

Dušan Pajin

SMEROVI U FILOZOFIJI UMETNOSTI I ESTETICI 20. VEKA

- NAUKA O UMETNOSTI I INTEGRALNA ESTETIKA, INTUICIONIZAM
- FENOMENOLOGIJA I ONTOLOGIJA UMETNOSTI
- FENOMENOLOŠKA ESTETIKA
- ONTOLOGIJA UMETNOSTI
- MARKSIZAM
- FRANKFURTSKI KRUG
- ANALITIČKA ORIJENTACIJA
- SIMBOLIZAM I SEMIOTIKA
- TEORIJA INFORMACIJA I UMETNOST
- STRUKTURALIZAM
- POST-STRUKTURALIZAM I POSTMODERNA
- KRITIČKA TEORIJA DRUGE GENERACIJE
- SPEKTAKL I SIMULACIJA
- KRITIČKA ESTETIKA

SMEROVI U FILOZOFIJI UMETNOSTI I ESTETICI 20. VEKA

1) Većina pravaca (orijentacija) u filozofiji 20. veka imala je ambiciju da razvije i svoju estetiku (ili filozofiju umetnosti), ili da utiče na estetičare, kao i teorije pojedinih umetnosti, posebno na teoriju književnosti. Interakcija između estetike (ili estetika pojedinih autora) i filozofskih pravaca je kompleksna, jer se suočavamo sa bar dve osnovne kombinacije.

a) Naime, u jednom slučaju, neki filozof nastoji da načela svoje filozofije (recimo, Konrad i Ingarden – načela fenomenologije, ili Lukač, načela marksizma) primeni na estetiku (neki su to nazivali "estetika odozgo", imajući u vidu da se tu kreće od opštih ideja koje se onda nastoje primeniti na tumačenje umetnosti).

b) U drugom slučaju neki estetičar razvija svoja razmišljanja o umetnosti vezujući se (identifikujući sebe i svoje ideje) sa

nekom od filozofskih orijentacija, za koju smatra da je bliska njegovoj misli, ili za koju smatra da će mu pomoći u promociji njegovih ideja i tekstova.

U obe varijante, razlike između orijentacija (smerova) su povezane sa razlikama u pristupu i žargonu. Svaka škola ima svoje omiljene teme i pojmove (žargon, rečnik – svojevrsne *password-e*). Analogije ovoga postoje i u umetnosti 20. veka.

a) Naime, osnivači pojedinih pravaca (ili pokreta) u umetnosti su nastojali da svoj pravac prošire i na druge umetnosti, pored one koja im je bila polazište (tokom 19. i u prvoj polovini 20. veka polazište je obično bilo u književnosti).

b) Pojedini umetnici se priključuju pojedinim pravcima, ili se pak pojavljuju i sami kao osnivači (pokretači – onog što neki nazivaju revolucijom u umetnosti, a onda kad se efekat "revolucije" potrošio, i kao negatori umetnosti uopšte), bilo stoga što im se čini da dotadašnje forme i ideje nisu pogodne za njihov izraz i htenja, ili zato što smatraju da će tako lakše promovisati svoj rad i skrenuti pažnju javnosti.

Osim toga, treba imati u vidu da pravci i u filozofiji i u estetici predstavljaju neki vrstu apstrakcije (kao i pravci, ili stilovi u umetnosti), nešto što se više ili manje iskazuje u delu pojedinih mislilaca. Stoga su i moguća dva suprotna (ali povezana) procesa. Naime, nekad se pojedini mislioci priključuju pojedinim pravcima (postaju njihovi zastupnici i pobornici), a nekad napuštaju i odriču se svoje dotadašnje orijentacije, identifikujući se sa nečim novim, ili drugim. Ima i slučajeva da to umesto njih (post-mortem) čine to drugi, identifikujući ih sa nečim što oni nisu imali u vidu, a ignorišući, ili prećutkujući njihovu vlastitu identifikaciju.

Ti "prebezi", pomaci, ili novi identiteti su bili prisutni u filozofiji i umetnosti 20. veka, pa se onda govori o fazama, ili periodima u radu umetnika, ili orijentaciji mislioca.

2) U drugoj polovini 19. i prvoj polovini 20. veka postojale su tendencije da filozofija (do kraja) zameni naukom (tj. posebnim disciplinama), koje će do kraja sprovesti emancipaciju od filozofske spekulacije i opšteg okvira koji je filozofija dugo predstavljala u istoriji kulture. Dakle, kao što su se biologija, fizika i druge nauke (discipline) počev od 16–17. veka, odvajale i odvojile od onog opšteg okvira koji se nazivao filozofija prirode (još i Njutn i Bošković svoje ideje i teze o fizičkoj prirodi sveta izlažu kao *philosophia naturalis*), tako se smatralo da će se to nastaviti i da će proces obuhvatiti i ono što je ostalo u okviru filozofije (etika, estetika, logika, teorija saznanja, ontologija) te će se tako konstituisati filozofske nauke – nauka o moralu, nauka o umetnosti, nauka o saznanju itd. Naporedo sa tim, smatralo se da empirijski metod (i načelo provere – kriterijum verifikacije) treba da bude i u tim filozofskim naukama isti kao u prirodnim naukama. Na toj osnovi se sada javlja i primena statistike u teoriji umetnosti, koja je trebalo da pruži empirijsku potvrdu starih kanona teorije lepote, kao što su zlatni presek i neke druge ideje i obrasci, koji su nastali u duhu pitagorejske tradicije i uverenja da je lepota objektivna kategorija sa generalnim važenjem, (tj. da ne zavisi od ukusa). Ova tendencija u samoj filozofiji dobija pristalice koje žele da se oslobode zatvorenosti filozofije (karakteristične za klasičnu nemačku tradiciju, koju na svoj način, dovode u pitanje i Šopenhuer i Niče) i njenog esencijalizma (koji se smatrao karakterističnim za filozofiju od Platona do Hegela – da suština prethodi egzistenciji). Drugi načini oslobađanja od esencijalizma su bili oni koje nalazimo u analitičkoj filozofiji (kritici jezika filozofije), ili u egzistencijalizmu (u radikalnom preokretanju odnosa esencije i egzistencije, sa stavom da egzistencija prethodi esenciji, a ne obrnuto).

Iz toga vidimo da je tendencija da se estetika (kao filozofska, esencijalistička disciplina) zameni naukom, imala dva vida. Jedan je išao u pravcu konstituisanja posebnih nauka o umetnosti (u duhu empirijski zasnovane nauke). Drugi smer je bio

vezan za tendenciju stvaranja jedne opšte (ili obuhvatne, integralne) nauke o umetnosti, a nekad se slične ideje javljaju i pod imenom "integralne estetike".

NAUKA O UMETNOSTI I INTEGRALNA ESTETIKA

1) Smatra se da su osnivači nauke o umetnosti (ili opšte nauke o umetnosti – *Algemeine Kunstwissenschaft*), bili Emil Utic (Utitz, 1883–1956) i Maks Desoar (Dessoir, 1867–1947) – obojica nemački profesori – čije ideje su uobličene u prvoj polovini 20. veka Desoar je smatrao da je nauka o umetnosti potrebna da bi se prevazišla ograničenja i jednostranosti dotadašnjih pristupa – kako onog iz ugla filozofije, oličenog u estetiци, tako i onog iz ugla posebnih nauka (istorije, sociologije i psihologije umetnosti). On kaže: Činilo se da je saznanje umetnosti ugroženo sa dve strane: od filozofa i psihologa koji žele da od umetničkog dela naprave čisto estetsku tvorevinu, kao i od istoričara koji poznaju samo pojedina područja umetnosti, a u svakom od tih područja samo istorijske odnose. Da bi se izbegla prva zablude, odvojio sam nauku o umetnosti od estetike, a da bi se izbegla druga... težio sam da teoriju umetnosti izgradim kao opštu nauku o umetnosti (cit. po M. Damjanoviću: *Strujanja u savremenoj estetici*, Beograd 1984, str. 25).

Da bi ovo bilo jasnije, treba dodati da Desoarova (opšta) nauka o umetnosti ne odbacuje (nego uključuje) saznanja do kojih su došle različite discipline (istorija, sociologija, psihologija umetnosti), ali ih ona ujedinjuje u jednu smislenu, sistematsku teoriju – otuda je ona opšta, ili "obuhvatna" (*allgemeine*) – za razliku od posebnih disciplina (ili nauka), koje uvek nastoje da uspostave neku vrstu monopola, ali i redukcije u tumačenju.

Recimo, istorija umetnosti smatra da su presudne same tendencije u razvoju formi i sadržaja umetnosti. Sociologija će smatrati da su presudne istorijske i društvene okolnosti (klasična svest), dok psihologija smatra da je presudna biografija umetnika, njegove psihičke sklonosti, ili nesvesno itd. S druge strane, nauka o umetnosti se razlikuje (i odvajala od estetike) utoliko što estetika najčešće samo verifikuje i primenjuje filozofske ideje na umetnost, kao kroz svoje primere (pogled "odozgo"), dok nauka o umetnosti nastoji da iz same umetnosti izvodi zaključke o prirodi umetničkog (pogled "odozdo"). Između ostalog, nauka o umetnosti nastoji da posmatra umetnosti (umetnička dela) nezavisno od kategorije lepog – dok je klasična estetika uvek naglašavala tu vezu (i identifikaciju), kao ekskluzivnu i posebnu. Nauka o umetnosti, nastoji da ukaže – prvo, da su za umetnosti važni i drugi sadržaji i kategorije (osim lepog), a drugo, da je lepo širi pojam od onog koje mu daje estetika (da postoji lepo u prirodi itd.).

Iako nastoji da prevaziđe esencijalizam prethodne estetike (tj. spekulativno povezivanje pojmova vezanih za umetnost), opšta nauka o umetnosti postulira suštinu, polazi od pretpostavke da postoji esencija (suština) umetničkog dela (njegova struktura) i neke opšte zakonitosti koje su vezane za objektivni svet umetnosti. Druga pretpostavka je da postoji neka vrsta nadilazeće (transcendentalne) umetničke svesti, koja se izražava u stvaralaštvu i strukturi samog dela, a s druge strane u njegovoj recepciji. U slučaju Desoara i opšte nauke o umetnosti, ova ideja se oslanja na neo-kantovski stav da je realnost (svet) duhovni konstrukt – tj. da se realnost za nas konstituiše u sistemu ideja, znakova i simbola, a umetnost je jedna od tih tvoračkih sfera (sistem znakova i simbola uobličeni na određen način).

2) Dalji pomak u pravcu nauke o umetnosti (ili estetike kao nauke) načinio je Etjen Surio (Souriau, 1892–1980), koji je želeo da estetiku oslobodi svih veza sa filozofijom (tj. da ukine bilo kakvu filozofiju umetnosti) i stvori jednu novu estetiku – kao nauku o "estetičkim činjenicama" – slično ostalim pozitivnim naukama, koje se bave činjenicama iz svog domena (fizičkim,

biološkim itd.). Blizak tome je bio i Tomas Manro (Munro, 1897–1974), koji polazi od tendencije odvajanja pojedinih disciplina iz filozofije i njihovog konstituisanja kao nauka, te smatra da je sada došlo vreme da se na sličan način konstituišu i etika i estetika – kao nove naučne discipline, potpuno nezavisne od filozofije. Pri tome, on ne smatra da to znači svođenje estetike (i njene metode) na čistu empiriju, kvantifikaciju, ili merenje, nego da ona treba da bude nauka – tj. kontrolisano, sistematsko promatranje i klasifikovanje činjenica i na toj osnovi induktivno izvođenje hipoteza. S druge strane, interesantno je da je Manro (za razliku od velikog broja zapadnih estetičara) naporedo sa tim imao sluha i interesa i za tradicionalne van-evropske estetike, pa u njegova dela spada i knjiga Istočnjačka estetika ("Oriental Aesthetics" – 1965).

3) Ideja integralne estetike Šarla Laloa (Lalo, 1877–1953) javlja se sa sličnom motivacijom kao i opšta nauka o umetnosti – sa idejom da se objedine istraživanja umetnosti iz različitih uglova (u okviru različitih nauka): od eksperimentalne (empirijske) psihologije, preko nastojanja da se (u duhu pitagorejske tradicije) ustanove matematičke osnove (parametri) lepog, do socijalnog i istorijskog aspekta umetnosti. Kako ističu autori i komentatori, i opšta nauka o umetnosti i integralna estetika konstituišu sebe kao "otvorene sisteme", tj. one žele da ostanu otvorene – odnosno, žele da uključe u svoj okvir dalji razvoj filozofije i nauka vezanih za dato područje (u ovom slučaju – umetnost).

Inače, ideja ili tendencija integralizma, celovitosti, sveobuhvatnosti se javljala u filozofiji umetnosti i estetici 20. veka u raznim orijentacijama – od ovih koje smo naveli, do drugih, koje su bile različite. Na jedan način tu tendenciju nalazimo u orijentacijama koje su u polazu bile okrenute esencijalističkom pristupu (ontologija umetnosti), a nešto drugačije u onima koje su (u polazu) bile reduktivne (kao što je analitička orijentacija), ali su zatim širile svoj dijapazon na nova područja i pitanja kako bi i same postale obuhvatne, "integralne".

Slična je integralna (ili totalizujuća) tendencija i u onim orijentacijama koje nastoje da ceo dijapazon (različitih) umetnosti (od književnosti, do likovnih umetnosti i muzike) nekad svedu na jezik, nekad na koncept, a nekad na sliku, pošto jezik (ili slika) tu treba da posluže kao obuhvatan, integralni, imenitelj (ili medijum). Pri tome, jezik, koncept, ili slika su nekad shvaćeni u širem, metaforičkom smislu, a nekad u užem smislu.

Osvrćući se na ambiciju nekih autora da sve svedu na "tekst", a svako tumačenje na "čitanje", Mirzov kaže: U prvom oduševljenju za semiotiku, teoretičari su verovali da je svaka interpretacija derivat čitanja, možda zato što su kao učenjaci bili tako navikli na čitanje u svom svakodnevnom životu. ... pa su nastojali da vizuelnu kulturu opisuju kao "tekstove" ili da "čitaju" filmove i druge vizuelne medije. Po tom stanovištu, svaka upotreba znaka je jedan primer u obuhvatnom sistemu jezika. (...) Usredsređujući se samo na lingvistička značenja, takva čitanja poriču upravo ono što vizuelne predstave svih vrsta razlikuje od teksta, a to je, njihova čulna neposrednost. ... neporeciv utisak na prvi pogled, koji pisani tekst ne može da ponovi (Mirzoeff, 2003: 14–5).

