умећа, односно вештине. Једноставније речено, појам *AI art* је – плеоназам. Реч је о „вештачкој вештини”, „уметној уметности”, „техничкој техници”. У питању је поента коју су изнели многи – реч је само о квантитативно напреднијој четкици за боје, длету, писаћој машини, фотоапарату, фотокопирању, фотошопу итд.⁶

Ограда друга – све је уметност

Када је реч о другој огради, у питању је специфичан однос према уметности који није свакоме интуитиван и саморазумљив, али на који ће се ослањати даљи аргументи у овом раду. Да би било јасно о чему је реч, треба се присетити низа расправа о модерним уметничким делима, каквим су читаоци сигурно имали

⁵ Види одељак Γένεσις, τέχνη, ποίησις у Никола Танасић, „Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике”, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић (eds.), *Проблем креативности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2012. год., стр. 189–192.

⁶ Cf. Paul Ford, “Dear Artists: Do Not Fear AI Image Generators”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com* објављено 3. новембра 2022. год.

прилике да присуствују, а у оквиру којих се сигурно пре или касније појављивала фраза „али да ли је то уметност?“, односно да ли је реч о „истинској“, „правој“ уметности. На претпоставци да се уметност дели на „праву“ и, ваљда, „лажну“, почива, рецимо, и она архаична подела музике на *озбиљну* и *забавну* (или „популарну“) музику, или ликовне уметности на *високу* и *аматерску* (или „народну“) уметност.

У тему која би требало да се бави обичном дескрипцијом неке уметничке праксе на тај начин се умеће нормативни став о томе да ли је реч о „уметности са малим, или са великим ’у’“. А та тема се, заправо, своди на један ентимематски *естетски суд* који, поред мање-више техничке процене да ли је реч о уметности, истовремено додаје вредносни суд о томе да ли је у питању *добра* или *лоша*, односно „лепа“ или „ружна“ уметност.⁷ Скривање овог важног аспекта естетске перцепције иза ентимема нам чини рђаву услугу, јер се испоставља да као нешто саморазумљиво узимамо предмет једног од најтежих и најкомплекснијих питања естетике. Шта је естетски суд и на основу којих критеријума га доносимо је једно од централних питања ове дисциплине од њеног оснивања пре триста година и расправе на ту тему се још увек воде.⁸

⁷ „Лепа уметност“ је још један наизглед парадоксалан појам у јавној употреби, који подразумева да се *уметност-са-великим-У* разликује од *уметности-са-малим-у* на основу нејасних естетских критеријума. Слично је и са појмом „белетристике“ у односу на, ваљда, „обично“, односно „ружно“ писање. Ова терминолошка сегрегација различитих домена у оквиру исте уметничке праксе веома подсећа на оне чувене рекламе за детерцент, који увек „пере боље од *обичног* детерцента“, али које нам никада не објашњавају шта разликује „обичан“ детерцент од „необичног“. Cf. Zoe Wray, “High art versus Low art: Should we have this distinction? What purpose does it actually serve?”, *Aesthetic Apperceptions*, блог пост на *WordPress.com*, објављено 29. маја 2015. год.

⁸ Cf. Небојша Грубор, „Укус као осећај задовољства разумом. Кључно питање Кантове критике укуса“, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Небојша Грубор (eds.), *Проблем укуса*, Естетичко друштво Србије, 2013. год., стр. 225–242.

Оно што је нама овде битно јесте да разумемо да је питање „али да ли је то уметност?“ у ствари *quaternio terminorum*, будући да баратамо са два појма уметности – нормативним и дескриптивним. Дескриптивно гледано, коришћење било какве *вештине* да се *представи* (тј. „опонаша“, *μίμηση*) нешто друго јесте некаква уметност.⁹ Наравно, велики део нашег суда зависи од спољног контекста. Ми не улазимо у расправе „да ли је пећинско сликарство уметност“, али када наша деца цртају практично исте такве цртеже, онда то представљамо као „игру“, односно као нешто уметнички безвредно.¹⁰ А у ствари – цртеж Чича Глише је уметност, *На крај села жута кућа* је уметност, и дете које испред телевизора плеше „Макарену“ је уметност. То једноставно није *нарочито добра* уметност.

Простије речено, питање „али да ли је то уметност?“ је подвала, будући да је оно постављено тако да сакрива оно што је стварна дилема – да ли је у питању *права, врхунска, изванредна* уметност, уметност-са-великим-У. А то је – да још једном заобиђемо нашироку расправу о нечему што овде није непосредна тема – једна културолошка ујдурма, која се на крају баладе своди на банално, али централно естетско питање *да ли је то лепо*. Ако неко дело у нама заиста оставља утисак лепоте, узвишености, односно изванредности, ми то називамо *Уметношћу*. Расправа се, дакле, води око филозофског питања о суду укуса и, још важније – око питања *ко има право да изнесе суд укуса*. У овом другом случају тема отклизава из домена естетике у домен социологије, сводећи се на питање ко је у друштву припадник културне елите префињених и образованих грађана који имају право да остатку јавности

⁹ Ово одређење уметности као подржавање се у великој мери наслања на Платонова разматрања, а на трагу је чувеног Платоновог разматрања у *Софисти* – cf. Pl. *Soph.* 235d–236c, као и „дефиницију подражавања“ у *Soph.* 265b.

¹⁰ Употреба појма „вредно“ и „безвредно“ још једном потврђује да овде није реч о расправи о природи уметности, него о њеној аксиологији. Cf. Devrupa Rakshit, “World’s Oldest Cave Art Was Made by Children, Study Shows”, онлајн издање на *TheSwaddle.com*, објављено 22. септембра 2022. год.

намећу свој вредносни суд о томе шта је, рецимо, хвале вредна *права музика*, а шта безвредни и кичасти *турбофолк*. На овој теми се не треба даље задржавати, будући да ју је на вероватно најбољи начин сажео стрип-аутор и илустратор Бил Вотерсон у легендарној траци *Калвина и Хобса*¹¹:



„Еј-ај арт” јесте уметност, али ко је уметник?

Након што смо завршили са оградама и дигресијама, можемо да одговоримо на питање које је заокупљало цели интернет током већег дела 2022. године: да ли су вештачки генерисане слике, тзв. „еј-ај арт”, заправо уметност? Ако се придржавамо ставова изнетих у горње две ограде, одговор се сам намеће: наравно да је у питању *некаква* уметност, питање је само *каква* и, преко тога, *колико добра*.

Ако узмемо у обзир најједноставније одређење уметности поменуто горе – оно које говори о „било каквом техничком/вештачком/уметном представљању нечег другог” – очигледно је да еј-ај генератори слика заиста представљају различите ствари на вештачки начин, и да ми у томе препознајемо нешто мање или више лепо, складно, успело, или бар интригантно и инспиративно. Притом овде не улазимо у широки дијапазон различитих естетских судова који се уопште не морају кретати по бинарној скали

¹¹ Оригинални каиш Вотерсоновог култног стрипа објављен је 20. јула 1993., онлајн издање доступно преко *GoComics.com*, приступљено октобра 2023. год.

лепо-ружно – естетско задовољство сликом коју је избацила нека аутоматска платформа може бити просто весеље изазвано чињеницом да је нешто смешно.

Одговор на питање „да ли је еј-ај арт уметност” је, дакле, баналан и једноставан, ако се придржавамо најширег поимања уметности који је, по свој прилици, актуелно од искона људског рода и – како је то једном приликом приметила Уна Поповић – у крајњем случају старо колико и језик.¹² Проблем, међутим, прави питање које се природно поставља одмах након тога: ако је еј-ај арт *уметност*, ко је *уметник*? Ту се отвара Пандорина кутија веома озбиљних расправа о природи уметничке праксе, чије последице уопште нису апстрактне, будући да се дотичу баналног, али за огроман број уметника егзистенцијално важног питања – *ко ће моћи да зарађује* на производима аутоматских генератора.¹³ А то нас доводи до (по суштини софистичке) расправе о ауторству у хибридним уметничким делима.

Узмимо за пример случај из 2019. године, када је широм света одржана серија концерата, чија је главна звезда био *холограм* Марије Калас, који је „изводио” снимке мртве оперске диве праћене живим оркестром.¹⁴ Наизглед проста тема уметничког ауторства на овом примеру се веома брзо компликује, будући да се стваралачки рад уложен у коначни наступ шири у лепезу различитих уметничких пракси. Покојна Марија Калас је уметница која пева, присутни музичари су уметници који свирају, сва дела имају своје композиторе, звучни и видео-записи имају своје сниматеље, док дигитални уметник на основу њих прави тродимензионални холограмски за-

¹² Уна Поповић је ову оцену изнела гостујући у емисији *Гозба* на Радију Београд 2 23. октобра 2023. године, снимак доступан преко сајта *RTS.rs*, одговарајући сегмент почиње у 34. минути емисије.

¹³ Cf. Tom Hals and Blake Brittain, “Insight: Humans vs. machines: the fight to copy-right AI art”, онлајн издање на *Reuters.com*, објављено 1. априла 2023. год.

¹⁴ Cf. Anthony Tommasini, “What a Hologram of Maria Callas Can Teach Us About Opera”, *The New York Times*, онлајн издање на *NYTimes.com*, објављено 15. јануара 2018. год.

пис. Труд и рад свих тих различитих уметника омогућава публици да ужива у коначној изведби, која *личи* на „концерт уживо Марије Калас”, али је, захваљујући раду низа додатних уметника и новим техничким (*sic!*) могућностима, у ствари нешто комплексније од тога.

Проблем настаје у томе што различита умећа (*sic!*) уложена у тај коначни производ (*sic!*) ми различито естетски вреднујемо, а чињеница да је коначни производ, иако у извесном смислу „укаљан техником”, истовремено *изгледа* као „концерт уживо мртве Марије Калас” изазива у публици извесну нелагоду.¹⁵ Та нелагода, заправо, представља неодређену свест о присуству филозофског проблема, утисак да „ту нешто није у реду”. Један од проблема лежи у томе што ми природно различито вреднујемо различите доприносе различитих уметника који су омогућили коначни производ, али смо истовремено свесни да је допринос уметника чији рад сматрамо за „уметнички безначајан” кључан да би коначни производ уопште био могућ. Једноставније речено, у случају певања Марије Калас ми немамо никакве дилеме око оног додатног естетског суда који њено певање процењује као лепо, узвишено и изванредно, али у случају камермана, тонца и дигиталног техничара сматрамо да је њихов рад, иако *технички* незаобилазан, истовремено *уметнички* безвредан и баналан. А то нас враћа горе наведеној првој огради, и расцепљењу некада јединственог појма *τέχνη* на две наизглед различите ствари – „уметност” и „технику”.

Слојеви ауторства – уметничко дело као плод културе

Ова полицентричност уметничког субјекта није ништа ново – проблем изазивају нови слојеви *квантификације* које је омогућила модерна техника. Чисто да по овом питању не буде никакве

¹⁵ Tom Huizenga, Raising the Dead – And A Few Questions — With Maria Callas’ Hologram, онлајн издање на *NPR.com*, објављено 6. новембра 2018. год.

