

Александар Петровић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

КУЛТУРА ЛЕПОГ У ВРЕМЕНУ РУЖНОГ

У раду се разматра процес деконструисања естетике и последице одатле проистекле аутономије уметности.

Кључне речи: Лепо, ружно, Платон, уметност, деконструкција, технологија

*Боја више не светлуца,
јер је од ње остала само таласна дужина.*

У модерном плурализму критеријума могуће је за низ појава, ствари, догађаја истовремено тврдити и да су лепо и да су ружни. У том густошћу тешко је разазнати и лепо и ружно. Да ли је лепо кад вас неко бомбардује? Наравно да јесте, јер вас неко на тај начин приводи најбољем од свих поредака који је добар управо по томе, кажу теоретичари, што је најмање лош. Мала је то утеха, тако ниско постављена мета, после толико васељенских империја и апсолутних духова, али довољна да у етици нестану границе између добра и зла, јер добро за самоувереног либералног теоретичара јесте најмање зло. Квалитет добра одређен је степеном зла - оно, добро, нема ничега „по себи“. Када се у етици тако иронично осмехнемо Платону и Канту, како онда у естетици да направимо разлику између лепог и ружног? Волшебници дијалектичког инферна спремно ће увек рећи да разлике и нема – лепо и ружно су исто, као што су истина и лаж синоними. То је све само текст који се чита исто као и јутарње новине, са истим степеном дужне досаде као и извештај о водостању.

Овome следи супротстављање природно и уметнички лепог. Оно је принето на употребу теорији која мора да одговори на технолошке потребе декартовског реактора у коме се цепају унутрашњи и спољашњи свет, рес когитанс и рес екстенса. Кант, који је изгледа последњи донекле резервисан према картезијанској фисији, каже да геније не може да ствара, а да инспирацију не повуче из природно лепог. Немогуће је и да то не буде у контексту моралног делања. Против наоштрене просвећене струје он још увек, као последњи

непросвећени мислилац, покушава да држи на окупу морал, истину, лепоту.

Већ после њега Хегел у својој инфлаторној теорији у којој сви духови сложено раде на историјском развоју и надувавају апсолутни дух (док он морално не пукне у идентитету са пруском државом), говори о лепом повезаном само са човековим деловањем. То његово лепо - на коме раде награђени писци, откупљени уметници, лиценцирани музичари - пуни тргове, галерије, библиотеке, концертне дворане. Али закључано у трезорима, ограда у резерватима оно је екскомуницирано из оног што би требало да буде природни живот или природа живота. Ухваћено у теорији и затворено у музеј, лепо не може да се шири као природно општење људи и комуникативни простор неминовно запоседа ружно. Наравно, не треба ни тренутка сумњати да је први интерес ружног да се представи као лепо.

Ружно је нека врста надмене маћехине ћерке из бајке која покушава да се уда за принца бацајући Пепељугу у угао живота. Да је аналогија добра, једноставно се види по чињеници да је све оно што се данас продаје ружно. Уметност је ружна, основне категорије мисли су наружене, зграде су ружне, употребни предмети су ружни, одевни предмети су језиво ружни, храна је дегутантно ружна. Наружени свет се дави у мору лекова, ружан мирис прикрива парфемима, а ружну храну лепим паковањима. Зато су се, као некад инжењери душа, сада појавили инжењери лепог. Они професионално раде на лепом само зато да би се потврдила стара Лаоцеова мисао: *лепо сви смајрају лејим, у шоме је његова ружноћа*, и да бисмо лакше купили излизану супстанцију, препаковану на хиљаду начина. Коначни производ који силази са ове покретне траке је сам живот. Тотемизована корпорација, сведена на време од девет до пет, изолована од спољашњег света, где је и ваздух условљен, јесте производња ружног живота, који у поезији корпорације – реклами – бива чаробним штапићем Хари Потера претворен у лепа обећања.

