

umetnost i rad - - utopija i dizajn

dragan ćopić

1. ESTETIKA I EKONOMIJA

U klasično doba samo je teorijski život bio dostojan slobodnog čoveka. Umetnost je izjednačena sa zanatom i premeštena u sferu prezrenih delatnosti. Atinska demokratija donekle je ispravila ovu nepravdu učinjenu umetnicima. Još od Prometeja oni ne gube posredovanje s bogovima, ali ovaj put sami stvarajući božanska dela ili dela ljudi ravna bogovima. Grci nisu poznavali razliku između ljudi i bogova ni u mitologiji, ni u likovnim umetnostima, takva je bila prisutna u religijama Istoka ili u hrišćanskoj religiji. Umetnici su približili bogove ljudima a ljude bogovima. Grčka umetnost ne bi nastala bez razvijene podele rada koju postiže grčko društvo svojim pluralističkim sistemom polisa. Činjenica da visokorazvijena umetnost odgovara nižem stupnju razvoja društva može se objasniti aginstikom kao osobinom grčkog duha, a psihološkom kompenzacijom kolektivnog genija, kako u slučaju grčke umetnosti i filozofije, tako i u slučaju nemačke književnosti i filozofije XVIII i XIX veka. I sama mitologija proizvod je određenog stupnja razvijene podele rada (neka božanstva su božanstva zanatskih delatnosti), preobražene na posredan način u oblast mašte.

Homer još ne poznaje prezir prema fizičkom radu karakterističan za kasnija pokolenja i aristokratski pogled na život. Hesiod uvida nužnu prirodu rada i njegovu etičku vrednost. (Hesiod, *Poslovi i dani*, 289). Hesiodovo gledište ustuknulo je pred razvojem aristokratskih ideala aksijalnog perioda. Grci su u fizičkom radu videli nužno zlo koga se treba osloboditi. Na tome je počivala institucija ropstva. S druge strane, dokolice je služila negovanju tela i duha, moralnom i političkom obrazovanju, postizanju ideala *kalokagatije*, kao i razvoju umetnosti i filozofije do visina kakve ne poznaje stari svet.

U Platonovoj podeli rada umetnost ne dobija odgovarajuće mesto. Pesnici i tragičari nemaju mesta u idealnoj državi. (Može li ona time polagati pravo na takav naziv?) Platonovi razlozi su poznati. Umetnost, koja odgaja strasti i osećanja, proizvod je demokratije za koju Platon nema naklonosti.

Tek s Aristotelom umetnost kao jedna od duhovnih delatnosti dobija odgovarajuće mesto u sistemu znanja, »pošto je svaka misao ili praktička, ili pesnička, ili teorijska« (Aristotel, *Metafizika*, 1025 b). Iz odnosa čoveka prema Bitku (= *Eĩvat*) sleduje, kao sinteza svekolike dotadašnje grčke mudrosti, Aristotelova sistematizacija znanja:

A. ποίησις kao pravljenje, činjenje, sačinjavanje, ili kao *réχνη* = veština, umeće. Ona sa svoje strane obuhvata

- a. Poetička znanja, veštine ili umeća (zanatstvo, grnčarstvo, slikarstvo, građevinsku veštinu, književnost i muziku);
- β. Retorika;
- γ. Logiku.

B. πράξις čine praktične veštine ili znanja:

- α. Etika;
- β. Ekonomija;
- γ. Politika.

Γ. θεωρεῖν ili teorijska znanja, obuhvataju oblasti

- α. Fiziku
- β. Matematiku
- γ. Prvu filozofiju (metafiziku).

Aristotel prve dve oblasti naziva veštinama. Tek teorijska znanja čine pravo znanje. U oblasti veština politika je ona fundamentalna disciplina koja određuje ekonomiju, etiku, pa i poetiku. Društvena praksa modernih država pokazuje da su izvesne Aristotelove anticipacije uvek aktuelne. Politika određuje i smer ekonomije i određena zbivanja u umetnosti. Treba obratiti pažnju da, zbog značaja kategorije rada u političkoj ekonomiji građanskog društva, Marks ovaj odnos obrće. Na to ćemo ukazati kasnije.

»Aristotel izričito kaže da je svaka tehne i poiesis, ali svaka poiesis nije tehne, pošto je poiesis mnogo širi pojam.«²⁾ Aristotelov pojam POIESIS (latinski ARS), odgovara savremenom značenju reči UMETNOST. Tim činom nešto što postoji kao mogućnost (δύναμις) pretvara se ostvarenjem umetnika u stvarnost (ἐνέργεια). To je cilj ili svrha (τέλος) umetničkog stvaralaštva kao delatnosti i ljudskog postojanja uopšte. »Naše postojanje je naša aktivnost, to jest sastoji se u tome što živimo i radimo. Stvaralac jednog dela na izvestan način postoji u svom aktu stvaranja, u svom delu« (Aristotel, *Nikomahova etika*, 1168 a). I »ceo život deli se na slobodno vreme i rad«. Rad postoji zbog dokolice, radno vreme zbog slobodnog vremena, a »ono što je nužno i korisno zbog onog što je dobro i lepo« (Aristotel, *Politika*, 1333 a).

U Rimu umetnici postaju dvorski ukras, oslobođeni svega drugog. Pokroviteljstvo ulazi u modu, koju će kasnije oživeti renesansa i barok.