дилеме, у питању је појава која постоји од памтивека. Шекспир није *измислио* Ромеа и Јулију. Хомер није *измислио* Илијаду и Одисеју. Фидија је користио мноштво уметничких представа Атене (при томе не само визуалне, већ и књижевне, па и музичке) како би извајао своју чувену Паладу. Вагнер се, поред рада мале војске извођача, ослањао на читав колоплет митова и музичких мотива када је радио *Прстен Нибелунга*.¹⁶ Исто важи за архитектуру, или за филм, анимацију, или видео-игру.¹⁷

Ову саморазумљиву причу додатно компликује чињеница да, што се више приближавамо новим уметностима, то већу улогу играју *техничари* – програмери, креатори различитих дигиталних алатки и модератори дигиталних платформи које уметник користи да би добио коначни резултат. Ту се лепо види софистичка природа дилеме – знамо шта сигурно јесте уметност и шта сигурно није, али где је тачно граница између њих, није лако одредити. Класични сликар сам себи меша боје и добија тачно нијансу која му треба, што је способност коју ми недвосмислено називамо „уметношћу”, али истовремено и вештином, техником, или умећем. Али када модерном сликару произвођач направи готову боју у било којој нијанси, ми то већ не називамо ни уметношћу, ни умећем, ни техником,

¹⁶ Ако говоримо о опери, она је савршен пример наведене полицентричности у једној етаблираној и традиционалној хибридној уметности. У *Прстену Нибелунга* имамо неколико нивоа ауторства и на вертикалном (хијерархија инспирације) и на хоризонталном нивоу (различити извођачи) – појединачна опера из ово сплета има свог (славног) композитора који је истовремено и либретиста, затим има диригента, музичаре и певаче, затим редитеља, костимографе, сценографе, ауторе постера који ће бити окачен на улазу у позориште, и заједнички рад свих тих *уметника* даје оно што је коначно уметничко дело, које може бити лепо или ружно, успело или неуспело, складно или нескладно и сл. А та перспектива није *ни загревала* огромни стваралачки низ безимених народних уметника који су свој геније и читаво културно искуство свог народа уткали у конкретну верзију мита о Зигфриду коју је Вагнер искористио као предлог за своје дело.

¹⁷ Сф. Никола Танасић, „Видео-игре и традиционалне уметности”, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Небојша Грубор (eds.), *Криза уметности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2014. год., стр. 365–369.

већ – *технолојом*. У питању је префињена нијанса која стоји у корену великог дела расправе о природи модерних уметничких дела, и која свакако залужује засебно разматрање. За потребе ове расправе, међутим, биће довољно још једном указати на горе наведену прву ограду, из које следи да је ова дистинкција – колико год изазивала проблема и недоумица – на један суштински начин безначајна.

„Еј-ај-арт” као дестилат целокупне историје уметности

Након свега реченог, можемо најзад да се посветимо својој теми – аутоматски генерисаној уметности, или „еј-ај арту”. Хајде да најзад одговоримо на питање о чему је, заправо, реч!¹⁸ У основи, у питању је *компилација*, односно *колаж* састављен од елемената огромне базе података у којој се налази практично цела историја уметности – бар у оној мери у којој је она доступна у постојећим дигиталним архивама. Другим речима, мукотрпно трагање за референцама, инспирацијом и техникама из прошлости, што представља мукотрпан, пешачки, односно управо *технички* део уметничког посла, за који се он годинама школује и који нико не сматра изразом његове индивидуалне „генијалности”, у овом случају се „аутсорсује” машини, на сличан начин на који је на машине претходно била пребачена производња боја, припремање платна, фотокопирање, дигитално умножавање и сл. Проблем је што је овај процес и пре појаве аутоматских генератора, а дефинитивно након ње, до те мере прешао из домена *технике* у домен *технолојје*, да је нама тешко да га препознамо као „уметнички”, иако је он то *дефиницији*.

¹⁸ Овде ћемо се фокусирати искључиво на тзв. „генеративну вештачку интелигенцију” у *ликовној* уметности, иако се сродна технологија примењује увелико и у оквиру других уметничких пракси. Cf. George Lawton, “What is generative AI? Everything you need to know”, онлајн издање на *TechTarget.com*, приступљено у октобру 2023. год.

А ствар је, заправо, проста: аутор „еј-ај арта” се *не види* зато што је (1) аутора *невероватно много*; зато што су (2) они *рандомизовани*, тј. њихови радови су насумично измешани; и зато што се они (3) уткивају у коначни производ на основу алгорита, чији је аутор (*sic!*) – програмер. Замислите диновско платно које приказује неки насумични садржај, рецимо стилизовано срце, које заправо представља мозаик у коме је свака коцкица – фотографија неког чувеног ремек-дела из историје уметности, толико мала, да се једва примећује. Да, у питању је нешто сасвим банално, што – поготово ако је слагање појединачних коцкица радио рачунар, а не сам уметник – нико неће доживети као импресиван уметнички подухват, али опет нико неће моћи да оспори да је у питању *некакво* (макар и „неуспело”) уметничко дело. А „аутори” тог дела су сви уметници који су учествовали у његовом настајању – аутори оригиналних слика, фотографи који су их усликали, креатори софтвера који их је дигитализовао и софтвера који их је рандомизовао и послагао у задати облик, и на крају – особа која је, у складу са својом замисли, задала рачунару баш тај облик.

На овом хипотетичком примеру можемо лепо да видимо проблем естетског вредновања оваквих хибрида. Иако је сваки појединачни „пиксел” коначног производа несумњиво ремек-дело уметности које је плод индивидуалне генијалности свог аутора, та генијалност се не „трансферује” на дериват, баш као што фотографију *Гернике* не сматрамо генијалним делом, већ искључиво *саму Гернику*. Оно што ми пре свега вреднујемо јесте уметнички допринос коначног аутора – у овом случају „творца текстуалног промпта”. У питању је још једном естетски суд којим се процењује, не материјални садржај компилације, већ *идеја* да се он послаже на конкретан начин – лепо, узбудљиво, духовито, генијално, или, ако хоћете, некреативно, генерички, неинспирисано и сл. Физичко дело, дакле, уопште није предмет естетске процене, већ – *замисао* која га је омогућила. И када, свесни тога, погледамо огромне базе података „аутоматски генерисане уметности” на интернету, видећемо да су *генијални* производи ретки и да их најчешће произ-

воде људи који добро познају уметност, који се њом баве, и који су у стању својом властитом вештином (мимо аутоматских помагала) да је „ретуширају”. Наспрам те убедљиве мањине, имамо читаво море других производа који су у сваком смислу речи „генерички” (*sic!*), као и океан осталих који су апсолутно *смеће*. Другим речима – баш као било која друга уметност на свету.

Техника народу

Расправа о статусу уметничког дела и природи уметничког стваралаштва је у 2022. години, захваљујући поплави аутоматских генератора слике, а ускоро затим и аутоматских генератора текста (тзв. „четботова”),¹⁹ прешла из домена уских академских расправа у домен широке јавности, учинивши естетику преко ноћи једном од најактуелнијих и најатрактивнијих грана филозофије. Наравно, будући да се на авангарди расправе налазила корпоративна елита из Силицијумске долине, филозофско питање дела и ауторства представљало је само последицу расправе која је свима била егзистенцијално важна, а то је *како ће се све то монетизовати*. У друштву које осећа потребу да на списак људи који су снимали филм дода раднике који су превозили опрему и доносили ручак, природно је да се постави питање каква надокнада следује уметницима чија су дела „пунила базу података” и „учила машину”, а чији се фрагменти често могу препознати у коначним, аутоматски

¹⁹ Четботови су крајем 2022. год. скинули еј-ај генераторе слике са трона „најмасовније занимације на интернету”, и отворили унеколико различит пакет филозофских дискусија о природи и улози „вештачке интелигенције” у модерном друштву. Ипак, вреди поменути да је ова технологија додатно заострила питање статуса аутоматски генерисаних слика, будући да се технологија уметнула и у последњи заостатак „ауторског рада” – састављање описа, односно „промпта” на основу ког се генерише слика. Тако смо се преко ноћи нашли у ситуацији да машина може да генерише опис слике на основу које ће друга машина генерисати слику, чиме се појам ауторства додатно разводњава. Cf. Cade Metz and Tiffany Hsu, “ChatGPT Can Now Generate Images, Too”, *The New York Times*, онлајн издање на *NYTimes.com*, објављено 20. септембра 2023. год.

генерисаним производима. Расправа је била бурна и занимљива, и у њој су обе стране излазиле са занимљивом поентама релевантним по схватање модерне уметности.²⁰

Али невезано за ту легитимну расправу која је, без сумње, егзистенцијално важна за добар део дигиталних уметника, имали смо један аспект целог покрета за „еј-ај уметност” који је, можда, филозофски занимљивији. Наиме, током 2022. године, док је јагма око аутоматских генератора била на врхунцу, форуми и групе на којима су се делила дела „еј-ај арта” били су право благо, а током пар месеци вероватно и најзанимљивија места на целом интернету. Прво, људи су се *сјајно забављали* изигравајући сликаре и дигиталне уметнике, и играјући се са новом, до јуче недоступном технологијом. Огроман број људи је освестио колику велику потребу имају за ликовним стварањем и каналисањем своје креативности, која би у идеалним условима требало да се каналише кроз ликовну културу у школи, али која је већ деценијама заборављена и скрајнута.

Већ смо поменули да се брзо испоставило да, чак и у условима технолошког „поравнавања терена”, „прави” уметници, тј. људи са уметничким образовањем и искуством, имају упадљиву предност у односу на аматере – јер знају шта хоће, како то да добију, како да формулишу своју идеју и прецизно задају параметре који се тичу „жанра”, „стила”, односно „технике” производа. Такође, што није ништа мање важно, у стању су и да коначни резултат поправе својом властитом вештином. Епилог приче са револуцијом аутоматских генератора слике управо и иде у смеру профилирања ове технологије као алатке за професионалце, којима може да уштеди време, али чији креативни рад и вештину не може да замени.²¹ У том контексту, еј-ај генератори су само следећи корак у развоју тзв. „паметних алатки” којима већ деценијама располажу процесори

²⁰ Cf. Simon Hembt, “The debate on AI-created art and copyright protection”, онлајн издање на *TwoBirds.com*, објављено 1. септембра 2023. год.

²¹ Cf. Krzysztof Pelc, “AI Will Make Human Art More Valuable”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 16. марта 2023. год.

слике попут „Фотошопа”. Они су омогућавали уметницима да „на клик” одвоје први од другог плана, замене једну боју другом, ретуширају, промене визуални израз и сл. Те процедуре је сада само у још већој мери аутоматизована, а кориснички интерфејс поједностављен.²²

Ипак, док ове платформе још нису отишле у сенку плаћених услуга за професионалне графичке дизајнере, неколико месеци разуздане и слободне игре „обичног народа” раскринкало је, субвертирало и прозвало блеф свих оних антиуметника који већ деценијама доминирају глобалном културном сценом, скривајући се иза угледа који им даје статус уметности-са-великим-У. „Ово је боље од свега што се продаје по галеријама као врхунска уметност”, био је чест коментар тих дана, и то инсистирање на естетској супериорности иритирало је „праве уметнике” кудикамо више него претендовање на ауторство и злоупотреба ауторских права.²³ Наравно, разлог за ову популарност „еј-ај уметности” у односу на „високу уметност” произилазио је из једноставне чињенице да ова друга своју естетику и вредности у највећој мери заснива на комплексној мрежи унутареснафских интеракција које су по дефиницији инсулиране у односу на („плебејску”, „вулгарну”, „комерцијалну”, „ниску”) „популарну уметност”, док прва представља компилацију статистички прецизно установљених садржаја које већина корисника интернета навише воли и најчешће дели.²⁴

²² Cf. Jenna Weiss, “‘It’s basically a new paintbrush’: Exploring the frontiers of AI in art at UCF”, *NSM Today*, онлајн издање на *NicholsonStudentMedia.com*, објављено 16. априла 2023. год.

²³ Aarafat Islam, “AI vs. Human Creativity: Can Machines Really Replace Artists?”, онлајн издање на *Medium.com*, објављено 19. маја 2023. год.