Да ли ће се неко срећним случајем присетити да човек само на слободи може да производи лепо? Да ли ће осетити лепо као неку платоновску носталгију за светом идеја, или бар за кантовским светом по себи, који нису нагризени киселином емпиризма и прагматично сварени у великом телу Корпорације (ако тело корпорације није плеоназам). И није ли лепо само једна носталгија? Да ли је нешто паметније уопште смишљено у европској култури? Сетимо се како је код Платона зрачило и колико толико просветљавало публику у пећини. Као што данас слабо, али ипак некако допире у

музеје и ту баца одсјаје на зиду који понекога подсети на оно што је заборавио. Без те носталгије, присећања на нешто удаљено, лепо остаје без свог садржаја. Као када би неко, рецимо, слушао Мокрањчеву руковет, и ту препознавао само лепу музику, без икаквог сећања на драму смрти и ускрснућа из које она извире. Музичкој теорији не пада ни на памет да се осврне на сам догађај који је исказан тоновима. Њу занима само лепо без моралног и истинитог, само љуштурса, просвећени карусел стварности које испитује један од надлежних специјалиста. Просвећени слушалац слуша о страдању Бога или човека у свету, а да је за њега Бог „само непотребна претпоставка“, а страдање човека само грешка у свету који индустрија лекова и индустрија забаве ослобађају сазнања о патњи.

Просвећени енциклопедисти и даље чују тонове, они имају и транзистор и грамофон и магнетофон, којима у помоћ долазе и CD и DVD и MP3, али упркос том технолошком народном фронту нико не може више да повеже о чему је реч. Недостаје антрополошки капацитет да се дохвати лепо. За нас је сада лепо само већи или мањи степен ружног. Другачије емпиријски није ни могуће одредити лепо, јер оно се суновратило низ шавове прикрпљених делова стварности.

Како у том оквиру уопште да одредимо место уметности у корпоративном свету? Да ли се уметност и даље жари у врелини стваралачког чина? Или сви осећамо основни проблем - повлачење и клађење уметности пред блештавим спектром рефлексивних конструкција. Може ли се сада чврсто становиште поимања уметности, које на жар не одговара хладноћом, изградити у некој врсти ешеровске динамичке противречности која настаје и нестаје као конструкција која деконструише себе? Низ аутора је већ показао сву немогућност конструкције естетике, јер се у њој увек губи уметност, али су истовремено ту немогућност често задржали као своју естетичку позицију у којој се сударају непомирљиве противречности говора и ћутања о уметности. Иако се Ешерова слика састоји од читих логичких немогућности, то је не спречава да остане лепа. И у томе је можда имплицитно присутна победа уметности.

Очито да данас теоријску апологију уметности треба провести поред филозофских спрудова и идеолошких стена, а естетику демонтирати да не би монтирала уметност са којом заправо нема ништа. Естетика и уметност су два паралелна пута која се у идеалном, еуклидском простору нигде не укрштају. Једини њихов додир дешава се у закривљеном космосу Лобачевског или искривљеној свести идеологија, којима је увек потребно преламање уметничког

смисла да би се на зиду Платонове пећине оцртале што уверљивије сенке. Естетика је нека врста беспућа на које је теоријска мисао заведена у нади да ће наћи и откопати праву уметност. Али она се у том покушају увек губи, јер заправо једино тражи саму себе, док уметност остаје увек на другој страни. Уметност је нека врста зрака који теоријској мисли пада с леђа и једино што она може да види опет су само сенке које пројектује на заслону својих претпоставки.

И то је онај једини простор за естетику која може да се креће од естетике одбијања, која увиђа границе свог домашаја, до деконструисане естетике, која саморазорно одлаже себе на страну као опсену сопствене немоћи да досегне свој предмет. То је истовремено и пут који је прешла естетичка мисао – од одбране уметности естетиком одбијања, до ослобођења уметности деконструисаном естетиком. Реч је о борбеном суочавању са теоријом „одозго“, која је „плодно радила на девитализацији саме егзистенције уметности“. Да би се то избегло, теоретичар се мора свесно одрицати од удеса који је својствен рефлексивној бахатости, као и од светогрђа које је у стању да почини империјална и необузdana Рефлексивна, вршећи насиље над уметношћу, логичким дисциплиновањем једног од стубова културе. Наравно, кривица не сме да падне на саму теоријску конструкцију, већ на вантеоријске, идеолошке мотиве који ту конструкцију напрежу, закривљују и доводе до пуцања.