Pa ipak, ovo poštovanje umetnosti nije pribavljao neko ko se bavi umetnošću, kakav je čisto odnos prema savremenici, već rezultat njegovog rada, samo umetničko delo. »Stari svet primoran da premosti protivurečnost između tog prezira prema manuelnom radu i visokog ugleda koji je umetnost uživala kao religiozno i propagandno sredstvo, nalazi rešenje u zamišljenom odvajanju umetničkog dela od ličnosti umetnika; on poštuje ostvarenja dok prezire stvaraoce. Ako poredimo taj stav s modernim gledištem koje uzdiže umetnika iznad njegovog dela — napuštajući bajku o potpunom izražavanju umetnikove ličnosti u njegovom delu — vidimo veliku razliku između starog i modernog sveta u njihovom ocenjivanju dela kao takvog.«³⁾

Rad je metafizička kategorija, pro-iz-vođenje bića iz bitka, proizvodnja bića po sebi u bića za nas. Na taj način umetničko delo postaje ljudska stvarnost i podleže estetskom vrednovanju. Putem rada kao samoproizvođenja i samoizgrađivanja čovek stvara svoj društveni totalitet, »to Sebe radom pretvara svoja određenja u formu stvari i u svome delu gleda na sebe kao na nešto predmetno« (Hegel, *Filos. propedeutika* § 153). Iz promišljanja Apsoluta na temelju totaliteta ljudskih delatnosti proizilazi istina kao samorealizacija i samoprepoznavanje.

Razvoj od svesti uopšte ka samosvesti i uzdizanje do uma odvijaju se u odnosu gospodarstva i potčinjenosti. Ovaj razvoj u Hegelovom sistemu čini predmet *Fenomenologije duha* ili nauke o svesti. Svest sluge (svest čovečanstva u odnosu na gospodareću prirodu, klasna svest u odnosu na gospodareću klasu), nastaje u stanju ropstva, u stanju koje ga goni na savlađivanje prirodne nužnosti i društvene određenosti. Rešenje ovog problema omogućuje Hegelu konstrukciju filozofije duha koja na trijedan način razrešava odnos subjektivnog, objektivnog i apsolutnog duha.

1. Subjektivni duh ispoljava se u stupnjevima:

- a. Antropologija,
- b. Fenomenologija (rad u službi drugome, rad kao razvoj samosvesti),
- c. Psihologija.

2. Objektivni duh:

- a. Pravo,
- b. Moralitet,
- c. Običajnost (porodice, građansko društvo sa svojim sistemom potreba i zadovoljavanja koje počivaju na radu, i država).

3. Apsolutni duh:

- a. Umetnost kao prikazivanje duha u opažanju i osećanju,
- b. Religija kao prikazivanje Apsoluta u formi predstave,
- c. Filozofija kao apsolutno saznanje Apsoluta ili prikazivanje Apsoluta u formi pojma.

Sada je Hegel mogao da pređe na izlaganje estetike, gde razlikuje: A/ čiste umetnosti koje prikazuju ono što je lepo po sebi i za sebe; i B/ primenjene umetnosti koje imaju i drugu svrhu, svrhu izvan sebe.

Hegelova filozofija ima teološku strukturu i predstavlja krajnji domet građanske svesti i, u isti mah, njene otuđenosti. U određenju odnosa umetnosti, religije i filozofije, Hegel kaže: »Na osnovu toga što se bavi istinom kao apsolutnim predmetom svesti, umetnost takođe pripada apsolutnoj sferi duha i zbog toga, prema svojoj sadržini, stoji na jednom istom tlu sa religijom u specijalnom smislu reči i sa filozofijom. Jer, ni filozofija nema nikakvog drugog predmeta osim boga, i tako u

suštini predstavlja racionalnu teologiju i, ukoliko stoji u službi istine, neprekidno bogoslužjenje» (Hegel, *Estetika*, I. Prvi deo, t. 2).

Ako se posmatra hronološki, može se postaviti pitanje: da li je Marksova filofska misao o umetnosti na nivou Hegelove filofske umetnosti; pošto, kao i u nekim drugim klasičnim filofske disciplinama, ne postoji nijedno Marksovo delo koje bi problemski moglo da odgovara Hegelovoj *Estetici*. Mnoge svoje filofske stavove, kada se ima na umu Marksovo filofske stanovište u celini, Marks je gradio na najboljim tradicijama evropske i, posebno, nemačke klasične filofske. Dobar deo Marksove misli razvijao se kontra Hegelu i s dubokim poštovanjem velikog mislioca, upravo zato što Hegelova misao predstavlja najzreliji izraz građanskog društva, koje je do tada doživljavalo uspon i doživelo zrelost i svoj klasični izraz u *Enciklopediji francuskog prosvetiteljstva* i Hegelovoj *Enciklopediji filofske nauke*. S druge strane, Marksova filofska pozicija predstavljaće novum, uočavajući novu i stvarnu pokretačku snagu istorije društva i istorije mišljenja, uočavajući prometejsku situaciju okovane svesti, koja svoje oslobođenje neće očekivati spolja, već će je ostvarivati imanentnim snagama.

Ukazali smo na odnos koji postoji između nekih delova Hegelovog filofske sistema, *Nauke logike* (na njen značaj za Marksov *Kapital* ukazaće kasnije Lenjin), *Fenomenologije duha* i *Estetike*. Kakav je odnos Marksovog *Kapitala*, u kom su centralne kategorije rad — vrednost, i Marksovog shvatanja umetnosti?

