

# estetsko iskustvo i relativnost progresu u umetnosti

branislava milijić

Suočen sa neopozitivističkom obnovom mita o progresu, zastrašen tragikom i apokaliptičkom vizijom budućnosti, francuski akademik i pisac Pjer-Anri Simon napisao je, u eseju *Questions aux savants*,<sup>1</sup> da je napredak već i u samoj činjenici da ljudski rod još uvek postoji i rečito ukazao na tamnu stranu naučnog progresu. Analogno ovom iskazu, moglo bi se slično zaključiti za sve ono što *ad hominem* u svetu postoji, za tvorevine ljudskog duha, za filozofiju, nauku, umetnost. One još uvek postoje, traju; već i to je napredak u odnosu na mogućnost kraja ljudskog roda koji jedini ispituje istoriju. Svaki napredak kao svoju primarnu pretpostavku ima činjenicu postojanja i razvoja određenog fenomena i pripada istorijskoj kategoriji. U primarnom značenju reči podrazumeva kvantitativnu ili kvalitativnu promenu u odnosu na neku prethodnu poziciju. Stečena objektivna znanja i rezultati naučno-tehničkog progresu, na žalost, ne služe uvek čovekovom dobru. Etika naučnog saznanja već dugo je predmet mnogih rasprava, kao i problem odnosa znanja i moći u industrijalizovanom društvu. Nije samo u pitanju nuklearna energija ili molekularna biologija, preko kojih je živo biće bliže mogućnosti sopstvenog samouništenja. Manipuliše se sa živim bićem, ugrožen je ljudski faktor u mehanizovanom svetu, izgubljen čovek u civilizaciji masa, ugrožene individualne slobode pred psihotehničkom agresijom *mass media*. I kada su u pitanju velika naučna otkrića i tehničke inovacije, ideja progresu je dovedena u pitanje.

Kada je reč o istorijskom razvoju, a posebno o mogućem progresu u razvoju, analogije između umetnosti i nauke jedva da su moguće. Poređenja se mnogo više koriste da bi se istakle razlike, a ne da bi se uočile sličnosti. Ipak, neki modeli menjanja nauke u istoriji nauke i modeli menjanja umetnosti u istoriji umetnosti imaju nekakve sličnosti, bilo u teorijskom konceptu bilo u oslanjanju na instrumentarij i metod određenih naučnih disciplina. Za filozofiju ili metodologiju nauke, sve do nedavno, bila je važnija njena logička struktura kroz koju projektuje i opravdava svoje iskaze, od samog razvitka nauke. Više se bavi njenim sistemskim sagledavanjem nego njenom istorijom. Novija filozofija nauka je tek sedamdesetih godina prestala da bude deciderano neistorijska i počela da se bavi istorijom svog predmeta. Među prvima, *Tomas Kun* istražuje istorijski proces nauke i nudi model njenih promena u knjizi *Struktura naučne revolucije*, objavljenoj 1962. godine. Kunov model menjanja nauke pretrpeo je kritiku Karla R. Popera i Stivena Tulinina, koji i sami predlažu nove modele istorijskih promena u nauci.<sup>2</sup>

U istoriji umetnosti kao istorijskoj nauci postoje teorijski modeli menjanja umetnosti, ali se mišljenje o tom problemu već dosta dugo nalazi i u filozofsko-estetičkom mišljenju ili u mišljenju samih umetnika.

Ono što se može izdvojiti kao moguće zajedničko mesto teorijskih modela menjanja nauke i teorijskih modela menjanja umetnosti, jeste mesto i značaj koji pridaju iskustvu kao konstitutivnom činiocu procesa razvoja. Podsetimo se da je za Tomasa Kuna rad u okviru jedne paradigme kao konkretne jedinice naučne prakse, u stvari, rad normalne nauke, i pojava anomalija, koje će dovesti do poremećaja paradigme i pojave nove, »nesamerljiva sa starom, ali koja je nastala iz iskustva ove prethodne«. Poperov model menjanja nauke vezan je za naučne pretpostavke i njihovo pobijanje, uz primenu empirijske kontrole i intersubjektivno proveravanje iskustva. Za razliku od Kunove dihotomije normalna nauka – revolucija i Poperove istorijske plime i oseke, konstrukcije i destrukcije, naučnih teorija, Stiven Tulinin skicira evolucionarni model. Nema ni potpunog prekida sa starim idejama, ni pukog ponavljanja; postoji samo ono što Tulinin naziva »modifikovanom reprodukcijom«. Ona se ostvaruje kroz dvojni proces uslovljen iznutra i spolja, kroz selekciju u kojoj određene varijante bivaju prihvaćene i uključuju se u iskustvo kao elementi koji stvaraju tradiciju. Svaki