INTUICIONIZAM

Postoji dosta duga tradicija u novom veku, koja je intuiciju smatrala posebnom saznavnom sposobnošću, kojom čovek može da sazna sve ono što je "s one strane" racionalnog (pojmovnog) uvida, ono što izmiče, ili je nedostupno diskurzivnom mišljenju i artikulaciji. Zbog toga se umetnost i umetnički talenat nekad povezivao, a nekad izjednačavao sa intuicijom (sa pronicanjem koje je u stanju nešto da dokuči, ali ne može o tome da pruži racionalno objašnjenje, ili dokaze).

Anri Bergson (Bergson, 1859–1941) je među misliocima prve polovine 20. veka afirmisao intuiciju kao onu spoznajnu

sposobnost koja omogućuje saznanje onoga što je procesu–alno, pojedinačno, osobeno, stvaralačko i živo, za razliku od intelekta (razuma) koji nam omogućuje samo saznanje onog što je mrtvo, anorgansko, diskontinuirano i nepomično. U 19 veku slične ideje imali su Gete (1749–1832), Šeling (1775–1854) i Šopenhauer (1788–1860).

Iz tih razloga se intuicija vezivala za umetnost – kako iz ugla stvaralaca, tako i recipijenta. Po Bergsonu, umetnost koja se (kao stvaranje) oslanja na intuiciju i intuiciji se obraća – za razliku od nauke – otkriva (pravi) život prirode i čoveka; ona nam omogućuje da sagledamo stvarnost, licem u lice, a ne posredovano i umrtvljeno, kroz pojmove i kategorije razuma. Na određen način ovo shvatanje će preuzeti i Edmund Huserl (sa njim i ostali pripadnici fenomenološke estetike), a i Kroče. Benedeto Kroče (Croce, 1866–1952) je bio uticajan estetičar u prvoj polovini 20. veka, a kao okosnicu umetnosti on smatra intuiciju. Ono što je specifično u njegovom shvatanju veze intuicije i umetnosti, jeste da on intuiciju neposredno vezuje za (umetnički) izraz, ili s njim izjednačava. Dakle, on smatra da sama intuicija daje (omogućuje) bogatstvo izraza koje je karakteristično za umetnost i umetnika, posebno za značajnog umetnika. Kroče je smatrao da intuicija ne samo omogućuje duboka iskustva i saznanja, nego i daje ovima izraz (ako manjka izraz, izražajnost, onda je to – po njemu – dokaz da manjka i intuitivno saznanje i iskustvo). A takav izraz (tj. umetnost) je originalna, tj. individualno neponovljiva.

Ovo Kročeovo shvatanje je specifično utoliko što su i pojedini umetnici i estetičari, smatrali da je intuicija i njena prodornost jedno, a davanje izraza i uobličavanje intuicije (i njenih uvida) nešto drugo. Otuda, pojedini umetnici (u svojim iskazima ili autobiografskim zapisima) govore o svojoj (nekad mukotrpnj borbi) da ostvare "pun izraz" – da do kraja izraze i uobliče ono što nose u sebi i što intuitivno naslućuju i osećaju, ali često nisu u stanju da na pravi način, ili u potpunosti izraze. Dakle, Kroče time protivreči jednom tipu iskustva samih umetnika, a njegova poruka tim umetnicima bi mogla glasiti: to što vi niste u stanju da se izrazite samo pokazuje (dokazuje) da vi i nemate neki intuitivan naboj ili sadržaj, jer je intuitivno saznanje već jeste sam izraz (odnosno, ono ga u sebi nosi).

U tom smislu, estetika (ili filozofija umetnosti) se bavi intuitivnim, ili izražajnim saznanjem.

Po Kročeu, iz toga dalje sledi da ne postoji neka načelna razlika (koju su isticali neki umetnici i filozofi) između umetnika (genija) i običnog čoveka, u tom smislu da bi prvi bio onaj ko ima dublju (genijalnu) intuiciju i sposobnost da je izrazi, a običan čovek onaj ko je lišen obe sposobnosti. Po Kročeu, razlika između prvog i drugog nije kvalitativna, nego kvantitativna, čime se on suprotstavlja i kultu genija koji je razvijan od vremena renesanse.

Neko bi mogao u vezi sa tim izneti tezu da je Kroče preteča teze o "smrti autora" – odnosno postmoderne tvrdnje da je ideja genijalnog, originalnog autora jedan od mitova moderne. Inače, teza o smrti autora se posebno vezuje za Rolandu Barta, koji je 1977., u tekstu "Smrt autora" isticao: Autor je moderna figura, proizvod našeg društva, koji se rađa posle srednjeg veka, sa engleskim empirizmom, francuskim racionalizmom i ličnom verom reformacije (protestantizma). Kroz njega je otkriven prestiž pojedinca, ili – lepše rečeno – "ljudske ličnosti". (...) Objašnjenje dela se uvek traži kroz muškarca ili ženu koji su ga stvorili...

Sa svoje strane, Kroče je isticao (u svojoj Estetici, iz 1902, kod nas prev. 1960) da genije ne poseduje kvalitativno drugačiju intuiciju od drugih ljudi i da oni koji genija izdižu iznad proseka čovečanstva, u stvari ga bacaju ispod nivoa ljudske prirode.

FENOMENOLOGIJA I ONTOLOGIJA UMETNOSTI

Termin fenomenologija je korišćen još u klasičnoj nemačkoj filozofiji (18–19 veka), ali u 20. veku dobija novo značenje, kod Edmunda Huserla (1859–1938), koji se smatra osnivačem fenomenologije (oko 1901, delo *Logička istraživanja*). Za fenomenologiju su karakteristični sledeći stavovi.

a) Ona smatra da je bitno obeležje svesti intencionalnost, tj. usmerenost, koja omogućuje pojavljivanje smislenih sadržaja, davanje smisla (*Sinnggebung*) sadržajima svesti – nasuprot mnogolikosti i višeznačnosti čulnih i mentalnih sadržaja (intencionalnost objašnjava i duhovni integritet i trebalo bi i da prevaziđe tradicionalno dvojstvo duha i tela).

b) Fenomenologija se zalaže za "povratak samim stvarima" što znači uzdržavanje od unapred donetog suda (antička vrlina – epoche), "čist pogled", da bi skrivena suština stvari mogla da dođe do izražaja.

c) Drugi zadatak je obraćanje pažnje na svest, u kojoj se predmet oblikuje kao sadržaj svesti. Ističe se razlika između svesti (noesis) – kao neke vrste "kutije" – u kojoj su određeni sadržaji svesti (noema).

d) Povezivanje (2) i (3) omogućuje sagledavanje korelacije subjekt–objekt, kao osnovnog odnosa u čovekovom iskustvu sveta a i daje mogućnost da se isključi ono što nije bitno – a to je istorijski i društveni kontekst (ili veze) u kome se dati predmet pojavljuje.

e) Važne komponente fenomenološkog traganja za suštinama čine i dve redukcije – ejdetska i fenomenološka. Ejdetska redukcija treba da omogući prodor ka suštini (eidosu) predmeta, a fenomenološka redukcija treba da pročisti svest, otkrivajući na koji način svest oblikuje svoje sadržaje i dohvata (ili zahvata) predmete i kako sagledava suštinu (*Wesens-schau*).

f) Uz ideju redukcije ide i teza o "arheološkoj" komponenti u fenomenologiji, koja otkriva skrivene osnove misli i svesti.

g) Proces saznanja (suštine) ne odvija se ni preko dedukcije, ni preko indukcije, nego preko intuicije, koja uključuje i (auto)refleksiju onog što smo evidentirali u tokovima naše svesti.

Fenomenologija se – kao i drugi pravci – delom razvija kroz vlastite teze i stavove, a delom kroz suprotstavljanje (opoziciju) nekim drugim stanovištima. Jedno od stanovišta kojem se fenomenologija posebno suprotstavljala je psihologizam – i to kako psihologizmu psihoanalitičkog karaktera (zasnovanom na tumačenjima iz ugla psihologije nesvesnog), tako i onom zasnovanom na empirijskoj psihologiji – koji fenomenologija kritikuje zbog redukcionizma, ili svođenja svesti i psihe (i njihovih sadržaja) na psihičke sile i mehanizme.

Sam Huserl se nije bavio estetikom, nego se fenomenološka estetika razvila u delima drugih autora (Konrad, Gajger, Hartman, Ingarden, itd.).

FENOMENOLOŠKA ESTETIKA

Fenomenološka opozicija psihologizmu se posebno iskazivala u domenu fenomenološke estetike, koja smatra da se estetski doživljaj ne može redukovati ni na eksperimentalna istraživanja čula (pokazivanja određenih boja ili formi ispitanicima i statistička obrada izjava šta ko smatra lepim), a ni redukcijom na mehanizme nesvesnog, ili duševna stanja. Time se – po fenomenolozima – previča suština estetskog iskustva i njegov intencionalni karakter. Zato je fenomenološka estetika bila u opoziciji prema tzv. eksperimentalnoj estetici, zasnovanoj na psihološkim testovima i merenjima.

Fenomenološka estetika smatra da je osnovni zadatak otkrivanje suštine (koja postoji) i stoga se usredsređuje kako na suštinu estetskog iskustva (umetnički doživljaj) i ono što ga razlikuje od drugih iskustva, tako i na suštinu umetničkog dela (ontologija umetnosti), tj. na ono što razlikuje to delo od ostalih objekata (koje čovek stvara, ili koji postoje u prirodi).

Za fenomenološku estetiku važna je intuicija, koja omogućuje sagledavanje onog u estetskom što je pojedinačno i neponovljivo, a što je za umetnost važnije od opštih pravila i onog u domenu opšte–ljudskog opažanja i zapažanja. Uvođenje intuicije ne znači prepuštanje slučaju i proizvoljnosti, nego ispitivanje fenomena koji iskazuju ono što je bitno, a mogu biti obuhvaćeni intuicijom. Uz pomoć takve intuicije fenomenolozi otkrivaju i određene slojeve u umetničkom delu, konstituišući ontologiju umetnosti.

1) Na počecima fenomenološke estetike, Valdemar Konrad (Konrad, 1878–1915) u studiji "Estetički predmet" (1908–9), ističe da se umetnički doživljaj ne svodi na ono što zovemo "umetničko delo", nego da je to ono što se objektivira u našoj svesti, u procesu recepcije (razumevanja i doživljavanja) nekog dela, koje je medijum (posrednik) između stvaraoaca i publike. Estetički predmet se razlikuje od drugih predmeta jer je on idealan (duhovan), pa omogućuje doživljaj (realizaciju) koja nije stvarna, nego ima svoje vreme i prostor. Za običan predmet je dovoljan opažaj, dok u estetičkom predmetu postoje aspekti koji se moraju sagledati (doživeti) na drugi (povlašćen) način, da bi ovaj pružio estetički učinak (doživljaj). Stoga – pored pojmova i prirodnih predmeta – postoje (kao posebna kategorija) estetički predmeti. U Konradovoj teoriji odvajanje estetičkog predmeta (kao idelnog), od umetničkog dela, tj. odvajanje "suštine" estetičkog od njegovih pojava (umetničkih dela) stvara teškoće, koje će kasnije biti predmet kritike (od strane estetičara u drugoj polovini 20. veka) kao "esencijalizam" u estetici.

2) Drugi zastupnik je bio Moric Gajger (Geiger, 1880–1937), koji je smatrao da se fenomenološka estetika bavi strukturom estetičkih predmeta i njihovim vrednosnim određenjima. Ona ispituje bitne momente estetičkih predmeta, koje zahvata intuicijom. Za razliku od istorije umetnosti, fenomenološka estetika se ne bavi pojedinim umetničkim delima, nego ispituje suštinu, strukturu i zakonitosti estetičkih vrednosti, kao i time kako se one nahode u estetičkim predmetima. A karakteristično obeležje estetičkog predmeta jeste punoća.

ONTOLOGIJA UMETNOSTI

Prelaz od fenomenološke estetike ka ontologiji umetnosti može se uočiti kod onih fenomenologa koji se usredsređuju na to da odrede suštinu, ili biće estetičkog predmeta. Tu spadaju Nikolaj Hartman, Martin Hajdeger, Roman Ingarden. Ova orijentacija se još naziva i ontološka hermeneutika – tj. tumačenje (hermeneutika) umetnosti iz ugla ontologije (dakle, sa akcentom na "biću umetnosti").

1) Za Nikolaja Hartmana (Hartmann, 1882–1950) glavni zadatak estetike je analiza strukture umetničkog dela, jer je u njemu ishodište umetničkog doživljaja. Do toga se dolazi tako što se određuju razlike između prirodnih, naučnih i estetičkih predmeta. Potrebno je da se estetika tome posveti, jer je estetičko opažanje i uživanje kao glavni predmet afirmisala psihološki orijentisana estetika. Dakle, fenomenološka metoda uzima u obzir i jedno i drugo (i estetički predmet i doživljaj) i teži sintezi. Svoj fenomenološki pristup Hartman diferencira u odnosu na idealizam i empirizam na sledeći način. On kaže da idealizam stavlja naglasak na ideju koja se pojavljuje u čulnom (stanovište koje je, sa varijacijama, zastupano od pitagorejaca, preko Plotina, do Šelinga), empirizam stavlja naglasak na čulno (stanovište empirijske psihologije umetnosti), a fenomenološki pristup se usredsređuje na sam odnos pojavljivanja dela (na to, kako se ono "realizuje" u estetičkom iskustvu). A specifičnost estetičkog objekta je što se u njemu pored čulnih aspekata nahode i nečulne vrednosti i značenja. Stoga, za Hartmana, delo ima dva sloja ili plana – prednji plan (čulna strana) i pozadinu (značenja, prateći efekti).

2) Martin Hajdeger (Heidegger, 1889–1976) je smatrao da je pojavno (fenomen) shvatljivo manifestovanje bitka (Sein) u vremenu. Vreme je horizont razumevanja i otkrivanja (gr. aletheia) bitka, tj. istine. Istina bitka zbiva se u mišljenju i pevanju (u filozofiji i u umetnosti). Istina suštinski postoji kao lepota, a umetničko delo nastaje kao ispunjavanje (otkrivanje) istine. U tom smislu, umetnost je "samo-postavljanje-istine-u-delu", a delo nije stvar, nego "zbivanje-istine-na-delu".