²⁴ Ово се, наравно, односи и на инхерентне предрасуде и стереотипе који су „испливали” на површину пре него што су алгоритми почели да се политички коректно дотерују. Cf. Nitasha Tiku, Kevin Schaul and Szu Yu Chen, “These fake images reveal how AI amplifies our worst stereotypes”, *The Washington Post*, онлајн издање на *WashingtonPost.com*, објављено 1. новембра 2023. год.

Уметност се рађа у усавршавању и умире након достизања савршенства

Као што нам је *успон* „еј-ај арта” открио важне ствари о односу човечанства према уметности, тако их је открио и његов *залазак*. Штавише, ова технологија нам је – фарсично или не – омогућила да пратимо читаву једну културну револуцију која се изнедрила, достигла свој зенит и отишла у опскурност у року од свега неколико месеци.²⁵ И ту није само занимљиво сажимање времена и брзина током које су се одвили процеси који су у случајевима ранијих уметничких техника знали да трају деценијама и чак вековима. Занимљиво је, рецимо, непоклапање између кривуља развоја технологије са кривуљама друштвене релевантности њених производа на интернету. Ова дела су изгледала аутентичније, занимљивије, интригантније, оригиналније, па и боље када се технологија тек појавила, него што изгледају сада, када је она постала свеprisутна и у великој мери профана.

Другим речима, дела „еј-ај арта” била су занимљивија *док је софтвер још учио*. У периоду док алгоритам још није био разрађен, па самим тим ни способан да прецизно претаче текстуалне промптове у ликовни резултат, „филтер” кроз који је текстуални *input* пролазио пре него што би дао визуални *output* изазивао је одређени шум, сметње, односно дисторзије, које су посматрачи властитим учитавањем интерпретирали као *уметничку надоградњу*. Тај „вишак уметничког садржаја”, колико год ненамеран, био је управо плод рада програмера, како на самим процедурама превођења текста у слику, тако и на сортирању и избору садржаја из базе података који ће послужити као основ за генерисано дело. На тај начин су, поред захтеваних, у коначни производ упадали и насумични садржаји који су додавали утиску „уметничког”, али су у суштини били „несводиви остатак” процеса рандомизације и компиловања. Један од упечатљивијих примера био је проблем машине да савлада ге-

²⁵ Cf. Will Knight, *op.cit.*

нерисање људске шаке (јер су примери које је имала у бази података увек у различитом положају), па су резултат била надреална и немогућа тела са вишком прстију и чланака, у потпуно неприродним и често ужасавајућим положајима. Овај упечатљиви *неуспех* машине истовремено је остављао утисак нечега што је изашло из заједничке ноћне море Франсиска Гоје и Салвадора Далија.²⁶

Када је, међутим, алгоритам научио да прецизније распознаје команде и да се боље сналази са визуалним материјалима у својим базама података, генерисања дела су постала прецизнија, а у коначни резултат је улазило мање насумичних елемената. Помало парадоксално, са већом прецизношћу платформи „ауторски” допринос „промптера” постајао је све већи, али укупни уметнички дојам производом – мањи. Резултати су прецизно одговарали идејама које су машини описиване, али се испоставило да велики број корисника, заправо, и нема тако оригиналне и уметнички интригантне идеје. Као што је и иначе случај са било ком уметношћу.

Као што је већ речено, овај процес – који је некада трајао вековима – одиграо се пред нашим очима за свега неколико месеци, омогућивши нам да емпиријски посматрамо ток једне техничке револуције у уметности. А то посматрање је показало већ устаљени образац: док човечанство тек *открива* одређену технику (уље на платну, оргуље, оперу, филм), оно се слободније игра својом уобразиљом, и самим тим ствара у нормативном смислу „уметничкија”, а заправо успелија, интригантнија и естетски упечатљивија дела. Кад год би нека уметност достигла *техничко* (*sic!*) савршенство, по правилу би улазила у период стагнације и постепено губила релевантност, уступајући место новим, узбудљивијим техникама и дисциплинама. Управо то се догодило са „еј-ај артом” у практично лабораторијским условима – читав један жанр визуалне уметности из недеље у недељу прелазео је из фазе незграпних, вашарских атракција, у класику жанра, а затим у декаденцију, баналност и

²⁶ Cf. Pranshu Verma, “AI can draw hands now. That’s bad news for deep-fakes”, *The Washington Post*, онлајн издање на *WashingtonPost.com*, објављено 26. марта 2023. год.

комерцијалу. Истовремено, промптери су пролазили кроз читаве уметничке и жанровске фазе – мењајући предмете, моде и инспирацију практично из дана у дан.

Уместо закључка – аутоматски генератори слика као кључни алат у мематској комуникацији

Шта је, на крају, будућност аутоматски генерисаних слика? Када су довољно тестирале алгоритам, корпорације су претвориле своје платформе у професионалне алатке за графичке дизајнере, и ефекти те технологије видеће се наредних година. Или, у случају нарочито добрих графичких дизајнера – неће се видети. Међутим, читав низ бесплатних платформи и даље је ту, и оне пружају могућност обичним корисницима интернета да обезбеде визуалну опрему својим садржајима која им раније није била доступна. Та технологија више није онолико атрактивна колико је била за време првобитне појаве средином 2022. године, али, без икакве сумње, она је сада на столу, користи се масовно, и графички дизајн више никада неће бити исти – било због масовног уписа генеративне вештачке интелигенције, било зато што ће „прави” уметници користити трикове заната да јасно ставе на знање публици да оно што гледа *није* аутоматски генерисано. Могућности је изузетно много, и поређење ове технологије са изумом фотографије није у потпуности депласирано.²⁷

Међутим, постоји један домен масовне визуалне уметности који ће сигурно бити трансформисан овим новим техничким могућностима. Штавише, то се већ дешава. Реч је, наравно, о интернет мемама, које представљају читав један нови медијум масовне визуалне комуникације, притом у највећој мери заснован управо на ликовним уметностима и сликовном изражавању. Меме можда још увек нису најважнији, али су свакако *најмоћнији* инструмент комуникације да-

²⁷ Cf. James Wood, “The AI Art Revolution: What is the Future of Artists?”, онлајн издање на *Medium.com*, објављено 16. октобра 2022. год.

нас, за чију се контролу води беспопштена борба између традиционалних центара медијске моћи и широке популације интернета.

Аутоматски генератори слика на наше очи мењају наше парадигме тога како интернет мема треба да изгледа. Будући да су у суштини у питању реконтекстуализације препознатљивих попкултурних садржаја (најчешће у циљу сатире или хумористичког ефекта), меме су све до сада биле осуђене да „рециклирају” постојеће слике које на интернет избацују мање-више традиционални извори информација, или да буду осуђене на наглашено ружан визуални израз, који је последица потребе за једноставношћу производње и масовношћу дистрибуције.²⁸ Са аутоматским генераторима слика, техничка ограничења приликом производње мема више не постоје – оне сада могу изгледати онолико добро колико то аутор меме жели, а да истовремено не губе на својој „народности”, децентрализованости, односно субверзивности. Ликовни изглед мема, за које је донедавно ружноћа представљала естетски императив, на наше очи пролази кроз трансформацију. Имајући у виду колико је овај вид комуникације свеприсутан у глобалној цивилизацији, савсим је могуће да ће управо то бити домен унутар кога ће „еј-ај револуција” у ликовним уметностима оставити највише трага.

Литература

Небојша Грубор, „Укус као осећај задовољства разумом. Кључно питање Кантове критике укуса”, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Небојша Грубор (eds.), *Проблем укуса*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2013. год., стр. 225–242.

Платон, *Кратил. Теетет. Софист. Државник*, превели са старогрчког језика Динко Штамбук, Миливој Сиронић, Вељко Гортан, Плато, Београд, 2000. год.

²⁸ Cf. Nick Douglas, “It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic”, *Journal of Visual Culture*, Vol. 13, Issue 3 (2014), стр. 314–339.

- Никола Танасић, „Видео-игре и традиционалне уметности”, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић, Небојша Грубор (eds.), *Криза уметности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2014. год., стр. 365–369.
- Никола Танасић, „Прометејски мит и проблем стварања из перспективе позне антике”, у Ива Драшкић Вићановић, Уна Поповић, Марко Новаковић (eds.), *Проблем креативности*, Естетичко друштво Србије, Београд, 2012. год.
- Nick Douglas, “It’s Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic”, *Journal of Visual Culture*, Vol. 13, Issue 3 (2014), стр. 314–339.
- Paul Ford, “Dear Artists: Do Not Fear AI Image Generators”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com* објављено 3. новембра 2022. год.
- Tom Hals and Blake Brittain, “Insight: Humans vs. machines: the fight to copyright AI art”, онлајн издање на *Reuters.com*, објављено 1. априла 2023. год.
- Tom Huizenga, Raising the Dead – And A Few Questions — With Maria Callas’ Hologram, онлајн издање на *NPR.com*, објављено 6. новембра 2018. год.
- Aarafat Islam, “AI vs. Human Creativity: Can Machines Really Replace Artists?”, онлајн издање на *Medium.com*, објављено 19. маја 2023. год.
- Will Knight, “Where the AI Art Boom Came From—and Where It’s Going”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 12. јануара 2023. год.
- George Lawton, “What is generative AI? Everything you need to know”, онлајн издање на *TechTarget.com*, приступљено у октобру 2023. год.
- Sopélia Mainardi, “AI-Generated Images: A Visual Revolution”, *Blind*, онлајн издање на *Blind-Magazine.com*, објављено 25. маја 2023. год.
- Cade Metz and Tiffany Hsu, “ChatGPT Can Now Generate Images, Too”, *The New York Times*, онлајн издање на *NYTimes.com*, објављено 20. септембра 2023. год.
- Krzysztof Pelc, “AI Will Make Human Art More Valuable”, *Wired*, онлајн издање на *Wired.com*, објављено 16. марта 2023. год.
- Devrupa Rakshit, “World’s Oldest Cave Art Was Made by Children, Study Shows”, онлајн издање на *TheSwaddle.com*, објављено 22. септембра 2022. год.
- Ron Schmelzer, “Is Machine Learning Really AI?”, *Forbes*, онлајн издање на *Forbes.com* објављено 21. новембра 2019. год.

- Nitasha Tiku, Kevin Schaul and Szu Yu Chen, “These fake images reveal how AI amplifies our worst stereotypes”, *The Washington Post*, онлајн издање на *WashingtonPost.com*, објављено 1. новембра 2023. год.
- Anthony Tommasini, “What a Hologram of Maria Callas Can Teach Us About Opera”, *The New York Times*, онлајн издање на *NYTimes.com*, објављено 15. јануара 2018. год.
- Pranshu Verma, “AI can draw hands now. That’s bad news for deep-fakes”, *The Washington Post*, онлајн издање на *WashingtonPost.com*, објављено 26. марта 2023. год.
- Jenna Weiss, “‘It’s basically a new paintbrush’: Exploring the frontiers of AI in art at UCF”, *NSM Today*, онлајн издање на *NicholsonStudentMedia.com*, објављено 16. априла 2023. год.
- Brian Y.S. Wong, “Why should we care about the philosophy of AI?”, онлајн издање на *EJInsight.com*, објављено 30. августа 2023. год.
- James Wood, “The AI Art Revolution: What is the Future of Artists?”, онлајн издање на *Medium.com*, објављено 16. октобра 2022. год.
- Zoe Wray, “High art versus Low art: Should we have this distinction? What purpose does it actually serve?”, *Aesthetic Apperceptions*, блог пост на *WordPress.com*, објављено 29. маја 2015. год.