Питање које се тако поставља јесте шта се заправо, какав се теоријски капацитет, може сместити у тај на изглед веома уски распон који води од естетике одбијања до деконструисане естетике. У естетици одбијања побуњени аутор креће од потребе да ослободи уметност од тврдог естетичког подређивања схеми тоталитета. Низ филозофских концепција које су више или мање елегантно смештале уметност у неки угао пажљиво зидане, али ипак нахерене концептуалне зграде, врло брзо су заборављале на њу, сматрале је превазиђеном, укинута или непотребном. Њима су излазили у сусрет тврди, могло би се рећи склепани идеолошки конструкти који су видели у уметности употребљив инструмент са којим се могао правити ред у узнемираним друштвеним телима све бржих револуција које су се вртеле око средишта које је измицало из садашњости и срљало у будућност да би поновило прошлост.

С друге стране, када су ови покушаји претрпели историјски неуспех, што додуше и није неуспех, јер су и сви претходни покушаји такође претрпели неуспех, уметности је почела да прилази теорија прерушена у уметност, нека врста вука преобученог у Црвенкапу, која је преузимала уметнички поступак да би говорила о уметно-

сти. На делу је била некаква мешавина осећаја неуспеха, хипокризије, нечисте савести и технолошке вештине теорије. Ту естетика одбијања није могла више да помогне, јер су се теоријски деконструисани приступи, сведени на језик и привидно незаинтересовани за објект (који је предат у надлежност научним приступима) градили сличним уметности и показивали на сваки начин своје пријатељство. Била је то нека друга врста меке колонизације уметничког чина где је он неосетно преведен из самог уметничког доживљаја у бледи, рефлексивни теоријски чин који подсећа на уметност. То је нека врста теорије симулакрума, која попут метастазе продире дубоко у ткиво уметности и лагано разара његову непосредност. Последице су чак много горе од оних створених тврдим приступом – сама уметност неосетно постаје рефлексивна, она није у стању ништа непосредно да изведе, а да се не запита о „претпоставкама“, „смислу“, „историји“... У том тренутку као последње решење јесте деконструкција естетике као једини, последњи чин који може да спасе уметност од рефлексивног метастазирања. Он је тиме брани од љигавих приступа, који малигно уништавају сваку границу уметности и теорије.

Међутим, ту тек настаје проблем и ту се тек отвара простор за наше питање. Чини се да је сада једина могућност демонтирати, деконструисати естетику да би на делу остала слободни, неспутани уметнички чин. Али нисмо ли на тај начин на раскршћу, не препознајући га, убили оца? И није ли уметност коју смо ослободили Сфинге (апсолутног знања) и којој хитамо у сусрет као правом прибежишту, заправо наша мајка? Да ли смо таквим чином прешли из једне у другу крајност – некада лишена слободе, не почиње ли уметност у оваквом приступу да пати од вишка слободе? Њена слобода сада није ничим ограничена, нигде се не надвија сенка естетике, нигде не може да закони своје недоумице. Не бива ли уметност на тај начин спржена непосредним додиром са Сунцем, а теоријска позиција срушена трагичним обртом препознавања?

Ако прихватимо положај деконструисане естетике, пред нама се налази уметност у својој чистој, нерелектованој природи. Одбрањена, она се обрела у ослобођеном, идеалном стању, вратила се у Аркадију где пастири и пастирице слободно стварају неузнемиравани и несापети нитима естетичких теорија. То је оно што љубитељ лепог заправо хоће и не само да хоће, већ и зорно хрли ка еруптивном замаху Коњовићевог сликарства које се као какав ритуал, или мантра исконском енергијом обрушава на платно. Уметност је ту ослобођена, највише што се може. Љубитељ лепог је радостан што

може да гледа, на пример, сликарство Милана Коњовића, реликт Аркадије која је некада можда обухватала целу земљу. Али да ли и у тој радости слободне уметности он може без меланхолије теорије? Питање које не можемо да избегнемо је откуда ми знамо да је то што Коњовић ради уметност, а не нешто друго, нешто било шта друго, само друго. Можда је то ништа? Каква естетичка експертиза или било који други теоријски захват нас уверава у то? Можда то није уметност? У начелу, уколико је естетика деконструисана, размонтирана, то не можемо ни да знамо, ми немамо одговор на ово питање. Морамо сваку игру да прихватимо као уметност. Та отвореност је велика предност, али истовремено она чини невољу већом него икада. Уметност не можемо да задржимо чак ни на равни непосредности игре. Игру можемо да посматрамо, али о уметности заправо не знамо ништа, чак ни то да постоји.

