

Младен КОЗОМАРА*

ФИЛОЗОФИЈА УМЕТНОСТИ У ПОЈЕТИЧКОМ КЉУЧУ

*Die Kunst ist zunächst bildend und erst dann schön.
Umetnost je najpre tvoračka, pa tek onda lepa.*

Goethe

Айсѝраќиј: У овом тексту аутор је дао нацрт једног схватања уметности као превасходно поетско-продуктивне врсте живота. Међутим, на овај начин се не сугерише напуштање или комплетна маргинализација доминантно естетичког разумевања уметности, већ пре њено поновно проучавање и евалуација у контексту модерне епохе. Стога, аутор сматра да је у овом контексту пресудан императив да свако претендовање на постојање или валидност мора бити остварено кроз најопштије епохално кретање поетски продуктивног живота. Према оваквом разумијевању, овај покрет, за разлику од предмодерне епохе, прати капиталистичку логику „продукције ради продукције”. Примјењујући ову логику, која има далекосежуће опште импликације, модерна уметност, као форма поетско-продуктивног живота, дотакнута је у својим најдубљим унутрашњим структурама. На исти начин, све се оне могу тумачити као најразличитије форме самопроблематизације и опсесивног самоиспитивања као главних карактеристика френетичне динамике модерне, нарочито авангардне уметности.

1. Филозофију можемо за ову прилику доста једноставно и конвенционално одредити као претензију да се темељито мисли. Тако бар филозофи воле да ласкају себи и своме послу. У ову врсту темељитости спада и то, а можда пре свега, ако не и једино то, да

* Проф. др Младен Козомара, Факултет ликовних уметности, Универзитет у Београду

њен смисао није саморазумљив, то јест да у темељитост филозофског разматрања неке ствари спада и рефлексивно-критичко разматрање о смислу ове захтеване темељитости. Тако изгледа да захтев за темељитошћу, који би требало да осигура чврсту основу — *fundamentum inconcussum* — за испитивање ствари којом се мисаоно бавимо, такорећи сам себе подрива, увлачећи мисао у регресивно или пак у приметно спирално кретање, враћајући је самој себи и одвраћајући је од њеног предмета. Као да захтев за темељитошћу, који је требало да осигура методичност и плодност мисаоног разматрања предмета, фатално самог себе осујећује, увлачећи мисао у испразно врћење око саме себе, у бескрајно околишање и одлагање. Као да оно што већ два и по миленија, или бар од декартовских модерних почетака, изгледа као непресушни извор моћи и виталности филозофског мишљења, истовремено представља оно што га угрожава и исцрпљује.

И поред тога што је филозофија искусна и стрпљива мисао, која је научила да издржава у овој и оваквој својој унутрашњој тешкоћи и муци, и да се носи са уобичајеним приговорима који долазе са стране, од оних који имају преча посла и с правом не маре за химере „темељитог мишљења”, повремено се и унутар ње јављају знаци малаксалости и незадовољства перпетуирањем ове ситуације у којој захтев за темељитошћу и рефлексивно-критичким самоутемељењем заплиће мисао у испразно бављење самом собом. У таквим временима јављају се унутар саме филозофије трезвени и често уверљиви гласови који позивају да се одустане од овог мазохистичког захтева да се „темељито мисли”, да прегоримо ту узалудну страст „темељитог мишљења”, да се отрезнимо од тог хиљадугодишњег бунила — Husserl је још говорио о сну — „строгом” филозофирања, да опуштеније и прагматичније приступимо питањима која живот ставља пред нашу интелигенцију и разборитост.

Већ најмање око пола века смо сведоци једне овакве духовне малаксалости и истовремено вирулентно огорчених, чак и радикалистички загрижених самооптуживања, неретко из редова неких од најпроминентнијих представника савремене филозофске културе. Неки од њих су спремни не само да се невољно и резигнирано помире са оваквом ситуацијом, него и да ову невољу прогласе за врлину и да, шта више, весело шире гласине о неславном крају свих „радикалистичких”, „универзалистичких”, „апсолутистичких” и „тоталитаристичких” амбиција, повезаних са *pathosom* строгог и

темељитог мишљења, које је одувек, а посебно у модерној епохи, неговала и преносила филозофска култура. Не мора се бити мрзовољним конзервативним културним песимистом или пак носталгичарем илузорне величине и узорности традиција критичке културе да би се уочило како се свуда око нас умножавају појаве које наводе на закључак да је особеност наше данашње „постмодерне” и „посткритичке” духовне ситуације извесна бујна малаксалост, предузимљиво одустајање, пролиферантна резигнација, френетична парализа, спектакуларна празнина. Ово свакако увелико важи за филозофски, али чини нам се ништа мање и за политички и уметнички живот.