Nikola Tanasić

THE WORK OF ART IN THE AGE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE – THE CASE OF VISUAL ART

Summary

Artificial intelligence (AI) is the buzzword of technological progress of our time, and as such it is used both appropriately, and inappropriately to signify any piece of technology specifically designed to substitute roles, traditionally fulfilled by humans. One of the more unexpected applications of the technology that captivated the attention of the global public in the year 2022 was the widespread popularity (and infamy) of so-called *AI Art*, more specifically digital image generators utilising AI technology to seamlessly randomise any

given content in any existing artistic style, thus generating random “artwork” exclusively from textual prompts. The pervasive expansion of the technology led to a whole art revolution that developed before the eyes of the global public in just a few short months, bringing about perhaps the most substantial change in the way visual art is produced since the invention of photography. More importantly, the advent of this technology revitalised some traditional problems from aesthetics and philosophy of art, and even opened a few new ones. These questions will be shortly examined here, with the most important ones, obviously, being ‘is AI art art’ and ‘can textual prompters using AI technology be considered artists’, which lead to an even more puzzling question, namely ‘who *is* the artist behind AI art’. These simple questions with no simple answer, and with important cultural, societal, and judicial implications, force us to consider once again some traditional theories of art and creativity, most notably the classic concept of *μίμησις*, as well as to thoroughly rethink the interaction between art, society, and technology, perhaps by re-reading some of the classical philosophical works on the subject.

Key words: *AI art, visual arts, artist/artwork, technique, technology.*

Сања Влаховић

СМИСАО МУЗИЧКИ ЛЕПОГ У ЕСТЕТИЦИ ЕДУАРДА ХАНСЛИКА

Апстракт: Циљ истраживања схватања појма музичке лепоте је да специфично објасни смисао музички лепог са полазиштем у интерпретацији критичара и теоретичара Едуарда Ханслика. Обрађује се историјски значај музике за цивилизацију јер она представља битан сегмент људског стваралаштва кроз многе епохе људског развоја и снажан сегмент културне баштине и друштвеног богатства многих народа. Посебан акценат стављен је на ток музичке еволуције упоредно са друштвено-историјским променама. Музика је људима, како индивидуално, тако и масовно, непосредно снажан почетни мотив за стваралаштво и у немусичким областима уметности, али и мотив обичног свакодневног живота јер већина људи користи музику као средство дневне разоноде, опуштања и пријатности. Главни предмет и суштинска намера овог истраживања је да образложи битност критиковања естетике осећаја која се заснива на томе да се музика не објашњава помоћу екстерних, *изван наметнутих* категорија, него из ње саме.

Кључне речи: музички лепо, садржај, форма, чисто зрење, чулно опажање.

Од осамнаестог века када ју је као појам увео Баумгартен (1735), *Естетика* се одређује као филозофија уметности, а ретки аутори је, у идеалном смислу, одређују и као *науку о лепом*, али је то исувише уско и боље је естетику схватити као филозофску дисциплину, односно аксиолошку теорију која проучава људску осећајност.

Лепо се сматра најопштијом естетичком категоријом и одго-нетнути га у уметности није једноставан задатак. Кроз историју се овај појам мењао, што знамо из сопственог искуства када се суочава-мо са различитим схватањима људске лепоте. Овде заправо помаже суд укуса (увео га Кроче); лепо је оно што нам се свиђа *без интереса* (појам лепог по Канту). Ако у нашем суду нема никаквог интереса, онда би овај суд могао бити прихваћен и од других људи, из чега се може закључити да лепо јесте оно што изазива опште допадање где се не доказује да је нешто лепо, јер такво доказивање и није могуће, зато што лепота није појам који омогућава аргуменацију.

Естетске вредности не могу се схватити без разматрања *садр-жаја* и *форме*. Неки сматрају да управо садржај даје смисао умет-ничког дела, и да управо он конституише његову вредност. Оваква естетика је гносеолошка, а естетика која више значаја придаје фор-ми је формалистичка.

Бављење светим, моралним темама не мора бити гаранција за вредност уметничког дела, због чега није садржај најважнији, већ начин на који је он уметнички обрађен. Формом се рад издваја из околине постајући уметничко биће, дело. Посао уметника је да од уметничке грађе направи уметничко дело, што најбоље објашња-ва појам трансформације, преобликовања грађе. Форма јесте она веза између уметничког и не-уметничког и заправо одлучује да ли је неко дело уметничко. Међутим, и ако форма чини уметност, не може се са њом поистоветити.

У Аристотеловој Грчкој за уметност је коришћена реч *техне*, која означава „умешност” и „вештину” произвођења, због чега су појму уметности припадале оне делатности које данас важе за под-ручје науке и заната.

Због класификовања разних делатности које су потпадале под појам *уметност*, настају *слободне* и *механичке* уметности. Од 18. века јавља се појам *лепе уметности*. Овде су најразличитије делат-ности припадале роду уметности јер су њихови производи људима изгледали лепо што их је одвајало од чистог заната и науке.

Лепе уметности су обухватале: музику, поезију, сликарство, вајарство и плес, да би се касније придружила и архитектура. Појам уметности се временом мењао, тако да се почетком 20. века јавља и филм као седма уметност (Канудо, *Теорија седам уметности*, 1911). Такође, када се говори о данашњем времену, могли бисмо уврстити и фотографију и стрип као нове уметничке врсте.

Сама реч *музика* потиче од грчке речи *моусике*, која је изведена из речи *моуса* (муза), а светом се раширила кроз латински облик *musica*. Музичка уметност се може одредити као умеће људског изражавања тоновима и њиховим комбинацијама, као и разним ритмовима. Музикологија и њене дисциплине обрађују са научне тачке гледишта настанак и развој музике, њене ствараоце – композиторе, њихова дела и извођаче (оркестар), као и музичке инструменте.

Тражењем смисла и значења музике обухватају се проблеми који се тичу разликовања музике од осталих типова звучања, значај музике у човековом животу и однос музике са другим уметностима. Формалистички приступ у оквиру естетике музике односи се на бављење тонским формама, музичким делом које је у себи затворено, музички лепим као објективном карактеристиком звучно структурираних предмета.

Музика може сачувати своју истину уколико престане подражавати друштво. Уколико музика заузме искључиво став негативитета, тиме себе може довести до позиције да и сама буде негирана. Да би композитор развио све оно што музика у себи потенцијално носи, он треба да ствара ради самог стварања. Музика може да настаје из различитих мотива: психолошких (ради исповедања); социолошких (ради друштва); етичких (из религијских или моралних побуда); спознајних (ради истине) и материјалних (због зараде). Чисто музичко стваралаштво, или како каже Адорно музичка *сама ствар* је оно за шта друштво није заинтересовано. За *саму ствар* друштво нема потребе. У музици, *сама ствар* јесте музичка мисао која се мора потражити у оном изворно музичком а не у појави, звуку или историји музике.

Бит музике јесте *сама ствар*, оно што је могуће као *музички стварно*. Писати музику ради *саме ствари* значи писати да би се музика развијала ради ње саме. Радити на музичкој бити, не обазирати се на друштво, ипак није могуће, због чега рецепција музике запада у антиномију.

Ако смер композиторовог компоновања зависи од музичког материјала, те он не може оно што хоће, него оно што мора, из тога произилази закључак да није слободан у свом стварању. Поставља се питање: како је музика могућа, на основу чега? Ако је музика могућа на основу духа који је у њој положен у прошлости, нова музика би онда била последица већ постојећих дела. Из овога би се могло рећи да је компоновање заправо обављено пре него што је писање музике и започело. За нову уметност, па тако и за нову музику може се рећи да се она не изражава, већ да се прави, због чега уместо ере уметности као израза настаје ера *уметности као конструкције*.

Многобројна интерпретација дела које имамо прилику да чујемо наводе нас да се запитамо какво је заправо то дело. Музичке партитуре су само шематски прикази тога како би неко дело требало интерпретацијом увести у свијет реалних звукова. И зато, можемо се с правом запитати – шта је оно што данас слушамо, да ли је то музика? Да ли је музика запала у кризу и да ли јој се ближи крај? Да ли се музика може досегнути чулима или умом? Да ли музика служи да изазива осећања, допадање или је њен смисао метафизички? Да ли је последица овог питања различито схватање музике током векова?

Историја музике, по схватању многих аутора, *приказ је преваходно чињеница које се односе на развој музике, са нагласком на трајну вредност и допринос напретку форми, експресији, мелодији, ритму, хармонији и инструменталним бојама*. Чињенице важне за историју музике вреднују се далеко изнад живота композитора и њихова лична хроника упадљиво запоставља у односу на оно чиме је посебно допиринео унапређењу музичке уметности.¹

¹ Према: Baltzell, W. J., A., *complete History of Music for Schools, Clubs, and Private Reading*, USA, 2017., стр. 20. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/54392>

Теоретичар Едуард Ханслик у делу „О музички лепом” представља нам негативну основну поставку. По њему, о музици се не може ништа сазнати на основу осећаја који она у нама изазива, што не значи да је музика лишена осећајности, већ само да то није њен задатак. Хансликов музички лепо поставља као највишу норму њене естетике. По њему, оно што је музички лепо јесте специфично музичко, које је иманентно тонским склоповима. Лепо је оно што је непролазно у музици, коју су отелотворили велики композитори, а коју ће талентовани интерпретатори у будућности неговати. До Ханслика, може се с правом рећи да се естетско-музички метод није посебно предано бавио утемељењем онога што је у музици лепо.

Ханслик истраживања усмерава у правцу суштине музике. Код њега нема ничег што је немусикално. Његова критика је усмерена против свих праваца који наивно претпостављају да се већ зна шта је садржај музике, те он покушава да је објасни из ње саме. Позитивисти не доспевају досегнути бит музике, сматрајући да је музика већ кроз векове реализована, и да се прећутно зна шта је музика, те се то питање не поставља. Код Ханслика су основа за естетику музике „звучно покретне форме” које се развијају из музичке теме.

Бавимо се истраживањима која се тичу критике емоционализма, музички лепог, односа између естетског и патолошког доживљаја музике, односа музике према природи, садржаја и форме у музици, као и његове концепције иманентизма.

Хансликова критика емоционализма

Хансликово дело „О музички лепом”² се може сматрати првим класичним делом у историји музичке естетике. Пре њега естетика музике као самостална дисциплина уопште не постоји. Књиге које су се у његово доба по називу бавиле музичком естетиком, имале су мноштво наивних представа о природи музике. Ханслик

² Едуард Ханслик (11. септембар 1825 – 6. август 1904), 1854. године објавио је књигу „О музички лепом.”

се критички односи према „естетици осећања” која је присутна половином 19. века. То је доба у ком су владале теорије осећајности, а кроз њих позитивизам и психологизам који су биле сметња да естетика музике буде научно утемељена. Ханслик се сукобљавао са позитивистичким ставовима по којима се претпостављало да се већ зна шта је музика. Борио се за превладавање наивног позитивизма у просуђивању музичке уметности, односно ограниченог испитивања музичких елемената, интервала, мелодије и осталих музичко-теоријских категорија које не излазе ван техничког домена. Максимум који позитивизам може освојити јесте процена душевног стања слушаоца током праћења елементарних тонских односа. Ако на слушаоца *дур* делује ведро, а *мол* тужно, то није од естетског значаја, јер се музика не састоји од апстрактног *дура* или *мола*, нити је нешто музика због тога што на неког делује весело или тужно.

Као музички критичар Ханслик се испрва позабавио позитивизмом како би потом могао приступити озбиљном послу. Позитивистички поглед рађа и емоционализам који Ханслик назива „естетиком осећања” или „осећајном естетиком”. Без сумње се може рећи да емоционализам утиче на свакодневно схватање музике и то у представама преко којих публика једино долази у додир са музиком. Овакав став доминира и дан данас у ком је уметност начин да стваралац кроз дело пренесе своје доживљаје другима.