То је једино доследно становиште које се може извести из деконструкције естетике. Да би приступ био доведен до краја, није довољно ослободити се само естетике. Неминовно је ослободити се и самог појма уметности. Али то је корак који љубитељ лепог пропушта да направи. Он се устеже да учини оно последње што неминовно следи – демонирање самог појма уметности. Он жели слободну уметност где се у замаху сликара осећа дах Аркадије, зато му естетика, вечито незадовољна, сасвим природно смета, али истовремено чува појам уметности, јер му он омогућава теоријски саобраћај, да пропушта нека дела, а да некима не даје пролаз, омогућава му да уметност раздвоји од нечега другог.

Да невоља буде још већа, задржимо ли појам уметности, одмах ћемо имати и Платона. Не види се начин како уметност на овај или онај начин неће подражавати ово или оно. Чак и Коњовићева енергија на свој начин подражава идеју. На који начин се уопште може, ако већ имамо појам уметности, спречити Платоново дејство које уметност поставља као сенку неког далеког (или блиског?) светла идеја? У том смислу нема ни једне естетике која није платоновска. Гледамо ли тако на ствари, цела је историја естетике неспоразум са Платоном. Чак и оне естетике које уметност постављају као коначни развој идеје, управо из те идеје и изводе уметност. Ни оне не могу да јој дају аутономију. То једноставно није у природи естетике.

Шта је заправо уметност, какве све појаве можемо обухватити овим појмом, док се сенка деконструисане естетике надвија над нашим покушајем? Није ли данас овај појам везан за оно што можемо наћи у музејима, галеријама, библиотекама, шта год да се тамо налазило. А није ли то заправо само оно што је преостало од умет-

ности? Оно што је једва још уметност, јер га је у галерије и музеје довело управо подражавање, дослух са метафизиком, идеологијом и технологијом. Нешто у тој мери усмерено, готово теледириговано да се онај дах аркадијских пастира скоро уопште не осећа, а оне жар-слободе уметничког чина, до које је нам је ваљда још увек стало, скоро и да нема. Све је задата тема, наручена егзегеза, одглумљено надахнуће. Нека врста реторте, дестилисаног даха у коме нема више флогистона него само азота, мало кисеоника и суви остатак.

С друге стране, антички појам уметности, као што је познато, ближи је речи умење, вештина и он тешко или скоро никако разликује клесање скулптуре и тесање стола. Он нема узнету патетичност субјективитета какву је појам уметности стекао у новом веку, већ уметност у својој аури носи и низ способности које су, после дисоцијације у реторти просвећености, биле гледане као пуки занати. Чак и пре тога Микеланђело презире Леонарда зато што овај нема довољно техничких знања и даје да му други изводе скулптуре. Уметност је у антици целина дејства. Таква, без обзира на различите примере, остаје све до XVII века одржавајући се на неоплатонистичком поимању света. До тог века уметност и даље остаје нешто што обухвата низ поступака, који не морају бити ликовни или књижевни, а којима се преображава стварност. Цео миленијум се говори о великој уметности којом се, жарењем поред велике ватре, остварује велико дело. Таква уметност је увек требало да призове ейдос, ону преегзистентну форму која држи свет на окупу, и да кичицом, длетом, пером или алхемијским поступком повеже свет промена са светом идеја.

Али када је неоплатонизам у XVII веку потопљен плимом механичких филозофија, картезијански рационализам екстраховао је из целине уметничког деловања субјективитет и свео уметност на његово испољавање. Енциклопедисти су придали уметности чак и неку посебну историју да би потврдили ту одвојеност, елиминишући сваку уметност која је целином свог дејства упућивала на неоплатонизам, и препознајући као уметност само оно што се уклапало у картезијански оквир.