element ovog iskustva pokazuje i elemente konstante i elemente varijabilnosti. Sve što istražuje ima svoj »kontinuirani identitet« i sve postaje prepoznatljivo samo u vremenskom sledu promena.

Ideje pomenutih istoričara i teoretičara nauke uticale su na teorijska razmatranja umetnosti. Model menjanja nauke Tomasa Kuna uticao je na istorijski koncept razvoja društvenih nauka (H. R. Jausa, na primer<sup>3</sup>). Poperovo učenje je u osnovi mnogih, empirijski zasnovanih, istraživanja umetnosti (Gombroviča, na primer). Uprkos činjenici da je teško spajati kategorijalno različite oblasti kakve su istorija i priroda, u mišljenju o umetnosti nalazimo primere strukturalnog koncepta i evolucionarni model menjanja (S. Gablik, na primer). Ipak, ostaju pitanja:

Da li se ovi ili neki drugi modeli mogu primeniti na razvoj fenomena umetnosti? Da li se još uvek može govoriti o razvoju i mogućem progresu umetnosti, dva veka posle proglašenja njenog kraja? Ako još uvek ima nekog razvoja, koje su i kolike su njegove specifičnosti?

Progres u nauci je očigledniji, jer nove naučne teorije razotkrivaju ograničenost i netačnost starih. U umetnosti, pak, tvorevine kasnijih razdoblja ne umanjuju vrednost dela koji su stvorili predstavnici ranijih epoha. Umetnost zalazi u sebi strane oblasti, pa i u one koje za svoju osnovu imaju afektivnu stranu bića, a upravo ona daje trajnost umetničkom delu uprkos promenama istorijskog i društvenog konteksta. U umetnosti je većma teško odrediti merila progresu na koji nauka uvek računa. Ne poklapa se razvoj umetnosti sa razvojem društvenih procesa, jer istorija neumitno pokazuje da se na relativno niskom stupnju društvenog razvoja pojavljuje umetnost velikih umetničkih i estetskih vrednosti (ep, na primer). Ni napor humanističkih nauka koje su progres umetnosti vezale za progres ljudi, za čovekov višestruki razvoj, nije sasvim ubedljiv, jer taj razvoj nije ravnomeran, već prolazi razdoblja progresu, stagnacije, a često i regresu.

Ideja progresu umetnosti sa stanovišta odnosa subjektivno-realan svet i opšte usmerenosti njenog razvoja u smeru postavljenog konkretnog cilja, prvi je razradio Viktor Vazari.<sup>4</sup> Njegovo shvatanje progresu podrazumeva kvalitativne promene na konkretnim umetničkim delima. Sličan koncept zagovarali su predstavnici prosvetiteljskih ideja, polazeći od svog humanističkog programa (Didro, Lesing, Herder). Pozitivisti XIX veka (Kont, Spenser, Gijo, Ten) pokušavali su da biološke ili, tačnije, prirodne zakone, prenesu na razvoj društva i umetnosti i zastupali evolucionistički koncept progresu koji se pokazao mehanistički i neodrživ. Posle ovog kratkog osvrta na neprimerenost pojma progresu na umetnost, bar ne u onom smislu kako se on primenjuje kada je nauka u pitanju, možemo da postavimo pitanje: šta je to specifično umetničko, što umetnost izdvaja iz opštih tokova razvoja?