Metodološka izvođenja ne zadaju Hegelu teškoće. Kategorija duha nudi dovoljno prostora za sve posledice koje odavde proizilaze. One se zaustavljaju na najpunijem, na konkretnom. Kategorija konkretnog ostaje neproblematična u Hegelovoj misli. Pod udarom Marksove kritike naći će se upravo Hegelovi zaključci. U oblasti estetike to će najbolje osetiti kasniji marksisti, počev od Plehanova i Mehringa, do Bloha, Lukača i Leffera.

Marks u prihvatanju kategorija »klasa po sebi« i »klasa za sebe« nastavlja tradiciju modernog humanizma i subjektivizma otpočetu s renesansom i kartezijanskim ego cogito. Kontova »Stvar po sebi« i Hegelova Apsolutna ideja, postaju u Marksovoj misli rastvorene i preobražene u praksi, u totalitetu rada,⁴ u području novog istorijskog subjekta koji se u tom procesu osvešćuje i ostvaruje. Marksova misao polazi od antropoloških pretpostavki koje imaju bitno humanistički smisao. Ona počiva na poverenju u čoveka, bez iluzija o njegovom animalnom poreklu, i veri u plemenitost njegovih krajnjih nastojanja, pošto je umetnost par excellence medijum u kome se ostvaruje negovanje humaniteta, senzibilnosti i individualiteta čoveka. »Životinja oblikuje samo po meri i potrebi vrste kojoj pripada, dok čovek znade proizvoditi prema mjeri svake vrste i znade svagde dati inherentnu mjeru; zato čovek oblikuje i prema zakonima lepote« (Marks, *Ekonomsko-filofske rukopisi*, Prvi rukopis. Otudeni rad).

Hegelova pretpostavka duhovne proizvodnje jeste Duh, Logos, Ideja. Rad se pojavljuje kao ropstvo, kao nesloboda, kao negacija. Ali, tek u ovoj određenosti stiče se individualitet i samosvest. Marksova pretpostavka duhovne proizvodnje jeste Materija, materijal, objektivnost, realitet, materijalna proizvodnja koja polazi od prirode. Marksov pojam rada i prakse, u tom smislu, bliži je Aristotelovom određenju praxisa i tehne. Rad uopšte, kao proces razmene s prirodom, kao proizvodnja materijalnog života, čini osnovu istorije. Istorija i nije ništa drugo nego metamorfoza rada. Rad kao »prirodni uslov ljudske egzistencije« je temeljni uslov duhovne proizvodnje, umetničkog stvaralaštva i filofske misli. »Način proizvodnje materijalnog života uslovljava proces socijalnog, političkog i duhovnog života uopšte« (K. Marks, *Prilog kritici političke ekonomije*, Predgovor).⁵

Marks razotkriva *metafiziku rada*. Ekonomija počiva u osnovi entropologije, istorije, sociologije, umetnosti. Antropologija se temelji na ekonomiji. Otudjenje — otudeni rad, odgovara stanju u društvu koje stvara privatno vlasništvo.

Marks je ovaj problem rešavao u *Nemačkoj ideologiji* (1845/6) i *Prilogu kritici političke ekonomije* (1859).

A. Ekonomska struktura društva (a. proizvodne snage; i b. proizvodni odnosi) predstavlja realnu osnovu, temelj, polazište, pretpostavku, izvor svih drugih oblika društvenog života. Ova oblast čini predmet *političke ekonomije kao nauke*.

B. Oblici društvene svesti:

- Pravno-politički oblici (predmet pravnih i političkih nauka);
- Duhovno stvaralaštvo (kultura u užem smislu ili duhovna kultura, religija, moral, umetnost, filofska, nauka).

Iz ovog osnovnog pitanja: ko je nosilac rada u istoriji kao samorealizaciji čoveka, Marks razvija svoju filofsiju istorije i humanističku viziju komunizma. Svakako, odgovor se nije nalazio samo u oblasti misli. U određenju proizvodnosti rada Marks kaže: »To znači da mora da dođe do revolucije u uslovima za proizvodnju njegova rada, tj. u njegovom načinu proizvodnje, a otud u samom procesu rada«.⁶ Iz ovog problema tehničkog i društvenog revolucionisanja rada, dolazimo do proble-

ma skraćanja radnog vremena, do odnosa prema slobodnom vremenu i, konačno, odnosa slobodnog vremena prema duhovnom i umetničkom stvaralaštvu. Na ovu disonancu savremenog sveta ukazuje Marks disharmonijom između političke i humanističkih nauka, nužnosti i slobode, proizvodnje i stvaralaštva, navike i spontanosti, rada i umetnosti.

Treba imati na umu da u Marksa pojam prakse ima ontološku, antropološku, ekonomijsku i estetičku dimenziju. Prema tome, mora se praviti razlika između ekonomske kategorije rada (ili rada u ekonomskom smislu), od umetničkog rada. Podela rada ima za posledicu podelu društva, a isto tako, ona je osnov umetničkih stilova. Razlike stilova, uslovi nastanka i promene, uslovljeni su postignutim stepenom rada.

METAMORFOZA RADA I UMETNIČKI STIL

Rad određuje istorijske mogućnosti, ali on isto tako određuje konkretnost umetničke forme. Rad primenjen na oblast umetnosti tvori stil. Ekonomski karakter rada jedne epohe uslovljava umetničke stilove i teorijske modele. Tehnika guta sopstvene proizvode, svodi ih na bezvrednosti, samo umetnički stilovi ostaju svedoci epohe. Ispod njihovih slojeva treba tražiti njihovu prikrivenu onsovu. Svaka prava umetnost je uvek jezik svoga vremena i uvek nadilazi vreme u kom nastaje. Rad kao osnova preobražaja, kao temelj slike sveta, kao temelj stila, nije presudni kriterijum u definiciji umetnosti i umetničkog. Umetnost ima svoj ontološki modus.