На тај начин се из механички разбијене целине појавила уметност као сведеност на субјективитет. Таквој уметности, дисциплинованој и лишеној целине, наметнут је картезијански криптоплатонизам (дуализам идеја – ствар Декарт је немушто заменио дуализмом субјект – објект) у коме јој је одузето право на целину да би била бачена субјекту. Тако је и постала полигон за фантазме субјекта који непрекидно мора да замишља објект, с обзиром

на то да с њим не може да успостави никакву повезаност, чак ни подражавање. Однос субјекта и објекта у картезијанској и ново-вековној мисли остаје крајње нејасан. На тај начин, док је платонистичка уметност мимезисом придржавала повезаност света, на сасвим привидну штету по уметност, дотле је механичким филозофијама уметност инструментализована у производњи сваковрсних травестија, које ће субјект користити за стварање опсена објекта. Уметност се тако топи у врућици субјективитета који је, суштински лишен објекта, приморан да га производи управо како Платон говори у седмој књизи *Државе*.

Последњи фантазам субјекта је технологија. Она се данас издаје за уметност производње виртуелног света. Технологија је нека врста осамостаљене уметности којој није потребна естетичка теорија да би производила објект. Аутономна уметност је виртуелна уметност, технологија производње света као аутономне уметности, без додира са стварношћу. Док Дерида одустаје од објекта и сматра да теорија треба да се ослони само на језик, јер је то најбољи начин да се приближи уметности која ни сама нема никакав објект, дотле неоплатонистичка уметност, она која има пролаз ка целини, макар и преко мимезиса, кроз картезијанску камеру опскуру постаје технологија да би се тако поигравала објектом. Осамостаљеној уметности, аутономној технологији која усисава субјективитет, није потребан меки Дерида јер она не тражи никакво теоријско допуштење за своју игру. Све што је могуће, допуштено је. И то је нека врста Коњовићевог замаха, и то је нека врста Аркадије, али где су форме света попустиле пред тежином притиска и где пастири уместо штапова носе наоштрене трозупце да би када је год могуће уболи и повредили стварност и погледали како тече крв из мртвог тела.

Платон је вероватно претеривао са наглашавањем моралног значаја уметности, зато јој он није ни допуштао да се осамостали, већ је држао увезану у нити мимезе. У таквој Платоновој држави, без аутономије уметности, није могло бити ни развоја технологије. За технологију је потребна потпуно ослобођена уметност која не зна ништа о свом појму. Таква уметност наравно неће више да брани државу, она ће бити преносник корпоративних травестија. Уметнике данас зато и не треба протеривати из државе. Они то раде сами себи, јер више и не знају за идеју, већ само за дизајн.

Деконструисана естетика спасава уметност од колонизације естетичке теорије, она је ослобађа и извлачи на рајско острво, али на том острву, парадоксално, нема више ни уметности. До краја ослобођена, она се претворила у технологију. Уметности нема у идеал-

ним, ослобођеним световима. Она постоји само тамо где је оспоравају. Тако и постаје видно да све идеологије ослобођења уметности увек имају скривену кост у грлу – ако је уметност ослобођена теорије, онда ми и не знамо шта је уметност. Практично речено, у покушају да ослободимо уметност, да оцртамо најбољи од свих светова за њу, ми је заправо нехотице и убијамо. Ослобођена уметност је непостојећа уметност. Може ли уметност да преживи смрт теорије? Не може, оне умиру заједно, као два вида насилно подељене стваралачке моћи. Ако је модерни свет одређен понајвише заласком уметности, технолошким присвајањем и употребом естетског, онда треба приметити да је исти процес на делу и у естетичкој теорији која и сама лагано нестаје. Деконструкција естетике је и сама значајан прилог у том правцу. Све што се догађа уметности, догађа се и естетици, јер не може да нестане извор, а да преостане његова слика у огледалу. За естетику просто више нема посла, јер је цео подухват преузела технологија, која *аутоматис* мисли и производи саму себе, подешава се и улепшава се, а да јој за то није потребна више никаква теорија. Сваку теорију замењује нова технологија. Није зато више реч о деконструкцији естетике, већ о деконструкцији света. Свет нестаје у корисности, у спремности да буде технологизован. Уметност данас нуди безбројне доказе те спремности.