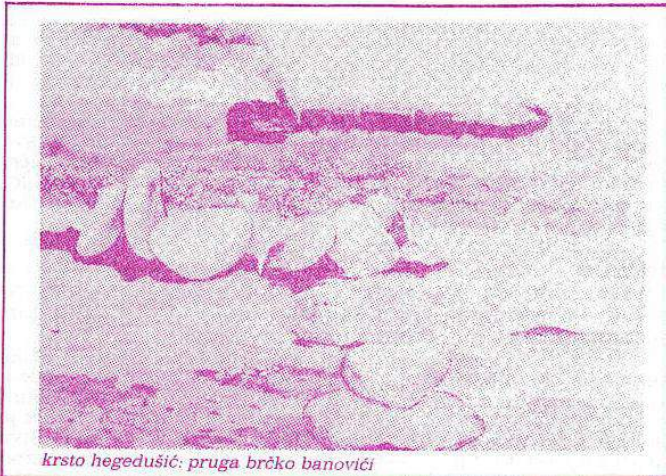
Tradicionalna filozofska estetika, kao i novije estetike koje se proglašavaju naukom, morale su da priznaju da je traganje za univerzalnom definicijom umetnosti sasvim uzaludno. Ipak, spomena je vredan doprinos empirijskih istraživanja u estetici, koja svoja uporišta, pored ostalog, nalaze i u pragmatizmu Dona Duija<sup>5</sup>, za koga je estetsko iskustvo osnovna kategorija instrumentalističke estetike, ali i osnovni činioc umetničkog razvoja. Estetsko iskustvo, prema njegovom mišljenju, nastaje kao rezultat uzajamnih odnosa subjekta i sveta koji ga okružuje, odnosa u kome se neprekidno prožima materijalna i duhovna sfera čoveka i sveta. Za Duija ne postoje objektivna estetska svojstva materijalnog sveta ili estetsko subjektivno iskustvo. Bitan je proces umetničkog stvaranja, organizovanje one energije koja nužno teži nekoj realizaciji, proces koji nastaje iz nekog ličnog ili kolektivnog iskustva, a tokom kojeg se stiče novo iskustvo.

Polazeći od ovog i sličnih teorijskih uporišta Tomas Manro, zagovornik empirijske estetike, iz estetskog iskustva kao subjektivne stvaralačke prakse vidi razvoj umetničkih vrsta. U delu *The Arts and Their Interrelations*<sup>6</sup> on nabroja i sistematizuje 400 vrsta umetnosti. Kao sistemski okvir posluzio mu je strukturalni koncept Pola Kristelera<sup>7</sup> po kome umetnosti postoje u našoj svesti preko određenih skupina koje se u istorijskom vremenu konstituišu kao genealoško stablo sa granama. Proučavajući značenje i funkciju reči *tehne, ars, arte*, kao i umetničku praksu na koju se one odnose, on zaključuje da se u različitim vremenskim razdobljima umetnosti razdvajaju ili grupišu na različite načine, kao i da se status umetnosti gubi ili tek naknadno dobija. Prvobitno imamo skupinu umetnosti muza, pa skupinu umetnosti koju je Aristotel nazvao umetnostima podražavanja, zatim *septem artes liberales*, i, konačno, posle novog vrednovanja umetnosti u renesansi, nastaje i sistem lepih umetnosti u koji ulaze i takozvane manuelne umetnosti (slikarstvo, vajarstvo i arhitektura).<sup>8</sup> Kasnije, Vilijem Moris među umet-



nosti stavlja dizajn i takozvane »male umetnosti«. Razvoj tehničkih sredstava i novih tehnologija omogućio je da se pojave fotografija, strip, film, televizija, a odnedavno i video, i proglaše umetnostima.