Bitno je da je delo stvoreno, a nevažno je ko ga je stvorio, jer je umetnik samo posrednik, prolaz (Durchgang) koji sebe ništi radi ishoda (tj. ostvarenja dela). U delu se otkriva osnovna struktura stvarnog: svet i zemlja, čovek i stvari. Bivstvujuce (biće – Seiendes) se pojavljuje kroz imenovanje (putem jezika). Jezik dovodi biće u otvoreno (u prisutno, postojeće). Jezik je "kuća bitka".

Proizvođenje takvog bića – koje pre toga nije bilo i posle neće biti ponovljeno – vezano je za umetničko stvaranje. Umetnost otvara istinu bitka u celini, jer ona stavlja čoveka u neskrivenost bitka (u istinu), tako što ga "uvlači" u pripadnost istini koja se zbiva u delu. Umetnost je stvaralačko odražavanje istine u delu.

Hajdeger dovodi u pitanje subjektivističku i formalističku estetiku i postavlja pitanje smisla savremene umetnosti, koja se po njemu udaljava od svoje suštine – postavljanja istine u delo.

3) Roman Ingarden (1893–1970) je smatrao da ontologiju umetnosti (ili ontološku hermeneutiku – tj. tumačenje umetnosti iz ugla ontologije) treba razlikovati (odvojiti) od Huserlove fenomenologije, jer ova – po njemu – ne sadrži ontološke pretpostavke. On je preuzeo od Huserla ideju sloja, pa – polazeći od književnosti – razlikuje četiri sloja dela: (a) glasovni materijal (reči pri izgovoru), (b) značenje reči, (c) predstavljeni predmeti (tema) i (d) imaginarni aspekti dela. Višeslojna struktura dela nije u suprotnosti sa organskim jedinstvom dela.

Pri tome, Ingarden posebno ističe sloj značenja. Delo je "sistem značenja" koji predstavlja intencionalni objekt (ono na šta je upravljena pažnja recipijenta), tj. tvorevinu koja se ispunjava (dovršava) u estetičkom doživljaju (subjekta – recipijenta). Ovde (u Ingardenovoj ontologiji umetnosti) intencionalnost ima važno mesto: stvaralac ima određenu nameru, usmerenje (intenciju), jer je delo i izraz i poruka (ne nužno poruka u svedenom značenju, tzv. angažovane umetnosti – nego poruka u smislu da nešto saopštava) tj. ima namenu i nameru (intenciju), a dovršava se kroz intenciju primaoca (koji obraća pažnju na delo).

MARKSIZAM

Prvi pokušaji povezivanja marksizma sa filozofijom umetnosti, mogu se vezati za Viljema Morisa (u Engleskoj – 1834–96) i Georgija Plehanova (u Rusiji – 1856–1918). Oni su pokušali da povežu Marksovu kritiku (klasnog) društva sa radom umetnika. Moris je išao u pravcu povezivanja zanatstva i industrije sa umetnošću (slično kasnijim nastojanjima Bauhauusa), a Plehanov (delom pod uticajem Šilera) nalazi poreklo umetnosti u igri. Po njemu, umetnost nakon revolucije biće slobodna. Pošto će ljudi uspostaviti društveni sklad (neće više biti klasne borbe, ili drugih konflikata), biće prevaziđena i opozicija u kojoj su tokom većeg dela istorije, na jednoj strani, igra-sloboda-umetnost, a na drugoj rad-nužnost-prisila. U takvom (post-revolucionarnom) stanju, igra, rad i umetnost će se izjednačiti.

Marksizam je smatrao da jedino položaj proletarijata (tj. njegov klasna svest) omogućava uvid u celinu društva i smer radikalne promene, tj. revoluciju (a taj uvid imaju i zastupnici te klasne svesti, tj. marksisti, koji ne moraju nužno pripadati proletarijatu). Stoga umetnosti koja ima istorijsku misiju i angažman može i treba da afirmiše revolucionarnu svest kao osnovno oružje u klasnoj borbi i pozitivnim promenama društva.

Plehanov nije doživeo da vidi šta će stvarno biti. Pošto je socijalizam pobedio u SSSR-u, ubrzo je uspostavljen opresivan sistem staljinizma (neki su raskorak između očekivanja i ishoda objašnjavali time što je socijalizam pobedio samo u jednoj zemlji, pa je morao da bude represivan). U staljinizmu je vladajuća filozofija umetnosti bio socijalistički realizam – tj. (programsko) gledište da umetnost treba realistički da prikazuje život proletera i vrednosti socijalizma. Jedan od vodećih zastupnika je bio Ždanov (sa teorijom odraza). Umetnost se (po formi) vratila realizmu 19 veka, ali sa naglašenom propagatorskom ideologijom (po sadržaju).

1) Jedan od važnih marksističkih estetičara bio je Đerđ Lukač (1885–1971) koji je (u jednom periodu) bio i zastupnik socijalističkog realizma, ali sa drugačijim karakteristikama u odnosu na rusku verziju – a i autor koji je (drugim marksistima) bio važno uporište u kritici staljinizma i dogmatskog marksizma (ili "dija-mata"). Po njemu, kapitalističko društvo je bremenito protivrečnostima, a umetnik realističke orijentacije kroz viziju totaliteta nadilazi te protivrečnosti. Istovremeno, Lukač je bio veliki kritičar moderne umetnosti (ili eksperimentalne, formalističke, – kako su marksisti zvali pokrete, kao što su dadaizam, apstrakcija itd.) smatrajući da ova čoveka prikazuje kao fragmentisanog, dekadentnog i politički nemoćnog.

2) Značajan marksistički estetičar bio je i Ernst Bloh (1885–1977) – sa svojim analizama umetnosti (u 2. i 3. knjizi Princip nada). I on se distancira od dogmatskog marksizma, upravo sa idejom da je istinska revolucija potrebna da bi se čovečanstvo oslobodilo, kako kapitalističke tako i real-socijalističke represije. U tom duhu on se usredređuje na emancipatorski potencijal umetnosti, kao ono što je bilo i ostalo bitno u umetnosti. Po njemu, umetnost je najviše umetnost onda kad nadilazi socijalnu determinaciju (uslovljenost) i kad se emancipuje od dominantnog poretka ponašanja, vrednosti i diskursa.

Emancipatorski potencijal je u subjektivnosti koju je umetnost u stanju da sačuva. On je svestan da umetnost ne može da menja svet, ali može da menja svest. Po njemu, umetnost se bori i protiv postvarenja i protiv zaborava – kroz nadu i utopijsko, ona čuva sećanje i nadu u mogućnost(i) slobode i stvaralaštva.

3) Valter Benjamin (1892–1941) nije formalno bio član Frankfurtskog kruga, ali je bio u vezi sa Institutom za društvena istraživanja u Frankfurtu, koji je okupljao tzv. Frankfurtski krug. Njegovo delo Umetničko delo u epohi svoje tehničke reprodukcije (iz 1936) i danas često citiraju postmodernisti, jer predviđa neke tendencije koje su kasnije zaista došle do izražaja, a s druge strane više i ne pominju njegovu vezu s marksizmom. Naime, on tu ukazuje i na zastarelost nekih žanrova (drama, epika, lirika), a i na potrebu ukidanja ili redefinisivanja nekih klasičnih pojmova filozofije umetnosti i estetike – kao što su: stvaralaštvo, genijalnost itd. On stavlja naglasak na medijum umetnosti (tehniku), a posebno ističe kao pozitivne primere multimedijalne (ili intermedijalne) prakse tog vremena – recimo, Brehtov teatar, koji koristi medijum filma, radija itd.

On je smatrao da kultura medija ne mora nužno da stvara samo čoveka mase (masovnu kulturu), nego i ličnosti koje imaju kritičku distancu i sposobnosti da analiziraju tu kulturu. Čovek novog vremena treba i može da bude u stanju da se nosi sa iskustvima urbanih, industrijalizovanih društava. Dakle, novi mediji (kao film, radio) mogu da budu i sredstvo kritike i edukacije masa (a ne samo da povlađuju masovnom ukusu) i tako budu i sredstvo društvenih promena i napretka, stvarajući alternativnu, opozicionu kulturu. Pri tome, Benjamin je bio svestan da film može biti i sredstvo stvaranja nove ideološke magle, kroz kult filmskih zvezda, način prezentacije i sl. Kinematografija u Nemačkoj u vreme nacizma biće u političkoj funkciji, a u drugim zemljama će biti dominantan kult filmskih zvezda, kao specifičan unosan biznis.

FRANKFURTSKI KRUG

Tzv. Frankfurtski krug (ili školu) su predstavljali mislioci okupljeni oko Instituta za društvena istraživanja u Frankfurtu (od 1923–33), koji je rasturen dolaskom nacizma. Nakon toga su oni emigrirali iz Nemačke, da bi se neki vratili posle 2. sv. rata. Oni su izrasli iz tradicije nemačke filozofije i marksizma, kao jedne od neo–hegelijanskih revizija. Bavili su se teorijom društva i kulture i u tom sklopu i mestom i smislom umetnosti u savremenom društvu. Pre i posle 2. sv. rata oni su se suočili sa time da je sovjetsko društvo zapalo u staljinizam, a da se na Zapadu nije događala bitnija promena, osim epizodnog bunta u vreme eskalacije Nove levice (1965–75), na koju su dosta uticali.

Neka od dela su pisali zajednički, kao što je Dijalektika prosvetiteljstva (1948), čiji su autori Maks Horkhajmer (1895–1973) i Teodor Adorno (1906–69).

Oni ističu da je savremena industrija kulture (u kojoj dominiraju novi mediji – film, radio, popularna štampa) u službi marketinga i služi potrošačkom kapitalizmu. Smatrali su da vladajuća kultura prikriva postojeće nejednakosti i protivrečnosti, a da je zadatak estetike i umetnosti (kao i ostalih oblika kulture) da stvore alternativnu kulturu, koja će razobličiti status quo i establišment, potrošački mentalitet i fetišizam roba.

1) U svojoj knjizi Estetička teorija (srp. izd. 1979), Adorno je smatrao da dela moderne umetnosti imaju iluzornu autonomiju (iluzornu, jer zavise od volje i naklonosti moćnih sponzora i zadužbina), ali da im i to omogućuje da budu antiteza vladajućim strukturama. Njihove unutarnje napetosti odražavaju tenzije društvenih i istorijskih procesa i prilika u kojima ta dela nastaju. Te napetosti se u delu javljaju kroz umetnikovu borbu sa prilikama, a izazivaju različita tumačenja, koja nastaju i kao rezultat potrebe za antitezom vladajućem društvu.

Adorno smatra da su autentična dela moderne umetnosti neka vrsta društvenih monada, jer se u njima iskazuju širi društveno–istorijski procesi, a i neka vrsta otpora vladajućim strukturama. On smatra da te kontradikcije mogu nestati onda kad bi se društvo u celini promenilo, ali takva promena nije na pomolu. Adorno se distancira i od hermeneutičkog i od empirijskog pristupa umetnosti. Jer, dok prvi naglašava unutarnje značenje dela a zanemaruje njegovu socijalnu determinaciju i funkciju, empirijski pristup naglašava uticaj socijalnih faktora na umetnost, a zanemaruje njegov smisao i značenje. Adorno ističe da i smisao (sadržaj) i funkciju treba uzeti u obzir. Dok s jedne strane, ovi mogu biti u opoziciji, s druge strane, društvena funkcija dela se ne može razumeti bez uzimanja u obzira njegovog sadržaja i smisla. Ove teme ticale su se pitanja koja su za marksizam bila važna, a to je da li umetnosti može i treba da doprinese klasnoj svesti i kritici kapitalizma i uočavanju njegovih protivrečnosti.

S obzirom na promene u kapitalizmu i na Adornovo stanovište o autonomiji moderne umetnosti, a imajući u vidu i ono što je bila službena umetnost u sovjetskom društvu, on je imao sumnje u efektivnost tzv. angažovane umetnosti, koja bi bila u "službi" klasne svesti, ili revolucije.

Ipak, on politički angažovanu umetnost smatra korektivom korumpiranog estetizma etabrirane, vodeće umetnosti. Jedan od pozitivnih primera za njega su bile drame Semjuela Bequeta, koga on ističe kao pozitivan primer u Estetičkoj teoriji. Pri tome, istinosni sadržaj (Wahrheitsgehalt) dela je za Adorna jedan od ključnih pojmova. A ta umetnička istina je po njemu dijalektička i ne–propoziciona (ona nadilazi istinu shvaćenu kao korespondenciju, koherenciju, ili pragmatiski uspešnu). Delo imaju svoju istinosnost u meri u kojoj se delo može identifikovati kao istinito ili lažno, pri čemu ta istina nije ni metafizička suština, a nije ni čisto ljudski konstrukt. Ona je istorična i povezana sa društvenim okolnostima, tj. nije arbitarna, ili utopijska. Ona dovodi u pitanje zatečeni poredak i

sugeriše kako bi se stvari mogle popraviti, ali ih ostavlja nepromenjenim, jer takva promena i nije u njenoj moći.

2) U svom delu Eros i civilizacija (1965), Herbert Markuze (1898–1979) se osvrće na značaj Šilera i otkriće estetičke dimenzije – kao mogućeg posrednika, medijatora i faktora sinteze: između čulnosti i uma, čoveka i prirode, nagona i načela uma i etike. Markuze ističe da estetička dimenzija može omogućiti vraćanje prava čulnosti i nagonima i mogućnost njihovog izmirenja s umom, tj. afirmaciju mogućnosti nerepresivne civilizacije. On polazi od toga da se u čulnom saznanju funkcija spaja i meša sa apetitivnom: čula su erotogena, njima upravljaju načelo zadovoljstva (Markuze ovde uvodi "estetičko" u kontekst psihoanalitičkog žargona u kome figuriraju i "načelo zadovoljstva" i "načelo realnosti"). U tom kontekstu on Baumgartena i Šilera uvodi kao korekciju Frojda, koji je smatrao da civilizacija počiva na potiskivanju, a (po Markuzeu) estetika (estetička dimenzija) bi trebalo da ispravi jednostranost filozofske i psihoanalitičke tradicije, koje su davale primat umu i potiskivanju. Disciplinarnost estetike uspostavlja poredak čulnosti nasuprot poretku uma. (...) Delujući preko podsticaja na igru, estetička funkcija bi ukinula prisilu i dovela čoveka i moralno i fizički do slobode. Ona bi uskladila osećaje i afekcije s idejama uma, lišila zakone uma moralne prisile i izmirila ih s interesom čula", kaže Markuze (1965: 148), pozivajući se na Šilera. Frojd je smatrao da se u istoriji sukobljavaju načelo realnosti (društveni i etički principi) i načelo zadovoljstva (neposredno zadovoljavanje seksualnih i agresivnih instikata, tj. čulnosti), a da civilizacija nastaje i održava se samo dok postoji potiskivanje (drugog od strane prvog). Bez toga (civilizacije) vlada zakon jačeg i načelo – homo homini lupus (čovek je čoveku vuk – ili: "ko će koga..."). Stoga se istorija kulture iskazuje kao potiskivanje čulnosti (apetitivnih i erotogenih nagona) od strane uma, a istorija filozofije kao dominacija uma i pojma nad čulima i osećanjima.