Šarl Lalo naziva umetničku »tehniku«, način izrade umetničkog dela, suštinom umetnosti. Tehnika ima posebne oblike koji se ogledaju u stilu.⁷ Na problem istorije stilova i sociologije forme, odnosa kategorije rada i umetničkih stilova, ukazuje Vilhelm Hauzenštajn.⁸ U poreklu stila prisutni su razni vanumetnički uticaji: ekonomski, istorijski, sociološki, psihološki, filofske. »Iz toga vidimo da je stil pojam koji prevazilazi estetiku: on pripada širem krugu fenomena istorijsko-objektivnog duha«.⁹

S druge strane, podele umetnosti od Lesinga do Surioa ne polaze od vanumetničkih kriterijuma, tj. podele umetnosti ne polaze od podele rada, već ih pretpostavljaju. Umetnost svojim estetskim kriterijumom vrši povratan uticaj na društvo, na politiku, na konzumenta, na industriju; »sa razvojem društva i umetnosti sve više dolazi do izražaja recipročna uloga umetnosti u društvu, pa ako se baš hoće i na sam rad, tako da se danas može reći da umetnost snažnije deluje na društvo nego što je to ikada ranije činila«.¹⁰ Umetnička avangarda je kreator ukusa vremena, mode vremena, traganja vremena za sopstvenim identitetom. Savremenost predstavlja uvek fluidnu sliku bez jasnih kontura, bez periodizacija i pravaca, pošto je to jedan beskonačni trenutak koji neprekidno nastaje, trenutak u nastajanju. U umetnosti ona najpre doživljava sebe, ona najpre prepoznaje sebe.

O PRIRODI UMETNIČKOG RADA

»Kakav mučan rad! Kakva dosada! O umetnosti, umetnosti«, Flober

»Nerad nagrizu uzvišeno.«

De Sanktis

Šta je umetnički rad? Kakva je priroda umetničkog rada? Kakva je njegova diferentia specifica u odnosu na rad uopšte?

Razlika između materijalne proizvodnje i duhovnog stvaralaštva prisutna je u istoriji filofske do Aristotela do Marksa. Umetnički rad pripadao bi, dakle, duhovnom stvaralaštvu. Ali, da li ovaj odgovor zadovoljava?

Umetnički rad je proces imanentan umetničkom predmetu. Njegov rezultat jeste umetničko delo. Od zanatske i tehničke prirode zavisice estetski proizvod i vrednost. Sam izbor materijala i primena tehnike zavisi od afiniteta stvaraoca. Koliko sve ovo zahteva znoj, muke, predaha, iznenađenja, nadahnuća, otkrića, proveravanja, odmeravanja, nezadovoljstva postignutim? Šta kada ne radi? Za stvaraoca ne postoji veći poraz u životu, veće sumnje u sebe, osporavanja sebe (mada predah može dovesti do novih otkrića, novih traganja, novih rešenja), nego što je to vreme neaktivnosti i nekrektivnosti.

U čemu se sastoji rad umetnika, pesnika, romansijera, kompozitora, slikara, skulptora, arhitekta, dizajnera? Gete je govorio o tome da treba srušiti i očistiti sve skele nakon što je građevina završena. Tolstoj je šest puta prepisivao *Rat i mir*. Andrić je pisao da je lakše napisati jednu rečenicu nego je izbrisati. Džojls je bio srećan kada bi u toku dana napisao jednu rečenicu. Parandovski govori o unutrašnjim motivima (telesni nedostaci ili zdravstveno stanje) i spoljašnjim stimulansima (vino, droga, kafa, čaj, kafane), koji utiču na umetnički rad.¹¹

Kada se čovek nađe, u ateljeu skulptora neće biti dvoumljenja oko prirode umetničkog rada, pošto taj rad pokazuje svoj umetnički karakter tek kasnije. To je rad koga gone radoznalost i prokletstvo, rad u znoju, prašini, buci. Takav rad nastaje u sudaru koncepcije i materijala. Ruka ne sledi samo linije drveta ili nerv kamena, već i misao koja lebdi u mogli prašine. »Delatnost ruke definiše prazninu prostora i punoću predmeta koji ga

ispunjavaju.⁽²⁾ Neko bi se mogao pitati — šta je tu uopšte duhovni ili intelektualni rad? Odgovor je ipak skriven u svim komadima materijala koji ispunjavaju prostor misli. U njima oko umetnika ne vidi materiju već formu. Ruci preostaje da izradi i sruši ovaj most.

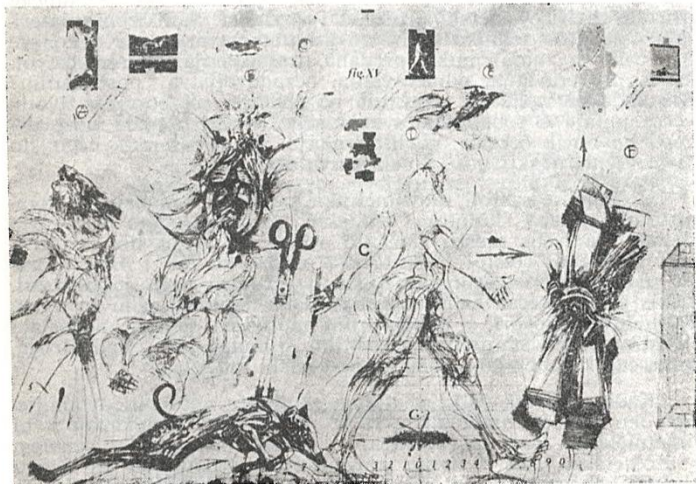
Ili, u čemu se sastoji rad kompozitora? Aranžer ima tonski materijal, tonske snimke na kojima može da radi do konačne verzije. Ali šta se dešava s čovekom koji radi u tišini, nešto beleži, i povremeno proverava na muzičkom instrumentu. Ova stvaralačka tišina znači uvek rad svesti na produkciji forme.