Genealoško stablo umetnosti Pola Kristelera dopunio je Tomas Manro umetnostima koje se u drugim kulturama smatraju tradicionalnim umetničkim vrstama (na primer, lapidarijum, ceremonija pijenja čaja, itd.) i na taj način ukazao na neposrednu vezu između kulturnog konteksta i pojave umetnosti. Za njega estetika nije samo proučavanje suštine umetnosti i načina na koji nešto postaje umetnost, već i istraživanje nastajanja fenomena umetnosti u različitim kulturama.<sup>9</sup> U istoriji čovečanstva postojali su i danas postoje, mnogi različiti obrasci kulture, u kojima umetnost nema jedinstveno ishodište, poseduje različite vrste i raznovrsne i promenljive funkcije. Ta raznovrsnost njenih funkcija doprinela je formiranju magijskog, kulturnog, religijskog, ili estetskog iskustva, koje kao trajnu baštinu čovek svesno ili nesvesno nosi u sebi. »Ne mislimo mi mitove, već mitovi misle u nama«, govorio je Klod-Levi Stros.



krsto hegedušić: pruga brčko banovići

Ovaj razvoj umetnosti, ili tačnije njenih oblika i vrsta, za Tomasa Manroa nije spontani i slučajni proces. U određenim razdobljima pojavljuju se norme i vrednosni principi na osnovu kojih se neka dela, ili grupe dela, proglašavaju za umetnost. On postavlja pitanje: postoji li nešto što se može smatrati zajedničkim imeniteljem svih ovih dela, postoji li *quinta essentia* umetnosti<sup>11</sup> ili to »nešto« treba tražiti na estetskom, emocionalnom ili nekom drugom planu umetnosti? Govoreći o specifičnom karakteru umetnosti Tomas Manro kaže: »Kao što je svest uvek svest o nečemu, tako i umetnička svest je svest o posebnom načinu iskazivanja i izražavanja: *proizišla je iz ljudskog rada i njegovih prirodnih sredstava*«. <sup>10</sup> Specifičnost svake umetnosti zavisi od prirodnih instrumenata na koje se primarno oslanja; ona je vizuelna, vokalna, verbalna, telesna. Svakoj se vrsti umetnosti mora priznati hegemonija nad izvesnim brojem specifičnih sredstava, što ne znači da su iz oblasti pojedinih grana umetnosti nužno isključena sredstva kojima se ona neposredno i slobodno svojoj osnovnoj prirodi ne koristi. To mešanje i prožimanje različitih umetničkih sredstava u izvesnim razdobljima dovodi do pojave novih oblika i umetničkih vrsta i sasvim novog umetničkog i estetskog iskustva, iskustva koje u našu svest i do naše emocije stiže preko čulnog saznanja. Međutim, izvesno je da za pojavu raznovrsnih oblika umetnosti, koje su sačuvala status i vrednost umetnosti, nisu dovoljne strukturalne promene unutar jedne umetnosti ili promene nastale u procesu međusobnog prožimanja različitih umetnosti. Za to su bili potrebni često i neki razlozi izvan umetnosti same i »unutrašnje logike« njenog razvoja. Jedino tako možemo objasniti zašto neke umetnosti ne postoje više (retorička umetnost, na primer), a neke nove nastaju. Taj proces, u kome od zabava postaje umetnost, opisao je Ervin Panovski<sup>12</sup>. Tehnološki razvoj će podstaći razvoj novih umetnosti, omogućiti prožimanje različitih čulnih senzacija i dovesti do neobičnih umetničkih sinteza. Da bi uzorak obrasca umetnosti koja nastaje bio prihvaćen kao umetničko delo, mora, na neki način, da odgovara estetskom zahtevu i potrebi koja je »latentno i nesvesno« prisutna u čoveku (M. Bersdli), mora da postane deo estetskog iskustva.

Estetsko iskustvo ima dva konceptualno različita značenja koja zavise jedno od drugog: estetsko iskustvo kao pojedinačno i neposredno iskustvo stvaraoaca o sebi u svetu, i ko-

lektivno estetsko iskustvo koje dobija dimenziju kulturne vrednosti. Prvo obezbeđuje trajanje, a drugo trajnost umetnosti. To što je pojedinačno estetsko iskustvo preraslo u dimenziju kulturne vrednosti i postalo element kulturne istorije ili tradicije, moglo bi se nazvati jednom vrstom napretka, čija je priroda kvalitativno-kumulativna<sup>12</sup>. Da li je reč o napretku ili ne, može se zaključiti ako se taj proces posmatra sa izvesnog »estetskog odstojanja«, kako je estetičar P.A. Mikelis nazivao neku vrstu sublimnog estetskog iskustva u sećanju. Ilustracije radi možemo navesti primer iz nedavne prošlosti. U ovom trenutku ne možemo sa sigurnošću odrediti da li će apstraktna umetnost kao deo istorije moderne umetnosti biti doprinos celovitoj slici zapadnoevropske civilizacije, ili pokazatelj razaranja te slike?