Međutim, u estetici Markuze otkriva "oslobodilački potencijal", pošto je dotadašnja filozofija zastupala načelo realnosti i u njoj nije bilo mesta zahtevu čulnosti da se oslobodi dominacije i represije uma. Zato je čulnost našla utočište u filozofiji umetnosti. Markuze konstatuje da se Baumgarten, Kant i Šiler slažu u tome da se mogu ustanoviti univerzalni zakoni čulnosti (Sinnlichkeit–a), dakle da postoji nauka o čulnosti (tj. estetika) i nauka o razumu (tj. logika). Ali, pošto je cilj estetike savršenstvo čulnog saznanja, a to savršenstvo je lepota, estetika time iskoračuje ka umetnosti, tj. pretvara se u "nauku o umetnosti." S druge strane, ističe Markuze (1965:149), prema klasičnoj idealističkoj estetici, umetnost je oslobođena čulnosti putem njenog izmirenja s umom.

Bitno je da umetnost, imaginacija i lepota nose i prizivaju načelo zadovoljstva na takav način da ukazuju na mogućnost izmirenja uma i čulnosti, realnosti i zadovoljstva. Postojeća civilizacija je – po Markuzeu – na takav način pođarmila čulnost umu, da se čulnost sada potvrđuje samo u razornim i divljačkim oblicima, pošto "tiranija uma osiromašuje i varvarizuje čulnost" (Markuze, 1965: 152). Izmirenje može doći iz podsticaja nekog trećeg člana, a taj je – po Šileru – impuls igre, čija je svrha lepota, a cilj sloboda. Jer, igra je ispoljavanje egzistencije lišene straha i prinude, oskudice i nužnosti, ispoljavanje lakoće i lepote. Čovek koji slobodno raspolaze svojim sposobnostima i mogućnostima se igra.

Na te ideje se nadovezuje Markuze – razvijajući svoju projekciju "nerepresivne civilizacije" čije vreme je po njemu došlo, jer je savremeni razvoj proizvodnje stvorio realne uslove za to. "Oslobođen pritiska mučnih svrha i izvedbi koje uslovljava oskudica, čovek će biti vraćen u slobodu... igre. Duševna sposobnost koja provodi tu slobodu je... imaginacija" (Markuze, 1965: 153). Markuze podvlači da (ne samo kod njega, nego ni kod

Šilera) nije reč o slobodi i projektu koji bi bili transcendentni, unutarnji (u mislima, ili imaginaciji), nego o preoblikovanju vladajućeg poretka, dakle, o jednoj novoj stvarnosti. "Kad jednom zavlada kao načelo civilizacije, poticaj na igru bi doslovno preoblikovao stvarnost. Priroda, objektivni svet, ne bi se doživljavali tad prvenstveno kao ono što svladava čoveka (kao u primitivnom društvu), niti kao ono čime čovek vlada (kao u postojećoj civilizaciji), nego pre kao objekt 'kontemplacije'" (Markuze, 1965: 159).

U svom poslednjem delu, *Estetska dimenzija* (1979 – srp.–hrv. 1981) Markuze uzima u obzir promene u umetnosti u drugoj polovini 20. veka. On je pokušao da odredi ulogu umetnosti u odnosu na društvo, počev od velike pobune u vreme 1. sv. rata (on tu misli na dadaizam), naovamo, do polovine 70-tih g., kad piše tu knjigu, navodeći (između ostalog) više puta Living Theatre, pozorišnu grupu (iz Njujorka), koja je u to vreme razvijala alternativni teatar (ili "živo pozorište" kao alternativu starom, mrtvom pozorištu). On uočava neke karakteristične protivrečnosti, za koje veruje da potiču od protivrečnosti samog društva, odnosno postojeće situacije, u kojoj se pobuna i negacija brzo utapaju u etabliranom.

U jednom aspektu on ističe da – Iskupljuća, izmirujuća moć umetnosti prijanja čak i uz najradikalnije manifestacije neiluzionističke umetnosti i anti-umetnosti. (Markuze, 1981, str. 152).

S druge strane, on uočava ono što će se ponavljati, od vremena Dišana (1919), do početka 21. veka. – Divlji revolt umetnosti ostao je kratak, brzo apsorbovan u umetničke galerije... u koncertne dvorane... i na tržištu i ukrašavajući otvorene prostore i predvorja uspešnih poslovnih ustanova. ... samoporaž ugrađen u samu strukturu umetnosti. (str. 153).

S jedne strane – današnji pobunjenici protiv psotojeće kulture bune se protiv lepog u toj kulturi, protiv njenih odviše sublimiranih... usklađujućih formi... Njihove se oslobodilačke težnje pojavljuju kao negacija tradicionalne kulture: kao metodička desublimacija.

S druge strane, tržište lako apsorbuje i oblikuje buntovničku muziku, književnost, likovnu umetnost – ono ih isporučuje bezopasne... poput sve organizovanih "happening-a", poput pop-art-a kome raste vrednost na tržištu... (str. 154–5).

Paradoksalnost cele situacije (kako one vezane za umetnost i filozofiju umetnosti, tako i one vezane za alternativnu, negatorsku kulturu koja bi trebalo da dovede do revolucije i oslobođenja – u duhu Nove levece), vidi se i na primeru koji Markuze navodi u vezi sa upotrebom opscenosti kao negacije.

Upotreba opscenosti predstavlja oblik potisnute desublimacije i blago (iako preneseno) udovoljenje agresivnosti. U tome se lako okreće protiv same seksualnosti. Verbalizacija genitalnog i analnog područja već je odomaćena kao obred levičarsko-radikalnog govora ("nužna" upotreba reči "fuck" i "shit"), a ona nije drugo do poniženje seksualnosti.

Ako radikal kaže "fuck Nixon", on pojmovno povezuje najjužvišnji oblik polnog uživanja s najvišim predstavnikom tlačiteljskog "establishmenta". A ako upotrebljava reč "sranje" za proizvode neprijatelja, on preuzima buržoasko odbacivanje analnog erotizma. U tom (potpuno nesvesnom) poniženju seksualnosti, radikal kao da kažnjava vlastitu nemoć – njegov jezik gubi političku snagu. Uprkos tome što služi 'kao znak raspoznavanja (radikalnih nekonformista), ta jezička pobuna... se služi pukom verbalizacijom malograđanskih tabua (Markuze hoće da kaže, da se nepristojno iz ugla malograđanskog, koristi kao dokaz, ili stav nekonformizma i emancipacije – D. P.).

Da bi opisao i objasnio proces koji je Adorno zvao raz-umetničavanje (Entkunstung), tj. gubljenje ili napuštanje karakteristika koje su bile svojstvene visokoj umetnosti, Markuze govori o desublimaciji umetnosti (odnosno nove, alternativne kulture) i o razaranju estetske forme (str. 169),

odnosno o napuštanju lepog i ukusa (kao onog što je bilo karakteristično za klasičnu umetnost i do čega se dolazilo sublimacijom i idealističkim preoblikovanjem). Pri tome, on ne smatra da je to dokaz smrti umetnosti, ili promene u umetnosti pod uticajem novih medija (kao je smatrao Benjamin), nego elementarnom negacijom, antitezom, koja je bitan element radikalne politike i snaga prevrata u prelazu (str. 155), ka društvu slobodnih, u kome će stvaralačka aktivnost biti imanentna svakom pojedincu, a ne samo umetniku u službi povlašćenog sloja i njegovog ukusa.

* * *

Danko Grlić (jedan od jugoslovenskih estetičara koji je sebe smatrao marksistom) u svojoj višetomnoj istoriji estetike (*Estetika*, 1–4. – Naprijed, Zagreb, 1979) delom zazire od sintagme "marksistička estetika" pa radije govori o "marksističkom pristupu" umetnosti, što je u skladu sa stanovištem jednog broja marksista: da marksizam (ili njihovo stanovište) nadilazi disciplinarnu podelu filozofije (logika, etika, estetika itd.) tako da – recimo – nema marksističke etike, ili estetike, nego marksističkog pristupa tim temama.

Ono što je bila tada (1960–80) preokupacija Grlića i drugih marksista, jeste da se distanciraju od teorije odraza (i socijalističkog realizma), kao ideja i stanovišta koje pripadaju vulgarnom (staljinističkom) marksizmu, da izgrade jedno drugačije stanovište u duhu (humanističkog) marksizma.

Marksistička estetika se u 20. veku razvijala oko 80 godina (1900–80), ali danas se u pregledima i osvrtima na to vreme retko pominje. Stoga i zbornik posvećen Srpskoj estetici u 20. veku (*Estetičko društvo*, Beograd, 2000) nema nijedan tekst o tome, a neke studije o nekad uglednim estetičarima te orijentacije, nekad prećutkuju da su oni imali ikakvu vezu sa marksizmom, ili marksističkom estetikom (vidi D. Vuksanović: *Barokni duh u savremenoj filozofiji*: Benjamin, Adorno, Bloh – Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 1999).

ANALITIČKA ORIJENTACIJA

Osnivačima analitičke filozofije smatraju se Gotlob Frege (1848–1925) i Ludvig Vitgenštajn (1889–1951) – Namac i Austrijanac – ali je ovaj pravac pun zamah dobio u anglo-saksonskoj tradiciji, pre i posle II sv. rata, a zatim se proširio i dalje, kako na druge zemlje, tako i obuhvativši različite oblasti filozofije (čak i filozofiju politike, etike, ili religije), pored logike i filozofije jezika, iz koje je potekao. Frege je bio matematičar (otuda i tradicija simboličke logike u analitičkoj filozofiji), ali se polazno jezgro razvilo iz analize jezika.

Kao sinonimi za "analitičku filozofiju" upotrebljavaju se "logički pozitivizam", "logička analiza", "analiza jezika", "logički empirizam" – u zavisnosti od toga na šta je koja škola (sredina – od Beča do Oksforda i dalje) stavljala naglasak. Među ranim anglo-saksonskim predstavnicima su bili Rajl, Ostin i Strouson (G. Ryle, J. L. Austin, P.F. Strawson)

Analitička filozofija smatra da je sva dotadašnja filozofija (posebno metafizika) skup pseudo-stavova, koji nisu ni istiniti, ni neistiniti, nego su nastali tako što je jezik začarao umove ljudi. Nova, analitička filozofija treba da bude pre svega kritika (i demistifikacija) jezika (posebno jezika tradicionalne filozofije), pošto će to rešiti tradicionalne probleme filozofije – zapravo, pokazati njihovu neosnovanost, kao pseudo-problema, nastalih nekritičkom upotrebom jezika. Ona ima terapeutsku funkciju – jer treba da sprovede veliku "kuru mršavljenja" filozofije, tj. rastrećenja, odbacivanja tih pseudo-problema. U tom talasu i nastaju dela koja se više ne bave etikom, estetikom i drugim oblastima na uobičajen način, nego jezikom etike (otuda: meta-etika), jezikom estetike (meta-estetika), jezikom (ili iskazima) religije itd.

Smatra se da analitička estetika (ili meta–estetika) nastaje tokom 50–tih, uglavnom kroz radove koji tradicionalnu estetiku (tj. njene kategorije, stavove itd.) podvrgavaju kritičkoj i analitičkoj metodologiji, koju je analitička filozofija razvila kroz teoriju saznanja i filozofiju jezika, smatrajući da je svemu tome dala veću strogost i filozofski kredibilitet.

Analitička estetika je tako (kroz analizu tradicionalne estetike i njenih iskaza) razvila "metakritičku" poziciju, koja je sada sebe definisala ne samo kao "filozofiju umetnosti" nego i kao filozofiju umetničke kritike. Dok je ranija filozofija umetnosti bila sklona tumačenjima koja uzimaju u obzir istorijski i kulturološki kontekst, analitička estetika (ili analitička filozofija umetnosti) je potisnula to na račun jednog aistorijskog i (kvazi)naučnog pristupa, koji ideje i probleme estetike posmatra iz van–vremenog ugla, a njihove odgovore i rešenja (ako ih smatra mogućim) traži sa osloncem na logiku.