Naći se u sobi u kojoj jedan književnik stvara, u prostoru tajni, gde je sve na izgled obično, ili čudno i duboko, odgovor na postavljeno pitanje nije lako dati. Za nekoga ko se ne bavi umetničkim stvaralaštvom ovaj odgovor nije ni moguć. Ako se tome doda sociološka činjenica da vrlo često umetnost u životu pojedinca igra samo sekundarnu, dekorativnu ulogu, ili ima namenu da bude deo rasonode i luksuza, kao i drugi upotrební predmeti životnog prostora, onda tvrđenje postaje jasno. Problem je sledeći: umetnici najbolje razumevaju umetnike. Da li ovo znači hermetizam iz koga su isključeni i kritika i publika? U izvesnom smislu da, ukoliko se sama kritika ne pretvara u stvaralački čin, ukoliko doživljaj dela ne dostigne dubinu umetničkog doživljaja u širinu intuitivne vizije. Nemali broj kritika pisan je, ukazujući na slobasti dela, tako da su daleko ispod nivoa umetničke vrednosti dela. Takav vid kritike smatram suvišnom. Postoje, s druge strane, kritike koje nadilaze originale, koje uspešno izvlače sve postavljene implikacije. Postoje kritički osvrti koji svojim stvaralačkim duhom postaju sastavni deo i neophodni pratioc samog umetničkog dela, tako da svako buduće čitanje i razumevanje originala pretpostavlja ovu celinu, budući pri tome nova razmišljanja i ostavljajući prostor slobodi misli. Da bi imala svoju opravdanost, kritika mora da ispunjava implicitni zahtev: umetnička kritika mora da ima stvaralački karakter.

Umetnik je na sebe gledao uvek kao na radnika. Ono što ga razlikuje od fizičkog radnika jeste: a) prethodna zamisao, opsesija nekim motivom, namera da nešto učini (mada ona ne ostaje neizmenjena samim činom kreacije u sudaru s materijalom); i b) rezultat, samo ostvareno delo koje prevazilazi njegovu unutrašnju intenciju, sredinu i vreme u kom živi i radi. To nerazlikovanje sebe od radnika prisutno je u antičkoj umetnosti, grnčarstvu, skulpturi i graditeljstvu, kao i današnjoj umetnosti. Umetnik često neha je, ukoliko nije reč o programskoj školi proklamovanoj u nizu manifesta (kakvih je bilo prilično u XX veku), za etikacije koje pridaje umetnička kritika ili problemske rasprave koje se vode u filozofskoj estetici. On, dakle, radi, ali radi na svoj način, njemu svojstven, ničim neuslovljen, ničim neuzrokovan, nikakvim pritiskom, nikakvom zavisnošću (sem možda mecenama, madom ili politikom), sem jednog unutrašnjeg prokletstva duševne prirode koje ga goni na izraz.

Umetnost je neuslovljena, plod spontaniteta, slučajnosti i slobode. Ona nema utilitarnu namenu, mada je može imati, ali se njen smisao time ne iscrpljuje i nije jedina njena dimenzija. Umetničko stvaralaštvo je po prevashodstvu društveno nekoristan rad. To je rad mašte usmeren na zadovoljavanje duhovnih potreba. U svom fizičkom aspektu rad se pojavljuje kao bezličnost, kao postvarenje; umetnost kao mogućnost slobode, kao revolt, kao iracionalna pobuna. Rad u umetnosti postaje: rad—spontanitet, rad—igra, rad—sloboda.

Umetnost kao samodelatnost razvoja duhovne egzistencije bi, prema tome, odgovarala proširenoj definiciji rada koja obuhvata: rad mašte, rad svesti i rad uma. Ova sposobnost proizvodjenja umetničkih dela, nerazdvojena od traganja za smislom, za formom, za stilom, naziva se umetnošću. Umetnička lepota dobija svoj sjaj, svoj oblik, pod prstima čoveka, u jednom nastojanju da se forma misli koja postoji kao zamisao utisne u materijalni sadržaj.



likovni prilozi u ovom broju: serigrafije vladimira veličkovića sa izložbe u salonu tribine mladih

UMETNOST U FUNKCIJI HUMANIZACIJE SVETA

Rad je dužnost moralne ličnosti, uslov egzistencije fizičke ličnosti.

Fihle

To je bilo eksperimentisanje s oslomadajućim i smirujućim mogućnostima ljudske egzistencije — ideja konvergencije ne samo tehnike i umetnosti, nego i rada i igre; ideja mogućeg umetničkog oblikovanja životnog sveta.

Markuze

Odnos rad-umetnost ne može se postaviti samo kao odnos radno vreme — slobodno vreme, društveno nužni rad — društveno slobodni rad. Radno vreme ne mora biti lišeno umetničkog karaktera, mada to u većini delatnosti jeste. Slobodno vreme ne mora biti posvećeno konzumiranju umetničkih vrednosti, oplemenljivanju sopstvene ličnosti, umetničkom obrazovanju ili umetničkom stvaralaštvu. U izboru između alternativa: promašena ili autentična ličnost, čovek se po nekoj urođenoj tromosti opredeljuje za promašaj. Opredeljenje za umetnost, koje je i svesni i iracionalni i maginarni čin, zahteva stalni napor, neprekidno duhovno usavršavanje. Umetnost ovim činom postaje zaklon i zaštita, opravdanje usamljenosti, smisao življenja, ali i način života. No, to nije jedina strana umetničke egzistencije. Umetnost, umetničko stvaralaštvo, uvek je i društveni čin.