Негативно начело Хансликовог истраживања је усмерено против општеприхваћеног схватања да музика приказује осећања. Његов став јесте критика свих праваца који претпостављају да се садржај музике налази у предмету о којем она нешто говори.

Критика емоционализма заснива се на идеји да музику не треба објашњавати помоћу екстерних категорија, наметнутих изван музичке уметности, него из ње саме. Музика се поставља као циљ и одређење које треба да изазива осећаје. Осећај се означава као садржај који музика у својим делима приказује. Обе претпоставке су потпуно погрешне. Лепо нема никакав циљ, оно је чиста форма.

У когнитивним неуронаукама више пута је без успеха покушавано да се да тачна дефиниција деловања музике на човека. Наиме, исти комплекс вибрација на разне слушаоце има различите ефекте, па опште правило не иде даље од акустичко-аудиолошке анализе, која је у основи физика, па је музички лепо остала тајна за позитивне науке.³

Лепо остаје лепо и кад не производи никакве осећаје. Осет је опажај једног одређеног чулног квалитета, једног тона или боје. Осећај је свест о томе да нам се развија или кочи душевно стање, доживљај нечег угодног или неугодног. Ако мирис или укус, боју или тон својим чулима опажем, тада осећам те квалитете. Када ме туга или веселост уздигну изнад душевног стања, тада заиста осећам себе.

Осет је почетак и циљ естетског свиђања и тек твори услов за осећај. Способност којом се прима лепо није осећај него фантазија коју Ханслик поставља између осећаја и разума као *чисто зрење*. У *чистом зрењу* слушалац ужива у акту пажљивог слушања неког музичког дела у чему је далеко од сваког предметног интересовања.

Да би се музика третираола као уметност, њена инстанца се мора тражити у фантазији. Оно што је важно нагласити је да свако ко мисли да друге уметности делују посредством идеја, а музика искључиво осећањима, у заблуди је. Музичку лепоту и осећајне афекте треба различито третирати. Као доказ за то нам служе дела која су и дан данас непревазиђена у својој оригиналности и лепоти. Данас се иста дела не схватају и не доживљавају на исти начин, што нам говори да се музичко дело не може везивати за расположење које се временом мења и које је нестално. Осећања која нам се јављају нису посредством музичке моћи него помоћу представа

³ Према: Dell. E. Z., *From White Noise to Für Elise: What makes music beautiful?* Department of Physics, University of Illinois, Champaign – Urbana, IL, 2011, стр. 3. [https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgzGtvsTZkhvnmjmdnzXsTlvBzGbX-?projector=1&messagePar](https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgzGtvsTZkhvnmjmdnzXsTlvBzGbX-?projector=1&messagePar%20tld=0.1)

које нам се манифестују у размишљању и леже у души коју уметност дотиче. Оно што претвара осећај у љубав, срећу и бол, јесу представе, појмови, мисаона активност.

И ако се осећаји не могу одвојити од идеја и представа, не може се рећи да је музика у стању да прикаже осећај, јер су такви појмови изван музичког обликовања. Љубав је апстрактан појам коју музика не може да прикаже. Динамика, односно кретање које се одвија у музици, може у нама да изазове осећај, али то не мора да значи да између тонова и идеје љубави постоји нека нужна веза. Тоновни нису само знаци којима композитор налази одређено место. Они су много више од тога.

То што ми видимо у неком акорду одређено расположење то је само наша физиолошко-психолошка веза коју успоставља наше тумачење. Не може се порећи да се код слушаоца јављају осећаји, али они су настали асоцијацијама и немају објективно лежиште у самом делу.

Вокална музика садржи речи, те према томе, она не може бити критеријум, јер се преко речи у музику увлаче афективни садржаји. Када се говори о инструменталној музици, тада се мисли на уметност апсолутних тонова. Инструментална музика јесте најчистија и на много вишем нивоу од вокалне која тонове и мелодију ставља у други план.

„Композитор мора”, каже Матесон, „не без наивности своје прве, пренаглашене емфазе – знати да без ријечи пуким одабраним звуцима и њиховим вештим склапањем изрази све наклоности срца, тако да слушалац из тога, као да је прави говор, може потпуно да схвати и јасно разуме нагон, смисао, смер и нагласак композиције. (...) Да би се то постигло потребно је много више вештине и снажније уобразиље него кад се компонује на основу текста.”⁴

⁴ Далхаус, К., *Естетика музике*, КЗН, Нови Сад, 1972., стр. 36.

Бојаје ће приметити употребу исте мелодије за различите текстове.⁵ Као пример Ханслик наводи ораторијум *Месија* који је презет из световно-еротских дуета које је Г.В.Ф. Хендл компоновао за Књегињу Каролину Хановерску.⁶

Хендл у првом делу „Месије” уопште не мења тоналитет ни мелодију. Музика не треба да тежи да постане језик нити би то икад могло постати естетски принцип музике. Музика поседује моћ да помоћу динамике тонова и симбола оживи речи у вокалној музици. Међутим, можемо уживати и у лепоти дела без таквог садржаја као што су Бахови прелудији и фуге.⁷

Овде се може закључити да речи и музичко савршенство иду заједно само до пола пута, где настаје њихово разилажење. Приказивање осећања је идеал који музика никад не постиже. Музички лепо не би било *конгруентно* са верним приказивањем осећања ни када би оно било могуће. У том случају би најсавршеније биле композиције које најверније приказују извесна осећања. Идеалан пример је музиком праћен *речитатив* у коме се музика у њему губи у виду слушкиње.

Са Хансликовом критиком емоционализма отпада *теорија израза* као и *теорија одраза*. Ако музика приказује емоције, тада се претпоставља да их она са једне стране одражава да би их на другој страни изражавала, што за Ханслика представља губитак музичке аутономије. За њега специфично музички лепо, независно од потребе за садржајем, лежи у тоновима и њиховим међусобним везама.

Тоновима су независни од било каквог садржаја. Ритам и склад су суштина музике. Тоновима, ритам и склад јесу материјал са којим композитор располаже када ствара неку мелодију. Хармонију⁸ и

⁵ Ханслик, Е., *О музички лепом*, БИГЗ, Београд, 1977., стр. 71.

⁶ Ибидем, стр. 71.

⁷ Bruhn, S., *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*. Edition Gorz, Waldkirch 2006, ISBN 3-938095-05-9.

⁸ Хармонија, наука о акордима, испитује њихову структуру, међусобни однос и начине њихових спајања. Хевелер, К., *Музички лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1990., стр. 204.

мелодију покреће ритам који је обојен тоновима. Мелодија је облик музичке лепоте. Она изражава музичке идеје. Циљ музичке идеје није приказивање осећаја, већ је она самостално лепа као појава. Музика доноси лепе форме покренуте тоновима и може се дефинисати као скуп тонских односа који састављају дело. Музички акорди као што су *тоника* и *доминанта*, који доносе *каденцу*, нису садржани у *звучној чињеници*, због чега музички смисао постоји само уколико га слушалац схвати.

Уметничка лепота музике

Лепо у тонској музици је специфично музичко. Музички лепо је независно од било ког садржаја који долази споља и лежи једино у тоновима и њиховој уметничкој повезаности. „Праелемент музике је склад, а њена суштина је ритам.”⁹ Ритам у великом је складност неке симетричне грађевине, а ритам у малом је изменично законито кретање појединих чланова у такту. Материјал од кога и у коме композитор ствара јесу тонови. Основни облици музичке лепоте су мелодија и хармонија. Тоновима се изражавају музичке идеје. Музика нам пружа лепе форме без садржаја неког посебног афекта. Кад људи не могу да открију сву пуноћу лепоте која живи у чисто музикалном елементу то је кривица осећајне естетике која занемарује слушање и иде директно на осећање. Идеално у музици је тонско, а не појмовно које би тек требало да се преведе на тонове.

Страствено дејство једне теме не лежи у патњи и болу уметника, већ у њеним интервалима. Оно што се истражује није уметник, него дело. Када се каже за неко дело да има духа тада се мисли на одређење музичког карактера.

Музички елементи испољавају свој духовни израз кроз деловање јер сваки интервал, акорд, трозвук, има свој карактер, боју, и начин изражавања који има духовни утицај на слушаоца.

⁹ Погледати фусноту бр.3. стр. 83.

Ако дубље уђемо у анализирање неке музичке теме, тада наилазимо на модулацију кроз коју се тема спроводи у другом тоналитету у коме више не звучи исто, иако је и даље њено првобитно лице задржано. Тада композитор користи безброј интервала¹⁰ што значи да дејство теме не лежи у композиторовом расположењу, него у музици.

Естетичка истраживања треба ограничити на музикалне факторе. Једна инструментална композиција је боља или гора од друге само по томе што су у њој обликоване лепше тонске форме. Музика има више форми које се употребљавају, али се и даље изнова трага, што доводи до нових композиција које често искорачују изван свог времена. Са могућношћу различитих форми, путем стваралачке инспирације композитора, рађају се дела која су испуњена духом и за које се може рећи да су музички лепа. Сваки образовани музичар и композитор познаје карактер музичког дела јер је за објашњавање музичких елемената потребно изврсно знање које омогућава да се схвати деловање сваког акорда, интервала у њиховој повезаности због чега се хармонији и контрапункту¹¹ додељује прво место у духовном садржају композиције.

Хармонија је строга наука која се, дакле, може научити, за разлику од мелодије која је продукт композиторове инспирације, духовности и осећаја. Иако су ове тврдње донекле тачне, не може се на њих гледати тако уско и раздвојено управо јер се и мелодија и хармонија код композитора рађају заједно. Оне се упоредо развијају и доприносе музичкој лепоти. Духовни садржај се у делу

¹⁰ Значење израза *интервал* у многоме објашњава латинска реч *intervallum*. Она означава раздаљину, размак, одстојање или међупростор. У музици се овај термин односи на удаљеност два тона по висини. Удаљеност по висини између било кога два тона лествице, назива се интервал. Поседује два гранична тона: доњи и горњи. Доњи, или како се другачије назива, основни (темељни) тон интервала је онај на коме се гради други тон, назван граничним тоном. Вучековић, Р., *Основи теорије музике*, Softon, 2004., стр. 86.

¹¹ Контрапункт, истовремени наступ две или више самосталних мелодија, према одређеном поступку. (Видети фусноту бр. 6) стр. 238.

постиже управо када се удруже сви ови елементи као што су: мелодија, хармонија и ритам.

Говорећи о сонати која се најчешће састоји од четири става¹², треба подвући да слушалац приписује сваком ставу одређени душевни осећај да би тиме објаснио њихово различито својство и довео их у међусобну везу. Утолико јединство сонате није веза са душевним стањем композитора нити је соната искључиво одређена догађајима о којима он промишља.

Многи естетичари су доводили у везу музичко уживање са симетријом, која не садржи у себи ништа лепо нити то може бити. Симетрично је нешто што је поређано правилно, што не мора да значи да у себи садржи дух и смисао за музику, јер и празне теме без духа могу бити симетричне. Музичка лепота не може се довесати у везу са математиком јер са њом нема ништа заједничко. Музичко дело не може бити математички израчунато, нити је пожељно односе међу интервалима свести на математичку релацију.