Појам уметности зато је последња сентименталност коју деконструисана естетика себи допушта. Она задржава тај појам само зато да би уопште била теорија, јер без њега она може да буде само игра. Нама је и остао само појам, обзиром да је сама ствар зашла за ону тамну страну где боја више не светлуца, јер је од ње остала само таласна дужина. Како онда да одбранимо свет и уметност од које је остао само појам? Учинимо ли то одлучујући се на последњи корак, напуштање самог појма уметности, отворићемо врата дешавању о коме нећемо знати ништа нити ћемо желети да знамо нешто. Било би то уживање у коначном миру краја историје, јер како каже Карлос Фунтес „уметност је рана из које тече неизбежно раздвајање слике и ствари. Сав живот може да истекне кроз ту пукотину“. Мање ризично и са више изгледа на успех било би напуштање оне уметности коју је као производњу удвојеног света Платон на сваки начин хтео да заустави. Сада та иста уметност, аутономна и технологизована ради са овим светом шта јој је воља; безлична и бездушна, одбацује и саму идеју и сам предмет, а на крају и сам свет. Адорно, један од идеолога модерности, упозорава - реч је о томе да свет подражава уметност, а не уметност свет. Тако остајемо са уметношћу, али без света.

Али где у свему томе да видимо неку одступницу за нас који мирно гледамо технолошку деконструкцију света? У претходном тренутку, када се урушавао идеолошки конструисани свет, ми смо знали, јер смо о свему били обавештени преко телевизије, а и кроз дела писаца који су знали да осете коњуктурни тренутак, да излаз лежи у онтологији уметничког чина, у јурењу за возом који ће измаћи (да би било узбудљивије) и вери у напредак који ће доћи. Сада је криза неупоредиво дубља, јер је замах технолошке деконструкције већи, он надгледа и онтологију стваралаштва, све бројније телевизије збуњују својим различитим информативним емисијама, а писци још не знају на коју страну да се одреде - тако да и корак мора да буде радикалнији. Како каже један естетичар, ствар је у томе што ми трагамо и, затим, проналазимо оно што може испунити предосећани архетип, који субјекта-ствараоца покреће на властито трагање... Нужда која нагони на ово 'планетарно лутање' знак је нечега значајног: у њему се већ указала могућност изласка из стваралачког теснаца, из кризе; шанса избављења се предосећа, назначује се могућност да се проблеми сведу. Једном речи, ићи даље и дубље значи опет се враћати. То су уједно и последње речи деконструкције и отварање хоризонта ка оном што једино остаје Исто. Не вели узалуд Аристотел да је препознавање најзначајнији део сваког драмског дела. А препознавање Истог једино може да обезбеди мит у коме су свака историја, свако напредовање, већ унапред разрешени понављањем. Свет се деконструише да би могао опет да се конструише, супротности уметности и естетике се разрешавају да би могао да се успостави митски идентитет Истог.

Aleksandar Petrović

THE CULTURE OF THE BEAUTY IN THE TIME OF UGLINESS

Summary

The ultimate phantasm of subject is the technology. Today it acts as an art of virtual world production. Technology is some sort of self-righteous art without need for any aesthetical theory. Production of object occurs outside the aesthetics, in the void space of efficiency. Autonomous art is a virtual knack, technology of production of the world as an autonomous art, without ANY real touch with reality. While Derrida turns his back to the object and considers theory as mere manipulation with language, Neo-Platonic art, which preserves transit to the wholeness, though over mimesis, become technology through Cartesian camera obscura. Autonomous art, self-sufficient technology does not need soft Derrida, because it does not ask for any permission for its productive game. Everything possible is allowed. And this is some sort of Arcadia where world's forms are slackened under the power of technological pressure and where shepherds instead of sticks carry sharpened tridents in order to sting and injure reality watching the blood for dead corpus.