Proces apstrahovanja u umetnosti nije čisto kognitivan proces, već je u njemu prisutno i estetsko iskustvo. Apstrahovanje u umetnosti je drugojačije nego u nauci: nema sukcesivnog nivoa apstrahovanja, ima više izvora, nastaje na različite načine i ima različite forme.

Jedan od načina povezivanja procesa apstrahovanja i estetskog iskustva izložila je Suzana Langer<sup>13</sup>; najosnovniji elementi za izgrađivanje i razvijanje neke forme, za opredmećenje neke ideje ili osećaja u bilo kom materijalu ili mediju, jesu, po njenom mišljenju, »životne tenzije« na osnovu kojih nastaju »tenzijske skice« ili dinamičke strukture. One se izvode u svim umetnostima iz principa gštalta ili raščlanjavanja forme. Preobražavanje, koje se stalno događa na nivou našeg opažanja, projektovanje je životnog, čulnog ili emotivnog osećanja kao kvaliteta opaženog gštalta. Zato sve umetnosti imaju istovetnu svrhu koja se sastoji u pružanju »morfologije osećanja«. Nastaje način apstrahovanja, razvijen jedino u umetnosti, na principu spontane čulne metafore koje se odlikuje pomećenim značenjem. Upravo na ovaj način, svaki prostor u umetnosti postaje plastičan, svako zbivanje poetsko, svako vreme muzičko; to jest, sve dimenzije u umetnosti postaju virtuelne dimenzije. Intuitivno apstrahovanje ili spontana ideacija ističe one duboke vidove života koji se kasnije razvijaju u višim aktivnostima duha. Opseg umetnosti je opseg osećajnog života koji se prostire od elementarnog tonusa životne egzistencije do najviših domašaja duha. Suzana Langer je na ovakav način izložila svoje učenje o »morfologiji osećaja«, polazeći od iskustva opažanja i raščlanjavanja formi.

Percepcija je ključni pojam fenomenološke estetike i shvaćena u širem smislu, uključuje intuitivnu i saznavnu spoznaju kompleksnih struktura, bez obzira da li je u pitanju slika, muzičko ili književno delo, i omogućava nam da epitet »estetski« primenimo na jednu integralnu celinu. Estetska percepcija je, kao i praktična i biološka percepcija, forma saznavanja, ali ona je neposredno saznavanje predmeta samog, a ne saznanje o tom predmetu. Ona nije učenje o svetu, iako može i to da bude; estetsko saznanje i estetsko iskustvo zasnovani su na neutralnom i bezinteresnom opažanju.

Svako umetničko delo je rezultat jednog originalnog stvaralačkog čina i svaka percepcija je individualna, dok je saznavanje i razumevanje deluje na nivou konceptualnog uopštavanja. Stoga Mikel Difren u *Phenomenologie de l'Experience esthetique* govori o mogućem napretku u iskustvu saznavanja istine, a u estetskom iskustvu, kao jedinstvenom i neponovljivom individualnom činu, ne-vidi mogućnost napretka. »Estetsko iskustvo ne napreduje kao saznavno iskustvo; zato, ako ima nekog napretka to je jedino napredak na planu ukusa koji se profinjuje, izoštrava – ali ovaj napredak je izvan oblasti estetike u užem smislu«. <sup>14</sup> Kada je reč o umetničkim vrstama, žanru, stilu ili školi moguće je veoma uopšteno govoriti o progresu, ali Difren priznaje da tada više ne može da opazi estetski predmet. Kada se kao istoričar ili kritičar, uz pomoć određenog koncepta, obaveštava o prirodi umetničkog dela, njegovoj fakturi ili sklopu, ne uspeva da uspostavi neposredan odnos s estetskim predmetom. »On je prisutan ali izmiče«, kaže Difren u duhu svog fenomenološkog učenja.