Da li ovo nastojanje znači sreću i smirenje u jednom otrkrivenom opredeljenju, ili grozničavo traganje, traganje za izrazom i motivom stvaralaštva koje završava pesimizmom i rezignacijom? Da li je umetnost suvišna u tehničkom svetu elektronske kulture? Znači li dominacija tehnike i tehnicizma kraz umetnosti, smrt umetnosti? Ako se egzistencija otkriva kao strah i apsurd, kao zebnja i bekstvo, kao pojedinačnost i otuđenost, ona svoj smisao zadolija u umetničkom stvaralaštvu koje nije trenutno zadovoljstvo (poslednje ostvarenje može izazvati oduševljenje ili gađenje), već neprekidno prokletsvo da se ide dalje, da se živi stvaranjem, stvaranjem koje će omogućiti prevazilaženje prethodnog, ali u isto vreme i kontinuitet, i pogled okrenut u budućnost, ka mogućem cilju, ka mogućem idealu. Ova nada ne sme nikada biti izneverena; neverstvo je ravno gotovo smrti. Stoga se i van granica radnog vremena, i van okvira radne sobe, ateljea, radionice, misli nabacuju na šta se naiđe; prave se skice, studije, zabeleške. Ali, šta je svrha; nije pitanje same umetnosti, već pitanje stvarnosti i pitanje filozofije.

Pojmovi rada i egzistencije (kao pojmovi dokolice i ideala u klasičnom svetu, svetu harmonije čoveka i fizisa, čoveka i polisa), pojavljuju se kao nerazrešive aporije industrijske civilizacije. I jedna i druga su azdanci, mada ne napomirljivi, nje same. U temelju njihovog nastanka raskriva se fenomen otuđenja. Njihov susret, njihovo spajanje ili uzajamna negacija, rada:

— ili ideale utilizatorizma, i prema tome, svet iluzija kao masku epohe (ideologija kao lažna, otuđena i iskrivljena svest).
— ili ideale humanizma, kao moguću slobodu, kao moguću budućnost. Od ovog momenta razvoj društva se najavljuje ne više kao predistorija nastanka, kada sudbina i sloboda postoje kao isključivost, već kao autentična istorija.

Pitanje koje se nameće u razmišljanju o utopijskom projektu jeste: koje su to dimenzije duhovnog stvaralaštva koje učestvuju u realizaciji humanizma?

a) *Rad.* Rad »mrvi«, satire i uništava, uzrokuje depersonalizaciju i destrukciju, zaborav samoga sebe koji se završava u umoru, snu i smrti.

Slobodni rad, rad kao kreacija, omogućava samoproizvođenje individualiteta i totalitet, produkciju slobode, moralnosti i umetničkih vrednosti. »Naročito u stvaralačkom radu prekoračuje se upečatljiva granica koja označuje prelazno mesto ka Još — ne-svesnome (objektivno: Još — ne — postalome)«¹² Rad mora uvek imati kriterijum vrednovanja izvan sebe u strukturalnom i utopijskom smislu.

b) *Umetničko i filozofsko stvaralaštvo.* Da li ostvarenje filozofije, izmirenje misli i stvarnosti, realizacija filozofije putem rada, znači njeno potpuno ukidanje kada mišljenje i bitak postaju jedno isto? Da li ostvarenje filozofije putem delatnog subjekta znači kraj filozofije? Imaju li potrebe tehnika i utilitarizam za filozofskom teorijom i svetom duhovnih nauka i postoji li imanentna potreba za filozofskim tumačenjem sveta, ili je svet redukovan na strukture funkcionalnih elemenata gde je čovek samo jedna od »promenljivih«, konstanta »H«? Da li sukob imaginacije i tehnike, invencije i metoda, divergira do nepomirljivosti, ili i ovo doba ima potrebu za harmonijom čoveka i sredine (prirodne sredine, društvene sredine, mass media, dizajna okoline)? (Mnoge površine prirodne sredine su potpuno i nepovratno uništene ljudskim prisustvom, ljudskim radom). Da li je prisustvo čoveka u svetu »prirodno«, »humano«; što bi trebalo da znači isto. Ako jeste, koji su to vidovi ljudske delatnosti humani?

Animizam prošlosti, animizam u pristupku prirodi, u doživljaju prirode, zamenjen je industrijom, zamenjen je eksperimentom nad »mrtvom« prirodom, nad predmetom. Ako industrija

uzima prirodu kao materijal, izvor sirovina, predmet rada, i degradira je, umetnost čuva neposrednost u predmetu i rezultatu. Umetničke forme su uvek duhovne forme ili oduhovljene forme.

c) *Realizacija filosofije neće se desiti pre ostvarenja umetničkog projekta.* Ukidanje umetnosti samo je ukidanje jednog stila i zamena jednih oblika novim umetničkim formama. Društvo koje počiva na radu kao univerzalnom fenomenu ispoljava neprekidnu tendenciju ka uniformizaciji svih produkata koje stvara. Ali, društvo kao sredina u kojoj se stvara umetnost mora biti otvoreno za prihvatanje vrednosti, za stvaralački eksperiment usmeren na traganje za novim izrazom. Umetnost je sama po sebi neprekidna aktivnost ljudskog duha.