Analitička tradicija se nije bavila vrednovanjem, nego definisanjem i identifikovanjem onoga što je i šta je umetnost (ili umetničko delo), njegov ontološki status, ali ne u duhu ontologije umetnosti fenomenološkog tipa, nego na osnovu svojstava i pojmova umetnosti, njihovim određenjima i tumačenjima. 1) Analitičari posle 50–tih odustaju od logičko–analitičke strogosti svojih prethodnika, pa uvode istorijsku dimenziju i relativizam, kroz koncept "jezičke igre", koja dopušta da umetnost bude sve ono "što se smatra takvim" u određenjima estetičara, umetnika, ili uticajnih arbitara umetnosti (sponzora, marketinških kompanija itd.).

a) Moris Vajc (Weitz, 1956) je osporavao tzv. esencijalizam (tvrdnje da postoji suština umetnosti, koju teorija može da dokuči, ili pronikne), smatrajući da su uvek u pitanju tekuća određenja (tehničke definicije), jer sama umetnost nema neka nužna (bitna, trajna, ista, u svim vremenima) svojstva – ona je promenljiva. Zato je teorija umetnosti (na tradicionalan način shvaćena) nemoguća, pa smo u tom pogledu tamo gde smo bili još u vreme Platona. Dakle, ne treba se pitati "šta je umetnost" nego šta je (u datom vremenu) pojam umetnosti i kakvu funkciju on ima u jeziku datom vremenu. Pri tome, potrebno je imati u vidu da se on menjao i da će se menjati, jer se menjaju i okolnosti i umetnost. Dakle, potreban je "otvoren pojam" umetnosti – a na fiksiran i zatvoren. Pandan tome će biti teza (ili pojam) "otvorenog dela" koju će razviti pojedini teoretičari izvan analitičkog kruga (kao Umberto Eko: *Otvoreno delo*, Sarajevo, 1965.)

b) Tako se dolazi i do "institucionalne teorije" (George Dickie, 1969), koja kaže da bilo koji artefakt može biti umetnost (umetničko delo), ako se predstavnici institucija u svetu umetnosti dogovore (ili nametnu – D. P.) da se nešto smatra umetnošću, a nešto drugo kičem (na primer, turbo–folk). Uzgred, ovakvo institucionalno "ovlašćenje" bi se dopalo i Staljinovom polit–birou, pošto bi ono davalo teorijsko potkrepljenje/alibi (i) za staljinističku praksu. Jedino što polit–buro ne bi prihvatio da je Dišanov urinal umetničko delo, a Diki je svoju tezu lansirao upravo da bi objasnio kako je ta Dišanova dadaistička provokacija, iz 1917., (kasnije) promovisana u umetnost. Inače, "Institucionalna teorija" je bila predmet osporavanja i među samim analitičarima. Tako su Artur Danto i Ričard Volhajm odbacili ovu Dikijevu tezu, smatrajući da je bitno odrediti šta (koji kvalitet) neko delo čini umetničkim, ali da to ne može biti rezultat dogovora (saglasnosti) institucija iz sveta umetnosti, nego se zasniva na estetičkom sudu. Diki će u svojoj kasnijoj knjizi (Dickie, 2001) braniti svoju tezu (institucionalnu teoriju).

c) Artur Danto je pokušao da ove teze (a i b) nadiđe, povezujući umetnost i teoriju, ističući da umetničko delo – tj. njegovo prihvatanje i recepcija, kao umetnosti – nije određeno samo njegovim svojstvima, nego i ukusom i teorijom (tj. kulturnim kontekstom i interpretacijama), koji ga određuju, ili svrstavaju u umet–

nost. Dakle, delo je određeno koliko svojim karakteristikama, toliko i tumačenjima koja ga smeštaju u svet umetnosti. S druge strane i ono samo može da pretenduje na to da menja određenja(e) umetnosti, a često to i čini (naročito u 20. veku).

2) Druga sporna tema među analitičarima je bilo pitanje intencije. U svom tekstu "Intencionalna greška" (iz 1946) autori Uimsat i Birdsli (W. K. Wimsatt i M. Beardsley) ističu da nam zamisao (ili namera – intencija) autora obično nije dostupna, a da ona nije ni poželjna kao polazište u tumačenju, ili kao standard (merilo) u procenivanju datog dela. Ono što je bitno (po njima) jeste samo delo. Drugi – kao Volhajm (Richard Wollheim, 1923–2003) – će isticati da se intencija (autora) mora uzeti u obzir, a posmatrač do nje i dolazi preko i kroz delo, pored ostalog, ili (bar) utoliko što i umetnik i auditorijum participiraju u univerzalnoj ljudskoj prirodi (s druge strane, "priču" o "univerzalnoj ljudskoj prirodi" mnogi analitičari bi odbacili, kao "esencijalističku zabludu").

Inače, u konceptualnoj umetnosti (koja se javlja u drugoj polovini 20. veka) intencija (namera) i zamisao (koncept) postaju presudni, odnosno nekad se "delo" (odnosno "umetnički čin") sastoji u toj zamisli, dok samo "delo" može biti radnja (akcija, hepening, performans itd.) koja ne nosi više karakter dela (u smislu umetničkih rodova ili žanrova) u tradicionalnom smislu.

3) Tokom vremena, novi autori koji su se pridruživali analitičkoj orijentaciji, širili su dijapazon i okvire analitički orijentisane estetike, obuhvatajući nove oblasti koje su u prvo vreme izgledale izvan okvira te orijentacije. Zasluge te vrste ima jedan od najznačajnijih predstavnika – američki estetičar Artur Danto. Nedavno objavljen zbornik ove orijentacije (priredili – Lamarque, P. & Olsen, S.: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2004) pokazuje da se tu mogu naći različiti radovi – od onih koji su tradicionalno bili u sklopu ove orijentacije, do radova koji su posvećeni estetiци ambijenta (prirode), ili estetike popularne umetnosti (roka itd.).

SIMBOLIZAM I SEMIOTIKA

1) Ernst Kasirer (Cassirer, 1874–1945) je u svom delu *Filozofija simboličkih oblika* (srpsko izd. 1985) isticao da čoveka čini čovekom stvaranje simbola, a ne razum. Simbole stvaraju mit, jezik, religija, nauka i umetnost. Pošto je umetnost vrhunac simbolizacije, ona je za čoveka najvažnija. Simbol je marljivi glasnik, na pola puta između čoveka i sveta, koji povezuje i izmiruje čoveka i svet. "Lepo je suštinski i nužno simbol, jer je... u sebi rascepljeno, jer je uvek i svuda istovremeno jedno i dvoje."

Kao i drugi simbolički oblici, umetnost nije samo reprodukcija, nego i otkrivanje stvarnosti. Pri tome, dok su jezik i nauka redukcija stvarnosti, umetnost je njena intenzifikacija. Ona ne ponavlja ono što smo ranije znali, nego nam otkriva nove aspekte i vidove stvarnog. Estetičko opažanje je složenije i više od svakodnevnog čulnog iskustva. Umetnost je istovremeno privržena čulnom, a istovremeno se i uzdiže iznad čulnog, što izražava i zategnutost između naše svesti i polarnost samog bića (bitka) – objektivnog i subjektivnog. Umetnost ima simbolički karakter (ona je simbolički jezik), tj. ona nije diskurzivna i racionalna – ona daje oblik (izraz) osećanjima i doživljajima, oslanja se na intuiciju i otkriva nove i neiscrpne aspekte sveta koji čoveka okružuje. U velikoj umetnosti se prevazilazi dvojstvo subjektivnog i objektivnog, a postoji i stalna oscilacija između radosti i očaja, nade i straha, a to je sama dinamika života.

2) Čarls Moris (Morris, 1901–79 – američki mislilac) je razvio semiotiku (opštu teoriju znakova) i shvatanje umetnosti kao jedne vrste jezika. Tako je nastala semiotička estetika, kao deo semiotike. Dakle, analiza estetskog znaka (tj. znaka koji nosi umetničku poruku, ili informaciju) jeste poseban slučaj u sklopu opšte analize znakova.

Po Morisu, estetski znak ima dve karakteristike.

(a) Estetski znak je ikonički znak, tj. on stoji spram onog što predstavlja u odnosu sličnosti (slično kao kineski karakteri). Moris je kasnije modifikovao svoju prvu tezu (a) – da je estetski znak ikoničan – u tom smislu što je dodao da ne mora svaki ikonički znak biti umetničkog karaktera, kao i da ima umetničkih dela koja nemaju ikonički karakter. Tako se došlo do stava da ni jedna vrsta znakova nije sama po sebi estetska.

(b) Estetski znak ima veći stupanj slobode (u odnosu na diskurzivne znakove), tj. veću nepredvidljivost, ili mogućnost da može biti i drugačiji. Recipijent te informacije mora pokazati spremnost da očekuje umetničko delo. Stoga vrednosti u estetskom procesu (umetničkoj komunikaciji) nisu osobine samih objekata, nego egzistiraju spram onog koji ih vrednuje. Ovo je – zapravo – semiotičkim žargonom izrečen stav, koji je u žargonu tradicionalne estetike glasio: recepcija umetnosti (ili njena lepota, ili vrednost), zavise od ukusa recipijenta. Tu estetsku komunikaciju posebno istražuje disciplina koju Moris naziva "estetskom pragmatikom" – a ova je vezana uz društvene okolnosti, koje se odslikavaju (teorija odraza bi rekla: odražavaju) u datom delu, odnosno utiču na rad umetnika i stavove i očekivanja publike. Dakle, estetska komunikacija – transfer jednog tipa poruke od umetnika publici – uslovljena je (povezana) sa društvenim ambijentom i estetskom svešću (umetnika i publike). Umetničko delo postoji kao kompleks znakova koji su povezani sa nekom celinom.

Inače tendencija da se povežu filozofija jezika i filozofija umetnosti nahodi se i kod Kročea, a dolazi do izražaja i u strukturalizmu (de Sosira) kao i analitičkoj estetici.

3) Na drugačiji način, povezivanje jezika i umetnosti je došlo do izražaja i u simboličkoj filozofiji umetnosti Suzane Langer (1895–1985), na koju je uticala i Morisova estetika i Kasirerova filozofija simboličkih formi.

Langerova smatra da se ljudska svest objektivira u raznim vidovima simbolizma: nauci, jeziku, ritualu i umetnosti. Čovekova realnost nastaje simboličkom artikulacijom (ili transformacijom), pošto je simbolizacija bitna sposobnost ljudske svesti. Obredni, religiozni, mitski i umetnički način stvaranja pokazuju da postoji više oblasti nediskurzivnog simbolizma, iako su svi oni racionalnog prezentativnog karaktera. Umetnički simbolizam je prezentacioni (intuitivni), koji se razlikuje od diskurzivnog (naučnog i filozofskog). Ona je svoju simboličku filozofiju umetnosti izvela polazeći od muzike. Dakle muzika otkriva logiku osećanja, koju jezik ne može da imenuje. Muzika nije uzrok, nego izraz osećanja, a sadržaj umetnosti je simboliziran i ne traži odziv nego uvid, pošto nastoji da prenese neki uvid u prirodu ljudske svesti i osećanja, koje nauka ne može da otkrije. Muzika uobličuje ono što jezik ne može da izloži. A ljudska osećanja su bliža muzičkim formama nego formama jezika, pa stoga muzika otkriva osećanja koja jezik ne može da izrazi. Moć muzike je u tome što ona može da sprovede simbolizaciju onoga što jezik ne može nikako da izrazi, a to su određeni neverbalni uvidi.

Slično važi i za književnost, mada toga nismo u prvi mah svesni, pošto se književnost koristi jezikom. Ali, ni književnost ne vrši uobičajeno saopštavanje (komunikaciju), nego simbolički izražava ono što se ne može doslovno (diskurzivno) izraziti. Ono što je u književnosti diskurzivno (bilo prozi, ili poeziji) samo je građa, ili doslovni sadržaj, a ono što je bitno i suštinsko je simbolička (nediskurzivna) forma, koja je vođena logikom intuicije, ili logikom osećanja.

4) U znatno drugačijem okviru i kontekstu, u psihologijama psihoanalitičke orijentacije, javlja se ambicija da se ugla psihologije nesvesnog tumače najrazličitiji simboli, a i da se to primeni u tumačenju simbolizma umetnosti. Frojd je ambiciju

tumačenja skrivenog sadržaja umetnosti razvio u tekstu Da Vinčijevo sećanje iz detinjstva (iz 1910.), u kome je tumačio sliku "Sv. Ana, Bogorodica i Isus", a Jung je tu ambiciju razvio u različitim knjigama (Psihologija i alhemija i drugim). Kod Karla Junga, postoji uverenje da je (iz ugla "dubinske psihologije") moguće dati tumačenja kako starih, tako i novih simbola, koje će biti univerzalno primenljivo – od tumačenja snova, do tumačenja umetnosti, ili političkih simbola (švastika).

Toj temi Jung i neki drugi analitičari, posvetiće se u zajedničkoj knjizi Čovek i njegovi simboli (srp.–hrv. izdanje, 1973). Tu se polazi od primera (najčešće simbola) u čijem objašnjenju se onda iskazuju i posredno objašnjavaju glavne ideje Jungovih učenja. Primeri (odnosno poglavlja) se vezuju za drevne mitove i religije, proces individuacije, simbolizam u likovnim umetnostima i simbole iz individualne analize, ali su mnogi uzeti iz tekućeg, svakodnevnog života: sa plakata, političkih ili reklamnih poruka itd. Pri tome, velik broj primera čine snovi koje su sanjale mitske, ili istorijske ličnosti, snovi zabeleženi u književnosti, ili prikazani na velikim delima likovne umetnosti, u radu sa pacijentima, ili snovi samog Junga. Na taj način se čitaocu nudi jedan mogući pristup tumačenju velike ostavštine simbola u najrazličitijim područjima života.

U ovoj knjizi, poglavlje "Simbolizam u likovnim umetnostima" napisala je Anijela Jafe, koja govori o dve teme: o depersonalizaciji i skrivenoj duši stvari. Ona citira nekoliko umetnika iz prve polovine XX veka, koji govore o skrivenoj duši stvari i tumači to na sledeći način:

Ovakve izjave podsećaju na staro alhemičarsko shvatanje 'duha materije' za koji se verovalo da prebiva u neživim stvarima. Ako tumačimo s psihološkog stanovišta, taj duh je nesvesno. On se uvek očituje kad svest, ili racionalno znanje, dostignu svoje granice i kad počinje tajna, jer čovek teži da ono neobjašnjivo i tajanstveno ispuni sadržajima svog nesvesnog. (...) Ono što umetnici, kao ni alhemičari, verovatno nisu shvatili, bila je psihološka činjenica, da oni projektuju deo svoje psihe u materiju, ili nežive stvari. Otud ona 'zagonetna nadahnutost' koja je ušla u takve stvari...

TEORIJA INFORMACIJA I UMETNOST

Teorija informacija je nastala u nastojanju da se teorijski zasnuje komunikacija koja nastaje uvođenjem prvih medija (telefon, radio), ali se onda javljaju pokušaji da se ona proširi i na psihologiju percepcije (teorija opažanja), kao i estetiku (odnosno tumačenje umetnosti i njenih učinaka). Teoriji informacija se pridavao epohalan značaj, jer se smatralo da ona može da ima široku primenu, posebno u povezivanju novih medija (kao reprezenta tadašnjih i budućih dostignuća tehnike), društvenog ambijenta, čoveka i umetnosti. Benze je smatrao da tehnička svest u 20. veku smenjuje istorijsku svest (kao što je između 17–19 v., novovekovni pogled na svet, tj istorijska svest, smenila teološki pogled na svet). Dakle, postoji sled: teološka, istorijska (novovekovna), a zatim tehnička (informaciona, informatička, savremena) svest.