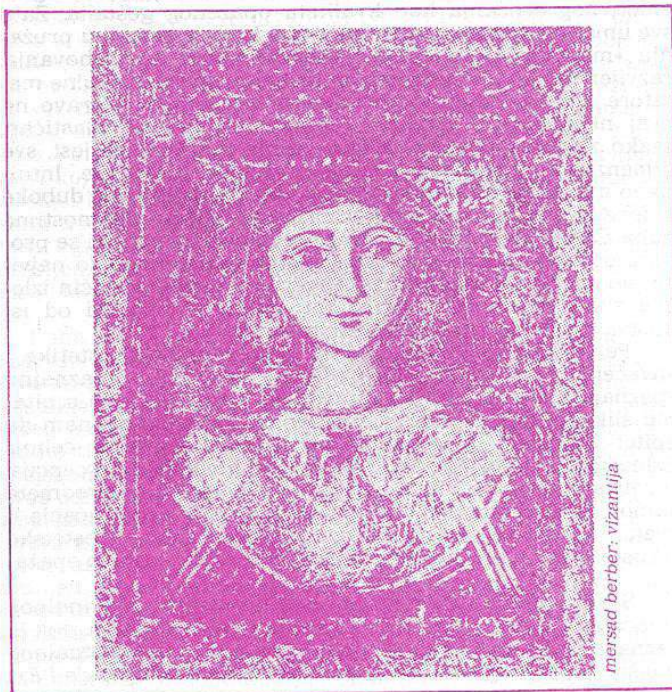
Istraživač likovnih umetnosti Suzi Gablik u delu *Progress of Arts*<sup>15</sup>, misli da postoji napredak u razvoju umetnosti posle baroka. Vezuje ga za pojavu samosvesti stvaralačke ličnosti koja gubi svoju spontanost i svesno određuje cilj koji želi da ostvari. Autorka to ilustruje kroz stilsku i tematsku analizu i komparaciju pojedinačnih dela. U stvari, umetnost samo »deli sudbinu« čoveka u izmenjenom svetu. Transformacija se odnosi na realnost sveta, i na samog čoveka i njegovu sposobnost opažanja i stvaranja. Ona koristi strukturalno-razvojni model umetnosti, čijih je ograničenih mogućnosti svesna. Promenu i razvoj umetnosti vidi u dvojakom uslovljenom, spoljašnjim i unutrašnjim razlozima, u procesu



uzajamnog sa-pripadanja čoveka i sveta. »Iskustvo nije dovoljno za stvaranje znanja o realnom svetu, ukoliko na raspolaganju nema relevantnih struktura koje bi inkorporirale rezultate tog iskustva.« To se događa tek kada »spoznajno-strukturalni razvoj dozvoli suštinsku asimilaciju« (str. 170). Ona ne pristaje na prekid i kraj umetnosti, nastoji da se postojeća umetnička praksa prihvati i opravda njena budućnost takva kakva jeste.

Sizi Gablick nije usamljena u svojoj viziji umetnosti bez uobičajene skepse. Engleski estetičar Harold Ozbourn u važne faktore kulturnog razvoja ubraja estetsko iskustvo i unapređenje intelektualnosti i percepcije. Percepcija je prvobitna sposobnost direktnog saznanja koja prožima sve, ali nije ista kod svih. Malo je ljudi zainteresovanih da prihvate veoma težak zadatak unapređivanja percepcije, bez koje nema estetskog iskustva i stvarnog razumevanja umetnosti. Estetsko iskustvo se razlikuje od drugih vrsta iskustva po tom što ne pretpostavlja postojanje stvarnosti van subjekta, ono je, pre svega, akt kontemplacije. O estetskom iskustvu Ozbourn govori i kao kulturnoj vrednosti u smislu tradicije, kao dijalektici sećanja i imaginacije, nepromenljive vrednosti, ali i podsticaja za promenu.