U tom smislu i prevladavanje filosofije deluje kao prekoračenje sopstvene senke.

KIBERNETIZACIJA RADA I KIBERNETIZACIJA UMETNOSTI

Industrijska proizvodnja treba da dobije umetnički karakter.

Marks

Život bez industrije je greh, a industrija bez umetnosti je brutalnost.

Raskin

Kibernetika je proizvod i izdanak novovekovnog racionalizma. Norbert Viner, koji se opravdano smatra ocem ove naučne discipline, ne skriva svoj dug Jajbnicu i njegovoj ideji Calculus Ratiocinator. Svakako, zasnivanju kibernetike kao nauke doprineće tek kasniji razvoj matematičke logike i elektronike. Eksperiment je omogućio prvo proširenje sveta čula. Na njemu je počivala čitava industrijska epoha. Kibernetički strojevi i njihova aplikacija na oblast rada i mnoge oblasti života od ekonomije do medicine, dalje su proširili granice ljudske misli i saznanja. Od tada se govori o kibernetizaciji i elektronskoj kulturi. Ovaj epistemološki optimizam predstavljao je proricanje svakog agnosticisma kantovskog nasleđa.

Uvek kada se ostvare prodori u oblasti tehnologije rada, to izaziva određena pomeranja u samoj psihologiji rada i pomeranja u pogledu umetničke forme. Time su mogućnosti za manipulaciju masovnim društvom veće, ali i mogućnosti za humanizaciju društva i čoveka.

Kao što je u mnogobrojnim smerovima savremenog mišljenja bilo moguće govoriti o odnosu maksizam — pozitivizam — psihoanaliza, istotako ovaj misaoni dijalog i interdisciplinarna istraživanja moguća su u odnosu Marks—Viner, marksizam—kibernetika. Do sada je ovaj problem istraživao uglavnom na području ekonomije. aMrksov zahtev da industrijska proizvodnja treba da dobije umetnički karakter nalazi svoju dopunu u Vinerovoj kibernetici i njenim aplikacijama.

Kibernetika menja klasičnu definiciju rada. Ova kategorija se uklapa u teoriju sistema i teoriju upravljanja. Uvođenjem kibernetizacije u proces rada, rad gubi neposredni čulni karakter i dobija simbolički operacionalni karakter. Kibernetički strojevi mogu obavljati operacije koje su analogne fizičkom radu, i samo nekim operacionim i relacionim vidovima intelektualnog rada. Iz ovog su potpuno isključene emocije, mašta, alogičko, iracionalno, doživljaji, ukus, sloboda, dakle — sve ono po čemu se *umetnost definiše kao umetnost*, kao individualni čin kreacije koji je očuvao nerv i dušu autorove zamisli. Individualnost je potpuno zbrisana ili je svedena na funkcionisanje organizma koji se sastoji ne više u razmeni materija, već u razmeni informacija po drugom zakonu termodinamike. »Sa stanovišta računskih mašina, individualnost svesti leži u zadržavanju njenih ranijih programa i memorija i u nastavku razvoja duž unapred postavljenih linija.«¹³ Ne uzima se, dakle, stanovište čoveka, ljudske svrhe, ideala, ljudskog zavičaja, cilja, humanosti.

Sada dolazimo i do drugog dela pitanja. U čemu se sastoji kibernetizacija umetnosti? U upotrebi kibernetičkih strojeva u proizvodnji umetničkih dela. U automatizaciji fizičkog rada i umetničkog stvaralaštva. U serijskoj proizvodnji kompjuterske grafike, elektronske muzike i kompjuterske poezije. Kibernetizacija umetnosti je aplikacija kibernetike u umetničku sferu. Ona menja neke umetničke kriterijume tradicionalne estetike. Ali, svi ovi odgovori mogu biti samo delimični i delimično zadovoljavajući.

Da li se ovim izneverava suština umetnosti, bit umetničkog u umetnosti? Da li je to prevazilaženje tradicionalnog koncepta umetnosti? Da li je u umetnosti uopšte opravdana podela na tradicionalnu i ultramodernu, ili postoji zajednička nit u kontinuitetu razvoja umetnosti, po čemu opravdano razlikujemo umetničko od van-umetničkog? Da li automatizacija ubija poetiku umetnosti, onaj poetski čin, ono zadovoljstvo prisutno u procesu realizacije umetničkog dela, zadovoljstvo koje donosi umetnički rad, rad na izradi jednog umetničkog dela?

Nije li ovo doba donelo gotovo neverovatno mnogostrukost, raznovrsnost i raznorodnost umetnosti: primitivna umetnost, naiva, secesija, fovizam, apstrakcija, konstruktivizam, proletar-

ska umetnost, socrealizam, neorealizam, nadrealizam, ekspresionizam, enformel, nove tendencije, hermetizam, dizajn, funkcionalizam, filmska umetnost, kompjuterska umetnost, elektronska muzika, itd... Ne mislim ovde da dam iscrpan pregled svih pravaca savremene umetnosti, ali iskreno verujem u vešti nemir romantičarskog revolta i boemsku negaciju stereotipnog koje je posledica bilo industrijske, bilo automatizovane proizvodnje. Kibernetički strojevi, automati i elektronski računari mogu biti samo pratioci i pomagala čoveka, umetnika i naučnika u njegovom nastojanju humanizacije sveta.