Остварење композиторове фантазије се не може темељити на математичком рачуну. Бројеви регулишу елементарну грађу и баве се пропорцијама интервала, што не значи да улогу математике у музици треба прецењивати. Сувишно је причати о израчунавању лепоте неког дела, јер је музика непрорачунљива. Математика има своју примену и споредну квантитативну улогу у уметностима. Њено место можемо уочити када говоримо о дужини стихова, о архитектонској грађи, међутим, њој се не може приписивати стваралачка моћ. Музика је често упоређивана и са језиком. Поједини аутори музику ограничавају и схватају као језик и из природе језика настоје извући музичке лепоте. Разлика између језика и музике је у томе што код језика имамо тон који представља знак, а код музике се тон јавља као самосврха. Специфично музичка лепота је у лепоти тонова, а језичка у примени гласа.

¹² Први став сонате је по правилу сонатни облик, бржег темпа (*allegro*), док је други став лаганији (*adagio*) и смиренијег карактера, док је последњи став налик првом, а у случају четвороставног сонатног облика је обично менует или скерцо.

Самостална лепота тонских форми на страни музике и апсолутна превласт мисли над тоном у језику толико су супростављени да је мешање њихова два принципа немогуће. Где музички лепо недостаје, неће га надоместити ниједно друго велико значење. Нема *интенције* која може замијенити *инвенцију*. Музички лепо се не ограничава на класично или романтично, оно влада Бахом једнако као и Моцартом. Читав ток овог истраживања није усмерен на оно што би лепо требало да буде, већ на оно што лепо већ јесте.

Естетско доживљавање музике

Анализирајући субјективни доживљај музике, Ханслик примећује да композитор мора свој музички идеал објективизирати, довести га до чисте форме. У томе се не може ослонити на осећај, већ на специфично музички школовану надареност.

Осећајност је присутна код сваког композитора, као и код песника, али она није пресудни стваралачки фактор. Композитор ће тонско дело пронаћи певањем у себи, а не простим унутрашњим осећајем, због чега се за неку тему може рећи да звучи поносито или тмурно, а не због израза композиторовог осећања. Оно што доживљавамо као извођење јесте тонско дело које је оформљено. Извођач може дати само оно што композиција садржи, али она не налаже много више од тога да се правилно погоде ноте.

Ханслик прави разлику између *естетског* и *патолошког* доживљаја музике. У првом случају се слушалац препушта пасивним примањем елементарног у музици, док ће музикални слушалац обратити пажњу на музичко обликовање композиције и осећају неће придавати важност. С друге стране, патолошки слушалац се наивно препушта тоновима без духовног уживања које му измиче. Што више уметност влада телом, то је мањи естетски удео у њему. Зато се у музици мора наћи елемент који је чисто естетски и као такав близак лепом. У музици, он се јавља у *чистом зрењу*.

Осећај који се јавља у *чистом зрењу* се може назвати уметничким. Патолошкој узбуђености Ханслик супроставља *чисто зрење* уметничког дела. Једино контемплативна форма слушања је она права. Суштина слушања музике данас јесте ово тражење осећајног. Овакво схватање музике можемо повезати са уживањем, али не и са стваралачким духом. Музика је једина уметност која допушта да се помоћу чула недуховно може уживати. Сви чујемо симфонију, али је сви не слушамо. Потребно је одвојити слушање наивне публике која уметност повезује само са чулношћу и публике која је образована за разумевање дела. Наивна публика неуметнички доживљава дело и њено повезивање са осећајем јесте апстрактно гледање на тонове, а не са једним богатством, због чега постаје јасно да у музици посебно место заузима духовни садржај у односу на форму.

Садржајем се често сматра осећај који се провлачи кроз дело, а форма је створени низ тонова; музика је овај дух коме се придружује *зорни дух*. Управо се духовни садржај композиције открива путем тонова, а не у апстрактном утиску и осећају. Људи који музику не доживљавају као нешто лепо се аутоматски супростављају естетском. Одређење музике није оно елементарно у музици које обичан слушалац допушта да га занесе.

Физичко деловање музике је повезано са сировошћу духа. Показало се исправним мишљење да је на мање образовану публику дејство музике јаче.

Музика је код примитивних народа имала снажније дејство него данас када имамо свест и самоодређење и није се третирао на исти начин као данас. У средњем веку музичка пракса је важила за технику и вештина компоновања се схватала као занат. Тек од од 18. века уметност је одвојена од заната.

У Грчкој се музика примењивала као допуна за плес, поезију, није се схватала самостално. Није била хармонијски богата нити тонски развијена, деловала је симболички слично као израз речи-ма. Грчки дух је био отворенији за мењање расположења помоћу

музике, због чега је јасно зашто је музика на старе Грке интензивније деловала.

Четири основне лествице: дорска, фригијска, лидијска и еолска су имале четири душевна стања која су се повезивала са песмама које су им увек одговарале, због чега су ухо и душа само на основу слушања стицали осећај за одговарајућу лествицу. Ово је значило да уметност није самостална уколико је дорска лествица била потребна да би се осетила религија или лидијска која би изазвала бол. Оно што је лепо и уметничко јесте контемплативна форма слушања која одговара уживању без афеката, коју Шелинг назива „узвишеном равнодушношћу лепога”.¹³

Естетско уживање је немогуће без духовне активности. Уметност која побуђује дух јесте уметничко уживање. Слушалац који је духовно слабији лакше се препушта том уживању, међутим, ова духовност је у слушању дела неопходна јер два различита слушаоца исто дело доживљавају различито. Духовно слабији слушалац ослања се искључиво на чула, док се код другог испољава управо духовност која га чини естетским слушаоцем. Музички необразована личност теже доживљава музички лепо јер се води чувеним аксиомом да „тмурна музика изазива у нама жалост, ведра радост.”¹⁴ Заиста, музику не можемо да ограничавамо просто на оваква правила. Разлика између лаика и музичара је што први музику доживљава као веселу или тужну, а други као добру или лошу. Чим се музика схвата као средство за развијање осећања, тада она више није уметност. Уметност музички лепог захева да се дело слуша ради њега самог, гледано са уметничке стране, као чисти *зор*. Потребно је разликовати оно елементарно од уметничког управо схватајући музику као последицу и производ.

¹³ Видети фусноту бр.3. стр. 142.

¹⁴ Исто, стр. 143.

Однос музике према природи

Оно што такође улази у разматрање је однос музике према природи, јер је за сваку ствар то најважније. Музика стоји у односу према природи преко сировог материјала. Музичка грађа, односно хармонија и мелодија, не могу се тражити у природи јер их природа и не познаје. Ми ниједан интервал нити акорд не можемо чути у природи.

Ритам егзистира и пре људи и он се може наћи у природи, али га је потребно разликовати од музичког ритма који прати мелодију, док је природни ритам независан од хармоније и мелодије.

Развој мелодије, хармоније, тонова, интервала и лествица се јавља постепено. Ритам као најранији музички елемент се јавља код људи у примитивном смислу лупања кашикама, разним предметима, што је производи одређени звук за који се не може рећи да је музички јер не производи одређени тон него празно звучи. Хармонија је била непознаница и код Грка и код примитивних људи. Распон интервала је био значајно мањи, највише се користила октава или прима у певању где се *терца* као начин певања јавља знатно касније, после XII века.

„Инструменти којима су се Грци служили нису били снажни и нису давали могућности за извођење сложенијих композиција; махом су се користили лира и китара (побољшана лира), а ти инструменти су били до те мере једноставни да се њима свако могао служити; са Истока су Грци преузели *аулос* (налик обои) и тек на њему се могла прецизно изводити нека мелодија. *Аулос* је био оргијастички инструмент и коришћен је у култовима Бога Диониса, док се лира, коришћена у култовима бога Аполона, могла чути приликом извођења драма и игара, као и при приношењу жртава.”¹⁵

¹⁵ Узелац, М., *Философија музике*, Нови Сад, 2005., стр. 22.

Човек није научио музицирати из природе, већ су музички елементи производ људског духа који се временом развијао. На тему да човек није пронашао тонални систем у природи, Ханслик запажа:

„Кад би музички тонски низ лежао већ завршен у природи, сваки би човек увек певао чисто.”¹⁶ Запитамо се да ли звуци у природи као што је жубор потока, звиждање и сл. имају везе са музиком и да ли су на неки начин подстицај и узор за стварање људске музике. Одговор би био не, јер ови звуци не производе тон са различитом висином и дужином, него се ради о обичном звуку или шуму који већ има одређену јачину и висину.

У природи немамо скале. Природа не нуди никакву формирану мелодију, већ сирову грађу коју можемо чути код птица, због чега се „музика” природе и људска уметност тонова морају сматрати различитим подручјима. Грађа у естетичком подручју јесте оно чиме композитор ствара. Као што неко прави одређени предмет од дрвета, тако уметник гради помоћу тона музику. Ликовне уметности узимају ову грађу из природе. Са музичким композитором то није случај, за њега је грађа оно природно лепо. Музика не може нигде наћи готов узор и грађу за себе, за разлику од других уметности. За музику не постоји природно лепо, као ни за архитектуру. Композитор не може ништа преобликовати, он мора све изнова створити.

У поезији, песникова трагедија или драма, о којој нам говори када описује неко стање није могућа без унапред замишљеног човека, лика, случаја који је оживео у својој машти и који је пренео на свој роман. Природа зна за пејзаже, али не зна за музику. Музика своја дела (*соната, рондо, комад*) не може наћи готова као грађу у природи. Свака уметност свој модел тражи у природи, музика природу треба да обликује. Композитор не обликује него ствара. Он духовном снагом производи из себе нешто чега нема. Народна песма пастира, коју композитор такође користи, није већ постојеће

¹⁶ Ханслик, Е., *О музички лепом*, БИГЗ, Београд 1977., стр. 153.

нити природно лепо него почетак продукта људске уметности. За сликара је лепо оно видљиво, за вајара опипљиво а за музичара чујно. Због наслова дела смо у стању да то дело повезујемо са објектом који је изван њега, што није музикално и што искорачује из лепог и из суштине музике. Дело треба да испуни музички садржај а не песничку тему. Дело се не сме ограничити и схватати на основу наслова због чега ће слушалац створити одређену представу унапред и по коме ће усмерити ток мисли и маште. У музичкој литератури се може наћи звук из природе у случају када у неком делу композитор путем тона представља звук птице или зов петла, али ово подражавање није уметничко нити музикално, него поетско, изазива се природна појава која оставља утисак подражаја, али је јасно да ови природни звуци и њихово подражавање нису музика јер не могу произвести ниједну тему.

Садржај и форма у музици

Многи теоретичари говоре о садржају музике. Да би се о њему говорило потребно је да заиста он постоји у музичком делу и најпре рашчистити са појмовима као што су: садржај, предмет и грађа, јер долази до тога да се за један од ових појмова везују различите представе, као и до мешања садржаја са предметом. Садржај је оно од чега се састоји музичко дело, а предмет се схвата као грађа у смислу обрађеног предмета. Музичко дело се састоји од тонова, тако да се са правом може рећи да су тонови његов садржај, и да оно нема другог садржаја сем себе самог јер говори само тонове.

„Музика се састоји од тонских низова, тонских форми, а они немају другог садржаја осим себе сама. Они и у овоме подсећају на архитектуру и плес који нам такође пружају лепе односе без одређених садржаја. Нека и свако процјењује и назива дејство једног тонског дела већ према свом индивидуалитету како му драго, оно нема другог садржаја осим упра-

во изведених тонских форми; јер музика не говори просто преко тонова, она говори само тонове.¹⁷

Музички садржај и природно лепо су уско повезани јер уметник не налази узор за своју уметност, не понаваља већ виђени предмет, због чега се може рећи да она нема садржај који је везан за одређени појам.

Када се говори о садржају, онда се мора говорити и о форми јер су они нераскидиво јединство. Музички микрокосмос је тема чији садржај чине тонови који су већ оформљени, испуњени формом, што значи да се у теми садржај од форме не може одвојити.