Prihvatimo li činjenicu da fenomen umetnosti traje i menja se u vremenu, ostaje činjenica da se te promene ne obavljaju uvek na uzlaznoj liniji koju pretpostavlja koncept progressa. Stoga ne možemo ništa novo reći, nego se samo pridružiti mišljenju, više puta do sada izrečenom, da je progres u umetnosti relativna kategorija.



mersad berber: vizantija

# napredak u umetnosti, filosofiji i nauci

paul fajerabend

## DVE IDEJE NAPRETKA

U 22. knjizi *Božje države*, sv. Avgustin daje živu sliku bede koju je ljudski rod navukao na sebe istočnim grehom:

Tu ima pljačkanja i hapšenja, tamnica i okova, proganjanja i mučenja, sakaćenja udova i gubljenja razuma, silovanja[...] i mnogih drugih strahota. Kakva su pretnja i bezbrojne zle slučajnosti, žega, hladnoća, oluje, pljuskovi, poplave, munja i grom[...] potresi i puca-nje zemlje, rušenje kuća, nesreće od pobesnelih, prestrašenih ili čud-ljivih životinja za vuču, od tolikih otrovnih plodova, voda, zadaha, ži-votinja, čas bolnih, čas čak ubitačnih ujeda, divljih zveri, od besnila pasa, koje gospodaru inače odanu i privreženu životinju ponekad može učiniti strašnijom i užasnijom od lavova i zmajeva[...] Kakva zla čovek mora da pretrpi putujući morem[...] svud je izložen neočekivanim nesrećama. Jedan je zdravih nogu pošao sa pijace kući, pao, slomio nogu i umro od povrede. Da li je sigurniji ako sedi? Ne, sveštenik Elija pao je sa stolice, i umro[...]

i tako dalje. Ali, kaže Avgustin, uprkos toj »hvale vrednoj pravednoj kazni«, bog je ljudskom rodu dao mnoge i krasne darove, među njima, pre svega, dva dobra, dobro rasplodavanja i dobro održanja vrste. Za ovo drugo dao je čoveku duh, čiju snagu možemo očitati iz ljudske istorije:

A zar ljudski duh nije izumeo i negovao tako mnoge i velike umetnosti, koje delom služe zabavi, a delom ukrasu života, da takva izvrsna snaga duha i uma svedoči kakvo je veliko prirodno dobro ljudski duh, koji je sve to mogao izumeti naučiti i negovati? Kakve je čudesne i začudujuće proizvode u zanatu odevanja i graditeljstva stvorila ljudska radinost, kakve je napretke ostvarila u zemljoradnji i plovidbi, šta sve nije izmislila i izvela u izradi svih mogućih posuda, i najraznovrsnijih skulptura i živopisa! Koliko čudnog i neverovatnog nije uspela da dočara i prikaže za gledaoce i slušaocce u pozorištima, šta sve nije izumela da lovi, ubija, kroti nerazumne životinje. A i za napad na ljude, kakve grдне otrove, oružja, ratne mašine. I kakvo obilje lekarija i pomagala da zaštiti i oporavi svoje krhko zdravlje. Kolike začine i nadražujuća sredstva za nepca sladokusaca, kakvo mnoštvo raznovrsnih znakova, pre svega u jeziku i pismu! Kakve ukrasne oblike govora, kakvo obilje različitih vrsta stihova za radost srca, koliko muzičkih instrumenata i melodija za nasladu ušiju! Kakvo je obuhvatno znanje o masama i brojevima stekla, s kakvom ostroumnošću istražila putanje i položaje zvezda. Ko može da opiše kakav je ogroman zbir svetovnog znanja sakupila, naročito kad bi hteo da sve prikaže ne samo sa opštih gledišta, nego da izloži u pojedinačnom? Ko, najzad, može prosuditi kakvo su duhovno bogatstvo primenili filosofi i jeretici u odbranu svojih zabluda i naopakosti! Jer ovde je reč samo o prirodi ljudskog duha, koji krasi ovaj smrtni život, ne o veri i putu istine, kojim se stiže do besmrtnog života...