INDUSTRIJSKO OBLIKOVANJE

Odnos rada i umetnosti razrešava se na tlu primenjene umetnosti. Treba imati na umu razliku između nekadašnje primenjene umetnosti, koja je imala dekorativnu, ornamentalnu svrhu (grnčarstvo, bareljef, enterijer), i industrijskog oblikovanja (dizajn okoline, dizajn enterijera, dizajn pokućstva, elektroaparata u domaćinstvu, dizajn nameštaja, dizajn tekstila, dizajn mode, grafički dizajn, dizajn komercijalne umetnosti, dizajn stakla, dizajn fotografije, dizajn opreme, dizajn planiranja gradova, dizajn automobila, itd.). Svakako, pitanje koje se postavlja u ovoj neprekidnoj ekspanziji dizajna i kibernetizaciji svih oblasti jeste: da li je ova invazija dizajna poboljšala kvalitet života približavajući umetničke forme svakodnevnim i upotrebnim vrednostima ili je pak otupila osećanje za duhovne vrednosti i pravu umetnost? Zar nas dizajn nije preplavio stereotipnošću i industrijskim kičom? Zar pojedine urbane sredine ne pate od ovog nedostatka? Zar nam se tehnička roba ne nudi u tom obliku?

Slikarstvo je preživljavalo dvostruku krizu: s razvojem fotografije (koji je nastupio kao posledica razvoja hemije) i razvojem kompjuterske grafike (koji je usledio kao posledica razvoja elektronike). Ali, i umetnička fotografija i kompjuterska grafika pozajmljuju od slikarstva likovne elemente (perspektivu, kontrast, kompoziciju).

Sličnu krizu preživljava danas i takozvana vrhunska umetnost pred naletom total design-a. Istina, i vodeći teoretičari filosofije dizajna obećavaju nam humanističku perspektivu i derepresivnu funkciju dizajna. »Nakon toga moći ćemo se uspešno suočiti sa zadatkom koji nam je društvo povjerilo, zadatkom rekonstrukcije čovjekove okoline u novoj eri naučnog humanizma. Tako ćemo prevladati proturječnost između teorije i prakse, znanja i akcije, svjetski i svatnosti, slobode i nužde.« Estetski faktor u dizajnu i humani smisao razvoja industrijskog oblikovanja ne dolaze u dizajn iz sfere *industrijskog rada*, već iz sfere *umetnosti*. Teorija umetnosti deluje u tom smislu inverzno na sferu industrijskog oblikovanja. Estetika dizajna samo je deo estetike uopšte.

NAPOMENE:

¹ Tehne i poiesis su veštine pravljenja upotrebnih stvari, umetničko stvaranje.

τέχνη = 1) umetnost, veština, zanat, posao, nauka, pesničko umeće;
2) lukavstvo, zamisao, (latinski prevod. ars).

ποίησις = 1) stvaranje, činjenje,
2) pesničko stvaranje, umetničko stvaranje.

πράξις = iz — vođenje, delovanje, pro — iz — vođenje.

² E. Grasi, *Teorija o lepom u Antici*, SKZ, Beograd, str. 127.

³ A. Hauzer, *Specijalna istorija književnosti i umetnosti I*, Kultura, Beograd 1966, str. 110.

⁴ »Upravo to predstavlja Marxovu kopernikansku revoluciju u filozofiji.

Ta kopernikanska revolucija bila je moguća samo promjenom klasnog stajališta: marksizam je *filozofija rada* prije svega zato što je on filozofija radnika, onih za koje priroda nije kreacija ili otuđenje duha, nego predmet rada« Roger Garaudi: Karl Marx, Školska knjiga, Zagreb 1976, Biblioteka »Savremena misao«, str. 50.

⁵ K. Marks, *Prilog kritici političke ekonomije*, Kultura, Beograd 1956, str. 8.

⁶ K. Marks, *Kapital*, I, Kultura, Beograd 1958, str. 235.

⁷ S. Lalo, *Osnovi estetike*, Kultura, Beograd 1966, str. 65.

⁸ W. Hausenstein, *Umetnost i društvo. Osnovi sociologije umetnosti*. Od jugoslovenskih autora, vidi: Sr. Petrović, *Estetika i sociologija. Uvod u savremenu sociologiju umetnosti*.

⁹ N. Harman, *Estetika*, Kultura, Beograd 1968, str. 314.

¹⁰ M. Ilić, *Sociologija kulture i umetnosti*, Naučna knjiga, Beograd 1978, str. 112.

¹¹ Jan Parandovski, *Alhemija reči* (poglavlje *Rad*), Kultura, Beograd 1964, str. 116 i dalje.

¹² Anri Fosijon, *Život oblika — Pohvala ruci*, Kultura, Beograd 1964, str. 122. Na vrednost manuelnog rada obraća pažnju i Džon Raskin, »Mora da postoji rad ruku, jer niko od nas ne bi mogao da živi. Mora da postoji rad koji vrši mozak, jer inače ne bi vredelo živeti« (Džon Raskin, *Vrednosti*, Kultura, Beograd 1965, str. 152).

¹³ New York 1954. Na prevod: Nolit, Beograd 1964, str. 130.

¹⁴ E. Bloch, *Temeljna filofska pitanja*, »Veselin Maslešav, 1979, str. 14.

¹⁵ N. Wiener, *The human use of human beings — Cybernetics and Society*,
¹⁶ T. Maldonado, *Kako biti protiv samozadovoljstva u odgajivanju dizajna*; časopis ULM br. 17/18. Objavljeno na našem jeziku u časopisu Bit international, Zagreb 4 — 1969, str. 28.