Када се за композиције већег опсега каже да имају свој садржај и форму, првенствено се мисли на повезаност тих делова у њиховом следу. Када неко изводи мелодију замишљену за клавир, она тиме не губи своју форму и садржај јер је она већ оформљена. Тема је језгро садржаја и форме где се они не могу рашчлањивати, стога се музички садржај може схватити само и једино као музички, а не као предмет. Тема је главно лице у музичком делу и све остало је обликовано по њој. Сама тема открива дух који је створио дело у целини. Оно што у теми не лежи, не може се ни касније развити.

Несадржајним, према томе, треба назвати слободно прелудирање у ком извођач ствара користећи се акордима, украсима, а да из тога не произилази никаква одређена самостална творевина.

Овакве слободне прелудије не можемо разликовати као нешто индивидуално, што значи да они немају садржаја јер немају теме. Захваљујући томе што у самим формама налази садржај, Ханслик није формалист. Формалист би био када би те форме биле средство да се изрази један ванмузички предмет. Сваки предмет може постати објект најразличитијих интенција. Када би садржај музике био исто што и предмет, тада би музика трансцендирала и не би се могла схватити по себи и за себе.

¹⁷ Исто, стр. 167.

У акустичкој сфери музике садржано је све духовно богатство:

„Музику треба већ једном као музику примити и само је из ње саме схватити, једино у њој уживати. Нипошто се оно 'специфично музикално' не сме схватити као акустична лепота или пропорционална симетрија – то су само огранци које оно као подређене у себи обухвата, а још мање може бити говора о 'игри тонова која надражује ухо и сличном. Тиме што инсистирамо на музичкој лепоти, ми нисмо искључили духовни садржај него га напротив уветовали. Јер, ми не признајемо никакву лепоту која би била без икаквог удела духа. Но тиме што смо лепо у музици битно сместили у форме, већ смо назначили да духовни садржај стоји с тим тоналним формама у најужој вези. Појам *форма* има у музици једну сасвим особену примену. Форме које се од тонова обликују нису празне, него испуњене, нису напросто ограничавање вакуума линијом, него дух који се изнутра оформљује.”¹⁸

По Францу Листу, класична музика одвија се само формално, а програмска музика је у суштинској вези са једним поетским садржајем:

„Специфично музички композитор који ставља акценат само на формално обликовање грађе, не поседује способност да пронађе нове формуле или да удахне нове снаге. Њега не присиљава никаква духовна нужност да пронађе нова средства, не нагони га никаква страст која би хтела да дође до свог израза. (...) Формалисти нису могли ништа боље ни мудрије него да већ одомаћено искористе, прошире, дотерају и пригодно прераде.”¹⁹

¹⁸ Фохт, И., *Савремена естетика музике*, НОЛИТ, Београд, 1980., стр. 44.

¹⁹ Фохт, И., *Истина и биће уметности*, Свјетлост, Сарајево 1959., стр. 284.

Хансликова концепција иманентизма

У настојању да музику објасни иманентно, из ње саме, Ханслик истиче њену аутономију и специфичност. За њега, специфично музичко јесте лепо које лежи у тоновима и њиховим креативним уметничким везама. Ханслик није одбацивао музички садржај, већ оно изванмузичко што се не темељи у самој музици и на њеним формама. Музика се састоји од тонских форми, где се садржај заснива на одслушаним тонским интервалима. Музички садржај проистиче из форми. Садржај не може бити предмет, јер нешто што је музички *пред-метнуто*, не може бити у њој садржано. Форма у музици даје садржај из саме себе, она га у себи рађа успостављањем односа међу тоновима, где се истовремено ствара духовни садржај. На тај начин је већ у чулној сфери дата духовна димензија, те музици није потребан посреднички приказани предмет. Музика делује непосредно.

Код Ханслика, док се о музици размишља, она се не напушта, док се преко предмета управо то и чини. Одбацавање музичког предмета не представља и одбацавање музичког садржаја, већ захтев за специфично музичким. Ханслика не чини формалистом то што у самим формама налази садржај. Он би се, као што смо већ указали, могао сматрати формалистом када би форме за њега биле средство да изрази један ванмузички предмет.

Формалистичка теорија не прави разлику између предмета и садржаја у уметности, на чему Ханслик инсистира. У музици се духовни садржај поклапа са формалним односима тонова као чулних података. Они који музику третирају (формално) као средство за приказивање су формалисти, а они који сматрају да се музички садржај налази у идеји су идеалисти.

Трансценденција настаје у слушању, али сама музика не трансцендира. То значи да музика не тендира неком спољном предмету, него остаје у себи, она је, већ по својој природи, *с ону страну чулно стварног*. Ова трансценденција не противречи Хансликовој иманенцији. За њега се гносеолошка трансценденција не може

остварити, јер музика нема никакву предметност. Музичко дело не прекорачује *с ону страну*, већ то чини слушалац, јер га дело преводи са чулног на натчулно. У том смислу Ханслик трансценденцију допушта једино слушаоцу и та трансценденција која се дешава слушаоцу је иманентно укључена у простор самог дела.

Ако су тонови исправно компоновани и састављени, ако је однос међу тоновима ваљан, онда избија духовна вредност непосредно. Ханслик својим учењем о непосредности (*неинтенционалности*) не поставља музику на један технички ниво. Слушалац мора осетити да се духовно налази између тонова. Дело јесте, а слушалац спознаје. Оно што слушалац спознаје није спознаја нечега о делу него дело само. У Хансликовом иманентизму су дати зачеци и онтолошке естетике музике.

Духовни садржај се не сме тражити ни у једном другом моменту, осим у самим тонским творевинама. Композиторово стварање не лежи у музичком опису одређене страсти, већ у открићу одређене мелодије. Лепота једне самосталне теме се објављује естетској осетљивости једном непосредношћу, без икаквог односа према нечем трећем, споља егзистентном. Она се свиђа по себи, као лист, као цвет.

Трансценденција у Хансликовом смислу се не креће од предмета ка предмету, од ниже предметности ка вишој, већ од чулног ка духовном. Док је гносеолошка предметно схваћена, трансценденција је код Ханслика објективни догађај, *онтичка*.

„Музика се сама од себе спушта до човека тиме што му се, истина врло, врло ретко, *објављује*. Тема – а она је све – *открива се, зазвучи*, тако неприпремљено и ненадано да и нема свести (код композитора) да ју је сам створио, она му се *указала*, све су то Хансликови изрази, као да је већ пре постојала, а њене записе је аутор једноставно случајно нашао.”²⁰

²⁰ Фохт, И., *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд, 1980., стр. 49.

И Моцарт пише и компонује на граници могућег: „игра се са границама првобитне целине цепкајући је на мноштво делова, увек несавршених, које само као такве можемо препознати. Он уочава и помера границе у свакој мелодији и у сваком пратећем гласу и теми чује јединствену симфонију. Убеђен је да је сва музика већ компонована: само је треба преписати.”²¹

Хансликов естетички став је онтологијски. Музика је доживљај присутности духа.

Предметност и није примарни музички квалитет јер је интенционално насилно изведен. Цвет није користан или некористан, него он то тек постаје захваљујући примени. Он је по себи оно што јесте, оно чему он може послужити јесте моменат изван њега који није у његовом бићу. Хансликово учење је естетички објективизам доведен до онтологизма, али и материјализам јер биће сматра битним, а не сазнање:

„Музички шампањац (тј.дух) има ту особину да расте заједно с флашом (тј.материјом, тоновима).”²²

За Ханслика је важно објективизирано дело, а не музичар. Композитор не ствара музику него је преноси, јер је она постојала и пре њега. Његов је задатак да је открије и нотно постави у виду теме. Кључни моменти Хансликовог иманентистичког става су:

- дело, које је затворено и коме није потребно ништа изван, због чега би се схватило, ни стваралац, ни прималац;
- апстраховање од услова под којим је неко дело настало, од историјске околности, биографије композитора, психолошких особина;

У предавању музици и њеном духовном разумевању Ханслик одбацује антропологизам и антропоцентризам и заступа онтологију музике.

²¹ Дона, М., *Филозофија музике*, Геопетика, Београд, 2008., стр. 89.

²² Ханслик, Е., *О музички лепом*, БИГЗ, Београд, 1977., стр. 27.

Закључак

Хансликове тврдње нису исправно схваћене у каснијим интерпретацијама његовог дела, тако да их треба истаћи у њиховом правом значењу. И данас се компоновање музике практикује највећим делом на начин за који је Ханслик сматрао да је неадекватан и да занемарује уметничку и стваралачку моћ музике.

Музичка уметност прожима човека и извор је његовог животног задовољства, позитивних емоција и естетских способности. Тежња еволуције музичке културе усмерена је ка циљу општег развоја музичких диспозиција човека и стварање навика за активно бављење музиком (слушање музике, певање и свирање) и на тој основи подстицање стваралачких способности човековог когнитивног, афективног и етичког развоја.

Активно бављење музиком допринеће развоју и култивисању личних и социјалних музичких потенцијала, као што су интересовање, радозналост, музичка осетљивост и креативност. На овај начин ће човек бити оспособљен да осети карактер музичког дела, да има пун доживљај и разумевање музичког израза, да духовно прими музичко дело, да га квалификовано опажа, упоређује са другим делима и вреднује, али, што је најважније, и да ствара музику.

Наведено указује да је основни циљ развој опште музикалности коју поседује свако, чије стање чула слуха може да прими звучне квалитете, да их концентрисано перципира, памти, све до пуног духовног доживљавања музичке суштствености, при чему је улога свести од огромног значаја.

Оно што доживљавамо, по Ханслику је интерпретирање оформљеног дела. У естетској рецепцији музике Хансликово разликовање естетског и патолошког слушаоца води нас до сазнања да музикални слушалац обраћа пажњу на музичко обликовање композиције, занемарујући осећања, док се патолошки слушалац препушта пасивном примању елементарног у музици, без духовног уживања.

Естетска осетљивост припада сфери афективног реаговања на естетске вредности уметничког дела и као таква непосредно

утиче на развој способности естетског вредновања, преференцију и естетски укус. Музичка осетљивост или осетљивост на квалитет музике или њеног извођења је суштинска одредница и нужан услов музикалности, при чему се музикалност и „музички таленат” одређују као синоними музичке способности на највишем нивоу. Осетљивост која омогућава да се уоче разлике у висини тона је најочигледнији феномен акустике и најважнији дијагностички знак музикалности. Сви чујемо симфонију, али је сви не слушамо, потребно је одвојити наивно слушање оне публике која повезује уметност са чулношћу од оне публике које је образована за разумевање дела. Духовни садржај композиције открива се путем тонова, а не осећајем.

Духовно слабији слушалац се лакше препушта оваквом уживању, јер, на пример, исту музику два слушаоца доживљавају на различите начине управо због тога што се један ослања искључиво на чула, док се код другог испољава она духовност која га чини естетским слушаоцем.

Указујемо на значај тежње да се проучи суштина музике, што значи отргнути се владавини осећајности и осета. Свакако, потреба за објективном спознајом ствари мора заћи и у област истраживања лепог, а уметност музички лепог код Ханслика захтева да се дело слуша искључиво ради њега самог, као чисти *зор*.

Све што данас чујемо заправо и није музика. Ми живимо у *одсутству музике*. Данас се компонује у малим формама. Музика коју можемо чути у последњим вековима настоји да изазива допадање. Музика више није лепа по себи, она не дотиче, све више присуствујемо лакоћи њеног разумевања.

Сва реализована музика припада прошлости. Ми живимо у времену наметљиве музике у коме више не настају велике композиције, слушамо квазиуметничка дела која су далеко од истинске хармоније, нису прави алати Духа.