U *Životopisima slavnih arhitekata, vajara i slikara* piše Vazari, i sam slikar i arhitekt, o napretku sledeće. Učiniće mi se, veli on,

da je u osobenosti i naročitoj prirodi umetnosti zasnovano da se, polazeći od niskog početka, sve više poboljšavaju i najzad stižu do vrhunca savršenosti;

i vrstu napretka opisuje na sledeći način:

Tako vidimo da je grčki način zahvaljujući postupku Cimabuea, a potom napretka koji je doneo Doto, sasvim izumro i ustupio mesto novom načinu[...] U njemu su prevaziđene one linije obrisa kojima su ranije uokviravane figure, široko otvorene oči, položaj na vrhovima prstiju, zašiljene ruke, odsustvo senke i drugi grubi nedostaci onih grčkih slikara[...] A Doto je posebno svojim figurama dao bolje držanje, prvi put je pokazao izvesnu živost glava, u naborima haljina se približio prirodi više od svih pre njega, a takode je već otkrio začete perspektive i skraćena u figurama. Povrh toga, započeo je i prikazivanje duševnih stanja[...]

Upravo navedena mesta sadrže dva važna, ali međusobno različita, pojma napretka.

Sv. Avgustin opisuje kako su ljudi obogatili umetnosti i nauke novim sposobnostima, stilovima, trikovima, zabludama, i kako se povećao broj samih umetnosti. Njemu nije stalo do opštih gledišta, već do toga kako se to menjalo »u pojedinačnom«. Taj kvantitativni ili aditivni pojam napretka uvek je posredi kad neku umetnost ili nauku hvalimo zbog njenih »pronazalazaka«, »otkrića« ili »prodora«, jer pronalazke, otkrića i prodore predstavljamo sebi kao tačno definisane pojedinačne stvari čije akumuliranje proširuje naša

1. Pierre-Henri Simon: *Questions aux savants*, Ed. du Seuil, Pari, 1969.

2. Elizabet Štreber: »Modeli menjanja nauke u današnjoj istoriji nauke«, *Književna kritika*.

3. Petar Milosavljević u tekstu »Problem napredovanja u umetnosti« (Naučni skup Estetičkog društva Srbije 5. XII 1986) obrazlaže konceptualnu sličnost između modela menjanja nauke i modela književnih promena Hans-Robert Jausa; o problemu književnog razvoja kod H. R. Jausa, B. Milijić: »Le probleme de l'innovation dans l'esthétique de reception de Hans Robert Jaus«, *Teorija recepcije*, Beograd, 1979, pp. 140-150.

4. Giorgio Vasari: *La vite da piu eccellenti pittori, scultorie, Architettori*, Firenze, 1550.

5. J. Dewey: *Art as Experience*, New York, 1934.

6. Thomas Munro: *The Arta and Their Interrelations*, ed. II Cleveland, 1967.

7. P. O. Kristeller: »The Modern System of the Arts«, *Journal of History of Ideas*, 1951, vol. 12; 1952, vol. 13.

8. Detaljnije o grupama i sistemima umetnosti u knjizi: Branislava Milijić, *Odnosi među umetnostima*, Beograd, »Nolit«, 1978, str. 9-23.

9. Thomas Munro: *Oriental Aesthetics*, New York, 1965.

10. Thomas Munro: »Evolution and Progress in the Arts: A reappraisal of Herbert Spenser's theory«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1960, p. 302.

11. Erwin Panofsky, »Style and Medium in the Motion Pictures«, u knjizi: Morris Weitz (ed.), *Problems of Aesthetics*, 1970, ed. II

12. Harold Osborne, »Aesthetic Experience and Cultural Value« *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1966, 2.

13. Susanne K. Langer, »Abstraction in art«, *The Journal of Aesthetics and Criticism*, 1964, 4.

14. Mikel Duffrenne: *Phenomenologie de l'Experience esthetique*, vol. I, Paris, 1953.

15. Sizi Gablick: *Progress of Arts*, Baltimore, 1979.<sup>2</sup>