Čovek kao jedinka se shvata kao monada koja prima informacije (iz okruženja) i odašilje poruke (informacije) svojoj bližjoj ili daljoj okolini. I dok je klasična estetika bila ontološka, esencijalistička, nova, moderna estetika je semantička, funkcionalna, statistička.... Ona omogućuje uspostavljanje i tumačenje novih veza između tehnike i umetnosti, smenu starih, novim medijima.

Veza između teorije informacija i estetike se uspostavlja kad se estetika shvati kao nauka o opažanju (otuda naslov dela A. Mola: Teorija informacija i estetsko opažanje – Theorie de l'information et perception esthetique, Paris, 1958). Maks Benze (Benze, 1910–90) i Abraham Mol (Moles, 1920–92) su pokušali da primene teoriju informacija u tumačenju umetnosti.

Mol je razlikovao dva tipa informacija (a i b – semantičku i estetičku).

(a) Semantička informacija je logična, strukturisana, komunikabilna i priprema za akciju.

(b) Estetička informacija je neprevodiva, neutilitarna, a priprema za stanja (subjektivne stavove). Osim toga, ona je vezana za samo jedan, određen informacioni kanal. Međutim, u svakoj poruci se javljaju elementi i jedne i druge.

Benze je smatrao da će estetske (umetničke) vrednosti moći matematički da se izraze, kao i stavovi u simboličkoj logici. Sa svoje strane, Mol je ispitivao "muzičke poruke" u francuskoj radio-difuziji, kako bi došao do suštine tih poruka.

Novi impulsi ovim shvatanjima (ali na drugačijim osnovama) došli su sa "informatičkom revolucijom", tj. sa javljanjem i ekspanzijom kompjutera, posebno u ranim fazama, kada su se javljale ideje da bi kompjuteri mogli u perspektivi smeniti umetnike, kao mašine koje stvaraju dela, kada im se daju polazni parametri i pravila. Međutim, očekivanja ovih vrsta su se izjalovila, otprilike kao i očekivanja vezana za tzv. "kosmičku eru" (da će ljudi ubrzo kolonizovati druge planete itd.).

STRUKTURALIZAM

I) Začetnici strukturalizma su Ferdinand de Saussure (u domenu lingvistike) od 20-tih godina i Klod Levi-Stros, od 50-tih (u domenu antropologije i istraživanja struktura srodstva). Neki smatraju da je strukturalizam začet u psihologiji 19. veka, kod Vunta i Tičenera (Edvard Titchener). Smatra se da su u periodu pre Drugog svetskog rata na različite načine zastupane strukturalističke ideje, u širokom rasponu od filozofije matematike, do humanistike i teorije književnosti i to u različitim evropskim zemljama: ruski formalisti (V. Šklovski, V. Prop, R. Jakobson), praška škola (R. Vešek, J. Mukaržovski), pariska škola (Saussure, Stros itd.), koja posle II sv. rata postaje i najuticajnija.

U periodu posle II sv. rata jedno vreme su bili više uticajni fenomenologija i egzistencijalizam, a onda je prevagu odneo strukturalizam. Jedno od pitanja u kome su se razilazili, jeste i pitanje slobode – egzistencijalizam je smatrao da je čovek slobodan, jer prvo postoji, a onda biva određen (ili sebe određuje), a strukturalizam smatra da je on unapred određen strukturama jezika i društva.

1) Strukturalizam preuzima vođstvo tokom 60-tih godina, kad postaje pokret u domenu humanistike, smatrajući da pruža jedinstven pristup, koji se može primeniti u svim disciplinama. Tada se uobličuje strukturalističko tumačenje fenomena ljudskog života (jezika, kulture, psihe), kroz odnose koji grade određene strukture, a te strukture su u osnovi lokalnih varijacija.

Tako Rolan Bart i Žak Derida primenjuju strukturalizam u tumačenju književnosti, a Žak Lakan i Žan Pijaže to primenjuju u psihologiji, dok se Mišel Fuko bavi time kako se sve to iskazuje u teoriji saznanja. Osim Pijažea, svi navedeni će kasnije preći u post-strukturalizam i postmodernu, a Fuko će poricati da je ikad i bio strukturalista.

2) Strukturalizam pretenduje i na naučnu objektivnost zbog toga što svi tipovi naracije mogu da se "mapiraju" kao varijacije nekih univerzalnih narativnih modela. Na taj način autor postaje nevažan, jer je tekst u funkciji strukture. U romantizmu i modernu, autor je bio izvor i kreator teksta i dela. Ali, po strukturalizmu, autori samo naseljavaju već postojeće strukture koje im omogućuju stvaranje dela, ili priče. Otuda strukturalistička deviza: jezik govori kroz nas, ne govorimo mi kroz jezik. Mi samo naseljavamo strukturu koja nam omogućuje kazivanje, a ono što se naziva originalnošću je samo nova kombinacija elemenata prethodno postojećeg sistema. Ovo stanovište (nekad metaforički nazvano "smrt autora") je sad izgledalo jednako revolucionarno, kao prethodno (tokom moderne, od 16–17 do

19–20 veka) izgrađivana teza (teorija) o stvaralačkoj prirodi umetnosti i genijalnosti velikog umetnika.

3) Pojedini strukturalisti – kao Levi-Stros – smatraju da su strukture univerzalne i bezvremene. Stoga njih ne zanima ni nastanak teksta (ili dela) ni njegova recepcija, nego strukture koje to uobličuju.

Time je dovedena u pitanje humanistička tradicija i njene pretpostavke, da:

- a) postoji realni svet koji možemo razumeti svojim duhom,
- b) jezik može da predstavi stvarni svet,
- c) jezik jeste proizvod autorovog duha i volje i izražava suštinu pojedinca,
- d) postoji jedinstven pojedinac, sa vlastitim osobenostima.

Nasuprot tome, strukturalizam smatra da:

- a) struktura jezika proizvodi realnost, jer mi možemo misliti jedino kroz jezik, a opažanje je uokvireno i određeno strukturom jezika,
- b) jezik govori kroz nas, izvor značenja nije pojedinčevo iskustvo ili biće, nego niz znakova i gramatika koja vlada jezikom,
- c) značenje ne dolazi od pojedinca, nego iz sistema koji određuje šta pojedinac može da izrazi (kaže) unutar njega,
- d) struktura je u središtu značenja – ona je izvor i daje značenje, a ne pojedinac,
- e) identitet pojedinca je proizvod lingvističkog sistema koji on zauzima.

II) Krajem 60-tih javljaju se pokušaji primene strukturalizma (odnosno strukturalističke lingvistike, kao osnove strukturalizma) na umetnost i estetiku. Tako nastaje strukturalistička estetika. Ono što se smatra zajedničkim, jeste naglasak na jeziku kao okosnici tumačenja celokupne sfere kulture (antropologije i psihologije), uključujući tu i umetnost (bez obzira da li je reč o književnosti, muzici, ili likovnim umetnostima).

Kad je reč o tumačenju umetnosti, strukturalizam je isticao kao svoje – novo – stanovište i uvid, da u osnovi umetnosti stoji unutrašnja logika koja se može razumeti i tumačiti kroz teoriju jezika (ili lingvističku teoriju). U tom smislu se umetnost tumači kao aktivnost ili vrsta jezika koja kombinuje njoj svojstvene – vizuelne, tonske, ili jezičke – znake (u zavisnosti od toga koja je umetnost u pitanju) i lingvistička načela. Stoga se sve svodi na jezik, pa se govori o jeziku muzike, jeziku vizuelnih umetnosti, jeziku poezije itd. – pri čemu se termin jezik više ne koristi u metaforičkom značenju (kao opšta oznaka za različite tipove komunikacije), nego kao opšti imenitelj, na koji se svode svi "jezici" različitih umetnosti, kao na svoju suštinu, koja je drugima nepoznata, ali koju otkrivaju strukturalisti. Otprilike, kao što hrišćani tvrde da je u Hristu suština čoveka, ali da je to ne-hrišćanima nepoznata, ili nedostupna istina (dok se ne pokrste), ili kao što psihoanalitičari tvrde da je u nesvesnom suština svake ličnosti, ali je to drugima – osim psihoanalitičarima, ili onima koji su prihvatili psihoanalitičke ideje – nepoznato (ili kao što su neki marksisti smatrali da je suština ličnosti u klasnoj pripadnosti).

Pošto se sve svodi na jezik, stoga je i osnova estetike (kao i drugih kulturoloških disciplina) u semiotici i lingvistici. Strukturalistička estetika se usredsređuje na semiotički shvaćene odnose koji postoje između sastavnih delova i konvencija u umetnosti. Stoga su po strukturalističkom pristupu jezik i koncept sada polazni materijal umetničke aktivnosti.

POST-STRUKTURALIZAM I POSTMODERNA

Tokom 80-tih se javlja stav da jezik nema tu jasnu i nedvosmislen strukturu na koju su se pozivali strukturalisti, nego da je (često) dvosmislen i nejasan. Stoga se sada odbacuje ta objektivnost strukture u koju su verovali strukturalisti.

1) Mišel Fuko izlazi sa tezom o genealogiji (ili arheologiji) znanja, pa analizira različite diskurzivne prakse (tipove kazivanja, govora) na osnovu njihove istorije ili geneze. Posebno

se bavi pitanjem kako je određen tip znanja (ili diskursa) povezan sa političkom moći, ili dominantnim diskursom. U svojoj istoriji seksualnosti, on istražuje kako pojedinac vlastitu seksualnost doživljava, uobličuje i kontroliše kroz diskurs koji pretenduje da bude njeno objašnjenje. Po njemu, nema meta-teorije, ili objektivnog objašnjenja, niti neke konačne istine ili odgovora do kojih se može doći.

Neki autori pokušavaju da promene (pomake) u poimanju jezika i reči između shvatanje pre strukturalizma, u vreme strukturalizma i posle (post-strukturalizam), ilustruju primerima kao što je ovaj.

(pre-strukturalističko shvatanje)

– označitelj: reč "narandža" – odnosi se na – označeno: predmet narandžu

(strukturalističko shvatanje)

– označitelj: reč "narandža" – označava – označeno: pojam (predstavu) narandže

(post-strukturalističko shvatanje)

– označitelj: reč "narandža" – pomiče ka – označitelju: reči "južno voće"

Stoga je po post-strukturalizmu, određivanje značenja pomičan proces (nema mu kraja).

2) Žak Derida stavlja naglasak na dekonstrukciju, koja treba da otkrije različite mogućnosti tumačenja i značenja istog teksta ili diskursa. Jezik nas oblikuje, a tekstovi stvaraju čistinu koju mi smatramo realnošću. Ali tekstovi se mogu iznova tumačiti sa svešću o hijerarhijama koje su unutar (implicitno) u jeziku. Pri tome, mi ne možemo dosegnuti kraj tumačenja, ili konačnu istinu, jer svi tekstovi mogu biti tumačeni na više načina, a to on naziva "differance" ("razlika" – sa jednim pomakom u odnosu na uobičajen način pisanja – difference). "Tekstualnost" (oslanjanje na tekst) uvek pruža različite mogućnosti, ali mi ne možemo da odustanemo od tekstualnosti. Značenje je difuzno (rasuto), ono nije određeno (konačno). Metod dekonstrukcije (koji je Derida razvio) treba da otkrije ta višestruka tumačenja teksta, a svaki tekst je višeznačan, jer nema konačnog tumačenja.

3) Na toj osnovi (post-strukturalizma) se rađa postmoderna. Ona odbacuje sve pretenzije moderne.

a) Prvo, "velike priče" moderne, koje su bile su pretenzije na sveobuhvatna objašnjenja zasnovana na razumu i konačnoj istini.

b) Zatim, pretenziju da se svet objasni na racionalan i empirijski način, objektivnim opisom.

c) Takođe, nastojanje da se pruži objektivni, opšteprihvatljiv odgovor na ljudska pitanja i situacije.

d) Konačno, time se napušta i prosvetiteljsko uverenje i pretenzija razuma da može da pruži takve odgovore, pošto je i razum samo jedna istorijski ograničena težnja, koja je na svoj način parohijalna, kao i prethodna (teološka) objašnjenja sveta i čoveka preko božanstva.

e) Time je osporen i pametni, pronicljiv "subjekt moderne", koji – navodno – vidi i razume bolje nego drugi, a u stvari on to čini samo iz pozicije moći, ili privilegovane pozicije "dominantnog diskursa" (beli muškarac, koji nameće svoja gledišta podređenima: ženama i drugim rasama).

Nov subjekt postmoderne nema načina da vrednuje sklonosti prema različitim stanovištima vezanim za moral, istinu, ili estetičko iskustvo. Stare hijerarhije mišljenja su zbačene, a stvorena je jedna čistina koja će pokazati kakve će se metamorfoze, ukrštanja i rast odigrati u budućnosti.

Umetnosti mogu da uključe sada bilo koji medijum, dok je određenje dela izgubilo granice, te bilo šta što umetnik proglaši, ili radi kao umetnost, važi za umetnost – umetnost ili aktivnost umetnika postaje: SECTOR – NO LIMITS. U post-moderni nestaju određenja vezana za originalnost dela, ili integritet medijuma, odnosno kvalitet prisustva. Umetnik meša

medije i uključuje teoriju, svoje telo (ili telo drugih, pa i životinja), ili elemente okoliša (ambijenta) u svoj rad (delo).

4) Iako se distancira u odnosu na modernu, postmodernizam ima ambicije slične moderni i strukturalizmu:

a) da obuhvati celu humanistiku, pa i empirijske nauke, da postane jedan novi, obuhvatan pogled na svet i čoveka;

b) da bude kraj i dovršenje duhovnih stremljenja;

c) da stvori jedno novo gledanje na umetnost (ili kraj umetnosti u klasičnom značenju) i (umetničke) prakse koje na toj osnovi nastaju.