Литература

- Адорно, Т., *Философија нове музике*, Нолит, Београд, 1968.
- Baltzell, W. J., *A complete History of Music for Schools, Clubs, and Private Reading*, USA, 2017., str. 20. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/54392>
- Блекинг, Д. З., *Појам музикалности*, Нолит, Београд, 1992.
- Bruhn, S., *J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier. Analyse und Gestaltung*. Edition Gorz, Waldkirch 2006, ISBN 3-938095-05-9.
- Вучековић, Р., *Основи теорије музике*, Softton, 2004.
- Далхаус, К., *Естетика музике*, Књижевна заједница Нови Сад, 1972.
- Dell. E. Z., *From White Noise to Für Elise: What makes music beautiful?* Department of Physics, University of Illinois, Champaign – Urbana, IL, 2011, str. 3. <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgzGtvsTZhkhnvjm-dnzXsTlvBzGbX?project=or=1&messagePartId=0.1>
- Дона, М., *Филозофија музике*, Геопетика, Београд, 2008.
- Ингарден, Р., *Онтологија уметности*, Нови Сад, 1991.
- Слезер, Д. Б., *Увод у J. S. Bacha*, Нови Сад, 1996.
- Узелац, М., *Философија музике*, Stylos арт, Нови Сад, 2005.
- Фохт, И., *Савремена естетика музике*, Нолит, Београд, 1980.
- Фохт, И., *Истина и биће уметности*, Свјетлост, Сарајево, 1959.
- Ханслик, Е., *О музички лепом*, БИГЗ, Београд, 1977.
- Хевелер, К., *Музички лексикон*, Матица српска, Нови Сад, 1990.

Sanja Vlahović

THE MEANING OF THE MUSICALLY BEAUTIFUL IN THE AESTHETICS OF EDUARD HANSLIK

Summary

The aim of research of the *musical* beauty concept is to specifically explain its meaning in the interpretation of critic and theoretician Eduard Hanslik. The historical significance of music for civilization is discussed because it represents an important segment of men, s creativity through many epochs

of human development and a strong segment of the cultural heritage of many nations. Special emphasis is placed on the course of musical evolution in parallel with socio-historical changes, in which music essentially expresses a given phase of development. The thesis is discussed that for people, both individually and en masse, music is an direct and strong initial motive for their further creativity in non-musical areas of art, in spite of the fact that most people use music as a means of daily leisure, relaxation and pleasantness. The main subject and essential intention of this research is to focus the essentiality of Hanslik's criticism of the aesthetics of feelings, which is based on the fact that music is not explained using external, *outside imposed* categories, but from itself.

Keywords: musically beautiful, content, form, clear vision, sensory perception.

ПОДАЦИ О АУТОРИМА

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. промовисан је у почасног доктора (*doctor honoris causa*) Великотрновског универзитета „Св. Ђирило и Методије” (Велико Трново, Бугарска). Начелник Одсека друштвених наука Центра за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и заменик управника Центра.

Небојша Грубор (1971.) професор на Одељењу за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Дипломирао (1997), магистрирао (2003) и докторирао (2007) филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Монографије: *Егзистенција и дистанца. Студије о Хајдегеровој филозофији*, Београд, 2019., *Кант и заснивање модерне естетике. О осећају просуђивања сврховите форме лепог предмета*, Београд, 2016.; *Од естетичке егзактности до метаестетичког скептицизма. Студије о савременој српској естетици*, Београд, 2015.; *Лепо, надахнуће и уметност подражавања. Студије о Платоновој естетици*, Београд, 2012.; *Херменеутичка феноменологија уметности. Основни проблеми естетике полазећи од Хајдегерове филозофије*, Панчево, 2009.; *Хајдегерово филозофија уметности. Проблем заснивања*, Панчево, 2005.

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.

Саша Радовановић (1972.) је доцент на Одсеку за српску књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу. Дипломирао је (1998), магистрирао (2008), докторирао (2016) на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Београду. Као стипендиста ДААД-а је био на студијском усавршавању Фрајбургу (2003). Објавио је више научних радова из области естетике и филозофије. Посебна област истраживања је естетика, савремена филозофија и филозофија образовања.

Небојша Бановић (1983.) је асистент на Катедри за филозофију Филозофског факултета у Никшићу, Универзитета Црне Горе. Ди-

пломирао је на Катедри за филозофију Филозофског факултета у Никшићу 2007. године, а магистрирао на истој катедри 2011. године. Докторирао је на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду 2022. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, естетика, онтологија, етика.

Санда Ристић-Стојановић (1974.) је професор у Првој београдској гимназији. Дипломирала филозофију на Филозофском факултету у Београду. Ауторка је осам књига поезије 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). Члан је Српског књижевног друштва, Удружења књижевника Србије и Естетичког друштва Србије.

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.

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 докторирао на истом одсеку 2014. године. Посебна поља интересовања: савремена филозофија, историја филозофије, естетика, филозофија језика.

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 у Београду, те драматургију на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. На ФДУ је завршио мастер студије. Докторирао је научним докторским студијама теорије драмских уметности, медија и културе на истом факултету.

Саша Грбовић (1994.) је докторанд на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Београду. На истом месту је завршила основне академске студије филозофије (2017.) и мастер студије филозофије (2018.), а 2019. године уписује докторске студије филозофије. У ужу област њеног интересовања спадају естетика, филозофија уметности.

Никола Танасић (1983.) је филозоф рођен у Сарајеву 1983. године. Завршио је Прву београдску гимназију, дипломирао је и докторирао филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Бави се античком филозофијом, естетиком, филмском и уметничком критиком, књижевношћу, музиком и стрипом. Редовни је сарадник „Нове српске политичке мисли”.

Сања Влаховић (1993.) је докторанд на Одсеку за филозофију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, где је завршила и мастер студије. Средњу музичку школу за таленте у Подгорици матурирала на Одсеку за клавира (2011). Више пута награђивани пијаниста. Дипломирала на Филозофском факултету

у Никшићу (2017.) Објавила је књигу: Бог и култура, слободна воља и вечно враћање истог (ННК, Београд, 2022). Посебна поља интересовања: Филозофија културе, естетика, егзистенцијализам и нихилизам.

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, ћиричним писмом, у фонту TIMES NEW ROMAN, величина слова 12, поред 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

Естетика и игра

- 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, Београд, 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.

Филозофија медија: медији и алтернатива, ур. Д. Вуксановић, Д. Ћаловић, В. Илић, М. Ђорђевић, Д. Китановић, ЕДС/Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу/ НВО „Млади грашак” за уметност, културу, медије и друштвена питања, Јагодина, 2018.

Естетско и стварно, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2018.

Естетика у хуманистичком кључу, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2019.

Естетско и политичко, ур. У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић, ЕДС, Београд, 2019.

Слика и реч, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2020.

Филозофија медија: медији и конфликти, ур. Д. Вуксановић, Д. Ћаловић, В. Илић, М. Ђорђевић, Д. Китановић, ЕДС/Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу/ НВО „Млади грашак” за уметност, културу, медије и друштвена питања, Јагодина, 2020.

Чему естетика?, ур. У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић, ЕДС, Београд, 2020.

Ангажована естетика, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов, ЕДС, Београд, 2021.

Филозофија медија: медији и усамљеност, ур. Д. Вуксановић, Д. Ћаловић, В. Илић, М. Ђорђевић, Д. Китановић, ЕДС/Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу/ НВО „Млади грашак” за уметност, културу, медије и друштвена питања, Београд/Јагодина, 2021.

Уметност и култура, ур. У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић, ЕДС, Београд, 2021.

Нова критичка теорија: филозофија забаве, Д. Вуксановић, Д. Ћаловић, В. Илић, ЕДС, Београд, 2021.

Хајдегер о сликарству. Франз Марк – Винсент Ван Гог – Пол Сезан – Паул Кле, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2021.

Филозофија медија: медији и лудило, ур. Д. Вуксановић, Д. Ћаловић, В. Илић, М. Ђорђевић, Д. Китановић, ЕДС/Удружење грађана „Млади грашак” за уметност, културу, медије и друштвена питања, Београд, 2022.

Естетика и игра, ур. др Ива Драшкић Вићановић, др Уна Поповић, др Драган Ћаловић, др Марко Новаковић, ма Милош Миладинов, ма Саша Грбовић, ЕДС, Београд, 2022.

Естетички огледи о савременој уметности: театар привида и боли, В. Илић, ЕДС, Београд, 2023.

САДРЖАЈ

Реч уредника 5

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС: ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУП

Драган Жунџ
ЕСТЕТИЧКИ АНТИПРОГРЕСИЗАМ
СРЕТЕНА ПЕТРОВИЋА 13

Небојша Грубор
ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС. ПЕТРОВИЋЕВА
ФИЛОЗОФИЈА МОДЕРНЕ АНТИУМЕТНОСТИ 45

Дивна Вуксановић
СРЕТЕН ПЕТРОВИЋ: (МАРКСИСТИЧКА)
ЕСТЕТИКА И ВЕЛИКА УМЕТНОСТ 61

Богомир Ђукић
УМЕТНОСТ И ЕСТЕТИКА: АНТИНОМИЈЕ ПРОГРЕСА.... 75

Саша Радовановић
ХАЈДЕГЕР О ПОВЕСНОМ РАЗВОЈУ
ВЕЛИКЕ УМЕТНОСТИ 93

Небојша Бановић
ПРОГРЕС ИЛИ СУМРАК ЕСТЕТИКЕ: НЕКОЛИКО
РЕФЛЕКСИЈА О РАЗУМЕВАЊУ СУДБИНЕ ЕСТЕТИКЕ
КОД ТАТАРКЈЕВИЧА И МОРАВСКОГ 105

Санда Ристић Стојановић
ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС: ПРЕИСПИТИВАЊА 127

ЕСТЕТИКА И ПРОГРЕС: ПЕРСПЕКТИВЕ

Срђан Шаровић
Уна Поповић
САМОСТОЈНОСТ ДЕЛА И ПОЕТСКИ
ЗАСНОВАНО ДРУШТВО
Појац и хор 141

Срђан Мараш
СПЕКТАКУЛАРНИ ПРОГРЕС ЕСТЕТСКОГ 159

Предраг Јакшић
ЕСТЕТИКА ЧОВЕКА ХХИ ВЕКА: ЧОВЕК
КАО КРЕАЦИЈА НЕБИЋА 185

Саша Грбовић
ИДЕЈА ПРОГРЕСА – АНАЛИЗА
РАЗЛИЧИТИХ УМЕТНОСТИ 203

Никола Танасић
УМЕТНИЧКО ДЕЛО У ВЕКУ ВЕШТАЧКЕ
ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ – СЛУЧАЈ ЛИКОВНЕ
УМЕТНОСТИ 219

Сања Влаховић	
СМИСАО МУЗИЧКИ ЛЕПОГ У ЕСТЕТИЦИ	
ЕДУАРДА ХАНСЛИКА	241
ПОДАЦИ О АУТОРИМА	269
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	275

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)
7.01(082)

ЕСТЕТИКА и прогрес : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2024 (Београд : Чигоја штампа). – 287 стр. ; 20 см. – (Библиотека Филозофска истраживања / [Естетичко друштво Србије])

"Зборник Естетика и прогрес окупља научне радове настале на основу излагања и дискусија на 43. редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан у просторијама Завода за проучавање културног развитка у Београду, 25. и 26. маја 2023. године"
--> Реч уредника. – Тираж 100. – Реч уредника: стр. 5-9. – Подаци о ауторима: стр. 269-273. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries.

ISBN 978-86-81712-26-9

а) Естетика – Зборници б) Уметност – Филозофски аспект – Зборници

COBISS.SR-ID 145499401