U akademskoj javnosti SAD i Evrope postoje vatreni zastupnici postmoderne, za koje su Fuko, Derida, Lakan i drugi "klasici postmoderne" isto tako važni izvori ideja i citata, kao što su to za marksiste bili Hegel, Marks i Engels. Na drugoj strani postoje i vatreni kritičari, koje postmoderna idolatrija "nervira". Jedna od njih je i Palja (2002), koja se na više mesta vraća na tu temu:

Sledbenici Lakana, Deride i Fukova ne samo što ne poseduju političku i intelektualnu istančanost već su i istinski okamenjeni reakcionari našeg vremena (str. 248). Robert Kaserio mi je nedavno rekao: "Cela naša profesija je prerasla u jednu ogromnu mimikriju. Ideja da postoji otvorena debata je izmišljotina. Postoje samo Fukoov monolog, Lakanov monolog, Deridin monolog. Nema mesta kreativnom neslaganju. Nikakvo odstupanje nije dozvoljeno (Palja, 2000, str.252)

KRITIČKA TEORIJA DRUGE GENERACIJE

Frankfurtska grupa (ili škola) je sa svojom kritičkom teorijom društva (i kulture), bila je jedna od bitnih faza ili orijentacija u sklopu marksističke orijentacije, dok kritička teorija "druge generacije" (tokom 80-tih) proširuje platformu i dobija šire značenje, a pojedini autori ili cela teorija se odvajaju od marksizma, pa obuhvata i post-kolonijalne studije, feminističke studije, zatim kritičku estetiku itd., kombinujući neke marksističke ideje ili stavove (pre svega kritičnost spram establišmenta, ili "dominantnog diskursa"), sa postmodernim pojmovima kao što su dekonstrukcija, dovođenje u pitanje dominantnog subjekta itd.

Kritička teorija druge generacije nije homogena, jer obuhvata dosta heterogena i različita stanovišta – od postmoderne, do neo-marksizma, feminizma, queer studies (gay & lesbian)...

Pojedini autori objašnjavaju da je pomak koji se odigrao u kritičkoj teoriji od vremena Markuzea (tj. od 60-tih do kraja veka), povezan sa napuštanjem velikih naracija marksizma o oslobođenju i dominaciji, kao i njegove "istorijske teleologije", koja je bila vera u nužnost i pobjedu socijalizma kao svetskog procesa i konačnog uspostavljanja komunizma (slično veri u pobjedu liberalnog kapitalizma, kao svetskog sistema, u naracijama Fukujame i nekih drugih).

Kritička teorija koja se sada vezuje za studije kulture (culture studies) pomera akcenat od klasne teorije, ka teoriji koja uključuje pol, rasu, etnicitet, seksualnost i nacionalnost kao osnove identiteta u svojim analizama.

Ove studije kulture ističu (kao što su to nekad činili Vens Pakard u delu Hidden Persuaders, ili Markuze u Dijalektici oslobođenja) da im je cilj kritička teorija medija, koja bi poslužila kao pedagogija pojedincu da se odupre manipulaciji medija, da uspostave svoju slobodu i individualnost (i prestanu da budu "jednodimenzionalni" kako je to nazivao Markuze u svojoj knjizi Jednodimenzionalni čovek). To bi značilo razvoj alternativne kulture i političke promene.

Dakle, studije kulture i nova kultura i umetnosti ne bi bile samo neka nova akademska moda, nego deo borbe za bolje društvo. Ali, to nije uspelo ni Novoj levici, ni ovim novim autorima.

Pojedini kritičari – iz ugla neo-marksizma – ističu da nova kritička teorija (sa svojim ograncima) nekad biva kreirana i sa

ciljem da se zamagli, ili zameni podela na klase, a klasna konfrontacija zameni podelama muško–žensko, beli–obojeni, straight–gay itd. Strategija je (kako ističu oni) da se prikrije da siromašni i eksploatisani (muškarac, žena, obojeni i homoseksualni) imaju jedno zajedništvo (klasni položaj) koje ih više povezuje, nego ono koje povezuje polom, seksualnim identitetom, ili bojom kože (siromašnu i bogatu ženu, siromašnog i bogatog homoseksualca, siromašnog i bogatog crnca).

Na sličan način, fundamentalizam prikriva da eksploatisanog muslimana i hrišćanina povezuje nešto jače (tj. beda), od onog što ih razdvaja, kao pripadnike različitih religija – pa se oni bore kao (da su) veliki neprijatelji (a, u stvari, se žrtvuju za interese svojih gospodara).

Ipak, jedan broj autora i u novim okolnostima zadržava kritičku poziciju, koja se otima od ovakvih prerusavanja (mistifikacija). To važi i za studije kulture (cultural studies), a i za filozofiju umetnosti (ili estetiku, u novim uslovima). Kao primeri mogu se navesti Bodrijar (Baudrillard, 1929–) Fredric Džejmson (Frederic Jameson, 1934) Teri Iglton (Terry Eaglton, 1943), Daglas Kelner (Kellner) i Donald Kuspit. Njihovo stanovište moglo bi se imenovati kao kritička teorija kulture, koja nekad uključuje i kritičku estetiku.

Jedan od važnih aspekata kritičke teorije je bio "emancipatorski potencijal" umetnosti – u okviru kritičke teorije društva razvili su je Teodor Adorno i Herbert Markuze. Znamo da su velike nade u taj potencijal polagali mnogi levičari i njima bliski umetnici (recimo Bertold Breht).

SPEKTAKL I SIMULACIJA

Nova totalizacija kulture medija – njihovo povezivanje, nametanje spektakla i provokacije, kao osnovnog kulturnog obrasca, za sve sfere kulture, uključujući i umetnost – je sredstvo akulturacije i nametanja koje nadmaša sve pređašnje, a opire mu se jedino fundamentalizam (sa svojim tipom totalizacije religijskog).

U tom kontekstu, celokupna umetnosti postaje performativna, jedan vrsta performativnog šoka, jer umetnik privlači publiku i postiže komercijalni uspeh onda kad svojim performansom šokira (ili provocira) publiku, po bilo kojoj osnovi: političkoj, verskoj, moralnoj, u ravni ukusa ili običaja...

Primeru radi, ARTnewsroom glasilo New York Times–a u novembru 1999, ovako komentariše zbivanja vezana za reakcije na dela Krisa Ofilija (iz grupe YBA). Mi smo u septembru 1999 predvideli da će se umetničko tržište zaljubiti u Ofilija, kad je nervoza njujorškog gradonačelnika Rudolfa Đulijanija – zbog toga što je Ofili koristio slonova govna za svoju sliku Crne Madone – ovome donela publicitet... Đulijanijeva izjava da je to "bolesna umetnost" bila je čisto zlato za Ofilija i njegovu galeriju. Tako je njujorška galerija bila u prilici da proda sve Ofilijeve radove, pre nego je izložba i otvorena. (...) A može se samo nagađati kolika je tek sada tržišna cena "Svete Bogorodice", koja je u vlasništvu Sačija.

Stoga se teorija kulture i kritička estetika bave spektaklom i manipulacijom – time kako se spektakl kreira i prenosi putem multi–medija, kako se uključuje u političku i potrošačku sferu i utiče na stavove i opredeljenja.

U kulturi spektakla komercijalni poduhvati treba da budu zabavni, a posao i zabava se povezuju u ekonomiji zabave. Industrija zabave je u SAD u 1998 g. donosila 480 milijardi dol., a na nju je prosečan kupac trošio više nego na odevanje i zdravlje.

Umetnički spektakli, moda, dizajn, publicitet i muzeji se povezuju u komercijalne mreže, pa je muzej Gugenhajm organizovao retrospective mode G. Armanija ili motocikla.

Dvadeseti vek je ispunio bar jedno od svojih obećanja – da će stvoriti civilizaciju vizuelnog obilja. Prodor fotografije i

filma, a zatim ilustrovane štampe i televizije, veliki šoping mall–ovi (u koje ljudi odlaze da utonu u posmatranje obilja roba) i zastiranje (ekranizovanje) pejzaža i gradova (panoima, reklamnim porukama, bill–boardima), stvorili su društvo spektakla, prizora i slike. Pod tim pritiskom i u likovnom umetnosti se dogodio pomak u pravcu spektakla – tako nastaju hepeninzi, performansi, body–art, kao i promene u sadržaju, odnosno tipu slike, bez obzira na medijum.

1) Reagujući na to iz ugla novo–levičarske kritike Gi Dibor je 1967. objavio svoje delo Društvo spektakla na francuskom, ali je delo kasnije mnogo citirano i prevedeno na engleski (1994), jer daje dijagnozu koju će potonje vreme u mnogim aspektima potvrditi. Ovde ćemo rezimirati njegove teze iz uvodnog poglavlja.

Spektakl se istovremeno predstavlja kao celina društva, deo društva i kao sredstvo unifikacije društva. Kao deo društva on je poseban sektor u kome se koncentriše svo gledanje i sva svest. Pošto je to zaseban sektor, on je zajednički imenitelj obmanutog gledanja i lažne svesti, a unifikacija koju postiže samo je službeni jezik otuđenja, koje je postalo opšte.

Spektakl nije zbir slika, nego društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama. (...) Spektakl je i rezultat i projekat postojećeg načina proizvodnje. On nije dodatak stvarnom svetu, ili njegov ukras. On je samo srce nestvarnosti postojećeg društva. U svojim specifičnim formama, kao informacija ili propaganda, kao reklama ili deo potrošnje i zabave, spektakl je sadašnji model dominantne forme društvenog života. On je sveprisutna potvrda načina proizvodnje i prateće potrošnje. (...) Kao neophodan ukras predmeta koji se danas proizvode, kao generalni ekspozicija racionalnosti sistema, kao važan ekonomski sektor koji direktno oblikuje rastuće mnoštvo slika–stvari, spektakl je osnovi proizvod savremenog društva.

Prva faza dominacije ekonomije nad društvenim životom uvela je u sva ljudska ostvarenja očiglednu degradaciju postojanja u imanje (posedovanje). U sadašnjoj fazi u kojoj je društveni život podređen ekonomskoj akumulaciji, vidimo dalje klizanje, u kome imanje (posedovanje) prerasta u pojavljivanje, od koga svako stvarno "imanje" mora da crpi neposredan prestiž i svoju krajnju funkciju.

2) U svom delu Simulacija i simulakrum Bodrijar je (1981, kad je tekst objavljen na francuskom) pokušao da napravi neku vrstu istorijske podele u odnosu znaka i označenog. Polazeći od tvrdnje da živimo u vremenu kad ništa više – nikakva realnost – ne može da se otme tome da ne bude konvertovano u ispražnjene označitelje (prazne znake), on pokušava da uoči četiri stupnja kroz koja je taj odnos prošao dok nije stigao do stupnja čiste simulacije.

a) Prvi stupanj je bio kad je znak bio odraz neke bazične realnosti (to bi mogao biti recimo jezik nauke u vreme njenog uspona).

b) U drugom stupnju znak maskira i izvrće bazičnu realnost (to bi recimo, bi slučaj sa ideologijom kao lažnom svešču koja ljude sprečava da uvide svoju otuđenost i eksploataciju).

c) U trećem stupnju, znak maskira odsustvo bazične realnosti (ovde Bodrijar navodi borbu protiv ikona, kada su se protivnici ikona suprotstavljali ikonama verujući da iz njih ne stoji nikakva svetost ili božanstvo). Slična tome mogla je biti i situacija iz Mojsijevog vremena, vezana za zlatno tele, kada Mojsije žestoko kažnjava novi kult.

d) U četvrtom stupnju znak više nema nikakav odnos prema bilo kakvoj realnosti – on je vlastiti simulakrum. Režim simulacije bazičan je za savremenu kulturu, jer – po Bodrijaru – ona predstavlja proizvodnju slika (predstava) koje više i nemaju ambiciju da se povežu sa nekom realnošću.

Ono što je dalje karakteristično jeste da se sa nestankom stvarnog javlja kompenzatorni pokušaj da se stvarnost proizvede; nastaje kult sirove, intenzivne realnosti, koja je sada

simulirani efekt gubitka stvarnosti. Na jednoj strani simulakrumi, na drugoj surovost.

Savremeni život je rastavljen na delove i reprodukovan kao faksimil (kopija). Simulacija se sada sastoji od proizvedenih objekata i iskustava koji treba da budu stvarniji od stvarnog, tj. da budu hiper-realni. Bodrijar naglašava da simulacija i simulakrum ukidaju razliku između lažnog i istinitog, stvarnog i imaginarnog. Otuda gubitak značenja. Simulakrumi grade svoju realnost.

Džejmson (1990) takođe uočava da postmoderna samo gomila ispražnjene slike (spektakle) i označitelje. Dok su u realizmu znak i označeno bili povezani, u modernizmu je veza raskinuta, dok je u postmodernizmu znak izgubio svaku vezu sa označenim i postoji samo "igra" sa označiteljima.

KRITIČKA ESTETIKA

Od vremena dadaizma, a posebno u drugoj polovini 20. v. postoji tendencija da se kategorija lepog i lepo u umetnosti tretira ili kao kič, ili kao građansko licemerje, koga treba razobličiti, pa se smatralo da je kritička pozicija povezana sa negacijom tih vrednosti. Međutim, reklo bi se da je tu na delu jedan paradoks koji pojedini autori pokušavaju da razobliče, a taj proces razobličavanja se sada javlja kao kritička estetika, krajem 20. veka.

1) U poslednjoj glavi svog dela *Ideologija estetičkog Teri Iglton* (Eagleton, 1990) tumači ironičnu distancu prema tradicionalnim vrednostima (koju neki smatraju opštom, pozitivnom, odlikom post-moderne umetnosti) ovako:

"Istina je laž, moralnost smrdi, a lepota je sranje. Naravno, oni (koji to kažu) su sasvim u pravu. Istina je kominike Bele kuće, moralnost je moral konzervativne većine (Moral Majority), a lepota je gola žena koja reklamira parfem. Ali, oni su, takođe, u zabludi. Jer, istina, moralnost i lepota su suviše važne da bismo ih nadmeno prepustili političkom neprijatelju." Iglton, ovde pokušava na sažet način da razobliči zamenu do koje je došlo – paradoks, da se polazni impuls emancipacije i pozitivne promene izokrenuo u cinično odustajanje.

2) Na to pokušava da ukaže i Donald Kuspit. "Neovangarda, ili postmoderna umetnost istovremeno se ruga i podsmeva mogućnosti terapeutske promene. Kao takva, ona se prilagođava status quo-u kapitalističkog društva, u kome su slava i bogatstvo važniji od svega. Odbacujući "misionarske" i "terapeutske" namere avangarde, neoavangarda pretvara umetnost u kliše, kojim zamenjuje stvaralačku inovaciju, u ironičan ukras pomodnog izgleda" (Kuspit, 1993: III).

Kritička estetika danas postavlja pitanje – može li umetnost da preživi dezintegrativnu silu potrošačkog društva, u kome umetnost ima samo novčanu vrednost, a umetnikova ličnost je samo zrno u mlinu publiciteta i marketinga? Stoga se ukazuje na dramatičan nestanak želje za obnovom i gašenje nade da bi umetnik mogao biti (kolektivni) iscelitelj, a oduševljenje za originalno, iskreno i autentično je postalo predmet ruganja, kao nešto suprotno idealu – "biti cool".

Kuspit (1993) smatra da je avangardni umetnik imao terapeutski cilj i ulogu, a da je postmoderna izgubila veru u izvornu preobražavalačku snagu umetnosti, te je otuda postala cinična i narcistička (to mladim britanskim umetnicima zamerala Elis, 1997). Moderno društvo zanima samo instrumentalna vrednost čoveka (mogućnost uklapanja u kolektivne svrhe), a ne i njegovo biće (inherentna, transcendentalna vrednost). Moderni umetnici su nastojali da prevaziđu egzistencijalnu agoniju kroz simbole i stvaranjem novog tipa ličnosti, kao odgovor na destruktivnu, psihotičku suštinu modernog društva. Moderni umetnik je težio da kroz umetnost sagleda pitanja opstanka u modernom društvu, kaže Kuspit (1996).

Kuspit se posebno osvrće na aproprijacionu (postmodernu) umetnost, u kojoj je stvaralaštvo postalo socijalni spektakl. On

primećuje da u postmoderni kreativnost nema nikakvu važnu psihosocijalnu svrhu, ne obraća se bilo kojem razvojno–egzistencijalnom problemu. Postmoderna kreativnost je društveni fetiš i samo–fetišizirajući spektakl. Ona misli da je aproprijacijom i dupliranjem ironična spram sveta, a zapravo, ga samo postvaruje (reifikuje). Ona ne daje kritičku perspektivu, ne dovodi u pitanje olakost i površnost. Ona je ravnodušna prema stvarnim ljudskim potencijalima, prema slobodi i pravdi, kao i prema uslovima ljudskog opstanka. Postmoderna umetnost se uklapa u šou biznis i svet spektakla, ona samo potvrđuje i postvaruje postojeći svet, zaključuje on (Kuspit, 1996).

3) Slično su (krajem 90-tih) reagovali neki kritičari na radove grupe koja je u Britaniji i šire poznata kao "Mladi britanski umetnici" (Young British Artists – skraćeno: YBA).

Njihova kritičarka Liz Elis (1997) ističe da je ironija (koju neki smatraju jednom od vrlina YBA) odbijanje da se izrekne iskren politički ili etički stav. Ona je suprotna onome što nazivamo "angažovano, odano, iskreno". To što se sada pridaje vrednost ironičnom, kul, ili banalnom delu, po sebi je znak naše disociranosti jednih od drugih, znak umrtvljenih afekata, dodaje ona. Grupa mladih umetnika, uglavnom belaca poreklom iz Londona, upotrebila je svoje obrazovanje i umetnost sponzorisanu od države da bi stvorila spektakularno cinična dela. Naš odnos prema modernom svetu nije ovde problematizovan, nego je izražen jezikom ironične ravnodušnosti. Erozijska osećanja zajedništva ima jasne društvene i političke implikacije, zaključuje ona.

4) Žan Bodrijar 2000. g. objavljuje tekst "Zavera umetnosti", gde kaže:

Kada se ništa pomoli u znakovima, kada izađe na videlo u samom srcu sistema znakova, tada se stvara temeljni događaj umetnosti. I upravo je poetska operacija ona koja postiže da Ništa izbije iz snage znaka – ne banalnost ili ravnodušnost stvarnosti, već radikalna iluzija.

Vorhol... ništavnost uvodi u srce slike. I od ništavnosti i beznačajnosti pravi događaj koji zatim preobražava u fatalnu strategiju slike. Drugi imaju samo komercijalnu strategiju ništavnosti, kojoj daju reklamni oblik... Kriju se iza... metastaze diskursa o umetnosti, koji se širokogrudo trsi da toj ništavnosti utisne dostojanstvo vrednosti (i na tržištu umetnina, naravno). U izvesnom smislu ovo je gore nego ništa jer ne znači ništa a ipak postoji, prisvajajući zdrave razloge postojanja.

Zašto je ovde posebno apostrofirani Vorhol? Njegovi radovi koji nastaju tokom šesdesetih godina su uveli u likovnu umetnost slike i spektakle filmske umetnosti, rok kulture i reklame. Do tog vremena likovna umetnost se branila od popularne vizuelne kulture i spektakla različitim vidovima apstrakcije, razlaganja figure itd., a Vorhol sada uvodi reciklažu vizuelnog između popularne kulture spektakla i likovne umetnosti (na njegovim slikama se pojavljuju likovi i slike kojima je inače ispunjen okolni prostor – Elvis Prisli, Merilin Monro, reklame za supe i slatkasta pića itd.). Između likovne umetnosti i vizuelne kulture marketinga uspostavlja se recikliranje slično onom koje se uvodi i u prehrambenu industriju tih godina. Dakle umetnost se sada "hrani" "brašnom" marketinga – prerađenim leševima kulture spektakla i marketinga – ili: ispražnjenim označiteljima iz područja marketinga – a njen plasman sve više postaje i sam stvar novog područja marketinga: marketinga umetnosti. Tako sada kada vam se zgadi marketing i njegove poruke, vi se okrećete umetnosti i tamo nalazite prerađene i prepakovane leševe tog istog marketinga. Krug je zatvoren – love it, or leave it.

U tom smislu Bodrijar dodaje:

Ova saučesnička paranoja umetnosti čini da više nema moguće kritičke procene, već da postoji samo jedna prijateljski izvedena i neizbežno svečarska podela ništavnosti. To je zavera umetnosti i

njena izvorna scena koju prenose sve priredbe, izložbe, restauracije, kolekcije, donacije i spekulacije i koja ne može da se pretvori ni u kakav poznati univerzum, jer se iza mistifikacije slika- ma umetnost zaklonila od misli.

Drugi aspekt ovog dvojstva umetnosti jeste u tome da blefiranjem u pitanjima ništavnosti prisiljava ljude da svemu tome pridaju važnost i verodostojnost, pod izgovorom da je nemoguće da je to tako ništavno i da, ukratko, nečeg ispod toga mora da bude. Savremena umetnost se koristi tom nesigurnošću, nemogućnošću zasnovane procene estetske vrednosti i špekuliše osećanjem krivice onih koji ništa ne shvataju, ili nisu shvatili da tu nije bilo ničega da se shvati. Ali, pošto je subjekt (kako konstatuje post-moderna) ionako mrtav, niko se i neće buniti (osim par kritički nastrojenih "konzervativaca" ili "komunista", kako ih nazivaju oni koji smatraju da tu kritiku ne treba uzimati ozbiljno).

5) Postoje pokušaji da se produkcija o kojoj govori Bodrijar spase pozivanjem na različite okvire. Naime, poststrukturalizam smatra da se značenje reči ne može ustanoviti jednom za svagda, nego se samo određuje preko drugih označitelja, a tekst nema jedno, konačno ili suštinsko značenje, nego različita značenja koja mu daju različiti tumači, "proizvedeći smisao" u skladu sa svojom moći. Otuda su mogućnosti proizvodnje značenja i smisla neograničene. Ako se sada to prenese na vizuelni plan (područje slike), onda bi to značilo da je Vorhol proizveo (dao, ponudio) nova značenja za opšte poznate slike i spektakle, a ne preživakavao već mrtve slike, kao krave svoje brašno u industrijskim torovima.

Međutim, radikalna dekonstrukcija nam kaže: ne, ovo što vi hoćete je opet povratak na Panovskog i izraz čežnje za smislom i značenjem – ne, tu nema ničeg, kao što nema ničeg ni u polaznim označiteljima, sve je samo zabava i potrošnja. Ako vas to zabavlja, trošite, ako ne, onda uzmite neku knjigu kao Seli, u TV seriji "Treći kamen do sunca", koja kaže: "Ova TV serija je tako dosadna, da mi dođe da čitam neku knjigu." Nasuprot tome, Moris Berman, na početku svoje knjige *The Twilight of American Culture*, ne obećava da će biti zabavan pa kaže: "Ako vam je dosta CNN-a i Holivuda... uzmite stolicu, isključite svoje uređaje za komunikaciju (mobilne i statične telefone) i posvetite mi par sati. Obećavam da ću sve učiniti da ne budem zabavan."

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, T. (1979): Estetička teorija, Beograd, Nolit
- Bart, R. (1975): Književnost, mitologija, semiologija, Beograd, Nolit
- Benjamin, V. (1974): Eseji, Beograd, Nolit
- Bense, M. (1978): Estetika, Rijeka
- Berman, M (2000): *The Twilight of American Culture*, New York: W.W: Norton
- Bewes, T (1997): *Cynicism and Postmodernity*, London: Verso
- Bloh, E. (1981): Princip nada (I–III), Zagreb, Naprijed
- Bodrijar, Ž. (1992): Simulakrumi i simulacija, Svetovi, N. Sad
- Bodrijar, Ž. (2000): "Zavera umetnosti," *Politika*, br. od 22. 12. 2000 – na italijanskom u *Corriere della sera*, 20.08.2000. objavljeno pod naslovom "L'arte contemporanea – Un complotto dove il Nulla e solo un bluff"
- Conrad, W. (1908): "Der ästhetische Gegenstand (eine phänomenologische Studie)–Zeitschrift für ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, III, 1908.
- Croce, B. (1960): Estetika, Zagreb
- Crowther, P. (1997): *The Language of 20th Century Art*, Yale University Press, New Haven & London
- Crowther, Paul (1993): *Critical Aesthetics and Postmodernism*. Oxford: Clarendon
- Cvetkovic, A. and Kellner, D. (1997): *Articulating the Global and the Local. Globalization and Cultural Studies*. Boulder, Co.: W. Press.
- Damjanović, M. (1984): *Strujanja u savremenoj estetici*, Beograd, Univ. umetnosti
- Danto, A. (1997): *After the End of Art*, Princeton Univ. Press
- Davies, I. (1995) *Cultural Studies, and After*. London and New York: Routledge.
- Derrida, J. (1988): *Istina u slikarstvu*, Sarajevo, Svetlost
- Dessoir, M. (1963): *Estetika i opća nauka o umetnosti*, Sarajevo
- Dickie, G. (2001): *Art and Value*, Blackwell
- Dufrenne, M. (1953): *Phénoménologie de l'expérience esthétique (I–II)*, Paris, PUF
- Durham, M. and Kellner, D., editors (2001): *Media and Cultural Studies: Key Works*. Malden, Mass. and Oxford, UK: Blackwell.
- Debord, G. (1967): *La société du spectacle*, Paris: Editions Buchet–Chastel (Guy Debord: *The Society of the Spectacle*, New York: Zone Books, 1994.)
- Džejmson, F. (1975): *Marksizam i forma*, Beograd, Nolit
- Džejmson, F. (1995): *Postmodernizam u kasnom kapitalizmu*, Beograd: Art press
- Eagleton, T. (1990): *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell
- Ellis, L. (1997): "Do You Want to Be in My Gang: An Account of Ethics and Aesthetics in Contemporary Art Practice", *N Paradoxa*, issue 2, February 1997.
- Fuko, M. (1971): *Reči i stvari*, Beograd, Nolit
- Geiger, M. (1976): *Die Bedeutung der Kunst*, Munchen
- Goethe, J. W. (1874): *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*, London: G. Bell & Sons.
- Grlić, D. (1979): *Estetika IV (S onu stranu estetike)*, Zagreb, Naprijed
- Hartman, N. (1968): *Estetika*, Beograd
- Harvey, D. (1989): *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell
- Heidegger, M. (1959): *O biti umjetnosti*, Zagreb
- Hajdeger, M. (1982): *Mišljenje i pevanje*, Beograd, Nolit
- Husserl, E. (1975): *Ideja fenomenologije*, Beograd
- Ingarden, R. (1991): *Ontologija umetnosti*, N. Sad, Knj. zajed. N. Sada
- Jung, K. G. (i saradnici) (1973): *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb
- Kasirer, E. (1985): *Filozofija simboličkih oblika (I–III)*, Knjiž. zajed. Novog Sada
- Kellner, D. (2001): *Media Spectacle*. London and New York: Routledge
- Kroker, A i Cook, D (1986): *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper–Aesthetics*, Montreal: New World Perspectives
- Kuspit, D. (1993): *The Cult of the Avant–Garde Artist*, Cambridge UP
- Kuspit, D. (1996): "Author's Comments on The Cult of the Avant–Garde Artist", *Art Criticism*, Vol. 11, No. 1, SUNY Stonebrook
- Lalo, Ch. (1966): *Osnovi estetike*, Beograd
- Lakan, Ž. (1983): *Spisi*, Beograd, Prosveta
- Lamarque, P. & Olsen, S.(editors): *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell, 2004
- Langer, S. (1967): *Filozofija u novom ključu*, Beograd
- Levi–Stros, K. (1966): *Divlja misao*, Beograd, Nolit
- Lukač, Đ. (1960): *Prolegomena za marksističku estetiku*, Beograd
- Markuze, H. (1965): *Eros i civilizacija*, Zagreb, Naprijed
- Markuze, H. (1981): *Estetska dimenzija*, Zagreb, Školska knjiga
- Mirzoeff, N. (1999): *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge
- Moles, A (1958): *Theorie de l'information et perception esthétique*, Paris
- Morris, Ch. (1964): *Signs, Language and Behavior*, N. York
- Palja, Kamila (2002): *Seks, umetnost i američka kultura*, Beograd: Zepher Book World
- Sosir, F. (1969): *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit
- Souriau, E. (1958): *Odnos među umetnostima*, Sarajevo
- Stivers, R. (1994): *The Culture of Cynicism: American Morality in Decline*, Oxford: Blackwell
- Utitz, E. (1920): *Grundlegung einer allgemeinen Kunstwissenschaft*, sv. 2, Stuttgart, 1914–20
- Weitz, M. (1956): "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 – 1956
- Wolf, M. J. (1999): *Entertainment Economy: How Mega–Media Forces are Transforming Our Lives*. New York: Times Books