2. Тако, после околишног и за ову прилику свакако предугачког увода, долазимо до питања које у овом излагању, не губећи из вида оно што је речено о данашњој нашој ситуацији, треба сасвим кратко — и нажалост нимало темељито — да размотримо. До питања, наиме, данашњег односа два облика смисаоног живота, филозофије као темељитог, а то значи *умној, у себи рефлектиованој мисаоној* живота и уметности као *умној, у себи рефлектиованој њојетичкој* живота. Овако формулисано питање, које одмах и такорећи *ex abrupto* уводи општа одређења филозофије и уметности којих се овде држимо, стоји у основи онога што овде тематизујемо као „филозофију уметности у појетичком кључу”.

Историја филозофског интереса за оно што, уз све промене искушавања смисла саме ствари, називамо уметношћу, дуга је и замршена и овде нема ни могућности ни преке потребе да се у њу упуштамо. Подсетимо само сасвим сумарно да је од платонско-аристотеловских почетака филозофског бављења уметношћу па све до осамнаестог века уметност искушавана и схватана углавном као облик *њојетичко-техничкој* живота. Тек у модерној епохи, а најкасније од XVIII века, када се образује и *естетика* као посебна филозофска дисциплина, па све до половине XX века преовлађује схватање уметности као превасходно, ако не и искључиво, *естетичкој* феномена. (Утолико узгред буди речено нема много смисла говорити о некаквој платоновској или аристотеловској „естетици”).

Лако је уочити да из овако назначене историјске перспективе наше одређење уметности као облика умног, у себи рефлектованог *њојетичкој* живота, и томе корелативна замисао „филозофије уметности у *њојетичком* кључу”, могу бар на први поглед изгледати као

повратак или покушај обнове неких предмодерних (и предестетичких) мотива у разумевању уметности. Да ли ствари у овом случају доиста стоје тако како на први поглед изгледају? Покушајмо да се у тој ствари разаберемо, не упуштајући се у подробнија разјашњења.

3. У том смислу прво треба истаћи да приликом разматрања било ког основнијег филозофског проблема или важнијег категоријалног склопа, чак и када су они по своме смислу и значају новији или специфично модерни, тешко можемо сасвим избећи позивање на стање те ствари на инаугуралним почецима код Грка.

Тако стоји ствар и са категоријалним разликовањима темељних облика смисаоног живота. Када оперишемо за нас тако елементарним и квазисаморазумљивим категоријама као што су, примерице, теорија или сагледавање, пракса или делање, продукција или творба, техника или умеће, сензибилитет или чулност, мимезис или подражавање... онда нипошто не треба потцењивати то да у таквим случајевима одговарајућа појмовна одређења, а најчешће и саме термине, уз сложена посредовања и често дубоке преображаје ипак баштинимо из хеленског животног и мисаоног искуства. Наравно, велики дуг је увек и велики терет, али то не значи да овај дуг хеленском мишљењу, ма колико био велики, представља просто баласт у суочавању са новим историјским искуствима. То је нешто што се не може просто игнорисати или препустити антикварном интересу, већ пре изазов са којим се морамо суочавати и увек изнова разрачунавати. Као што је наиван сваки покушај да се сва нова и посебно она најновија искуства мере тзв. класичним мерилима античког света, није ништа мање наиван покушај да се та мерила просто игноришу. Ако ни због чега другог, оно бар због прозаичне чињенице да је оно што је епохално несамерљиво у модерном свету настало у историјским преображајима који су неизбежно значили и стално одмеравање спрам предмодерног, античког света.

4. Начелно одређење уметности као умног, у себи рефлектованог *ѿојетѿичкоѿ* живота није и не може бити неки повратак на класичне, предмодерне категорије и представе о уметности, него је оно пре њихово превредновање или ако хоћете разрачунавање са њима. Оно је много мање мотивисано уверењем о исцрпљености, још и данас утицајног и у много чему релевантног, превасходно *естетѿичкоѿ*, модерног разумевања уметности, а много више уверењем да се

оно мора довести у питање и преиспитати, како с обзиром на искуства и проблеме са којима нас суочава модерна и пре свега авангардна и поставангардна уметничка пракса, тако и с обзиром на место и значење тих искустава у епохалном склопу криза и преображаја кроз које пролази свет захваћен процесима *кайиџијалисџијичке модернизације*.

Назначимо у неколико речи оно што је у категоријалном смислу меродавно за овај епохални склоп „модернизације”, као и за место уметности у том склопу.

У смислу ове „модернизације”, а то овде, наравно, не можемо шире и темељитије образлагати, сасвим начелно узев, *све шџио дива, да би уоџишџије мојло биџији, мора се џродуџираџији, мора се усџо-сџавиџији исџо-сџављањем, џио јестџи мора се консџиџиџиуисаџији својим џојављавањем*.

Грчка реч за продукцију или творбу јесте *poesis* (*poiesis*). А грчка реч која означава сваку зналачку вештину или зналачко умеће, па и зналачко умеће које је на делу у продукцији или производњи, јесте *tehne* (*téchne*). Исте речи означавају, поред осталог, и саму грчки искушану *уметносџији*, или, ако то нешто опрезније формулишемо, и оно што, уз све дубоке разлике, ипак одговара ономе што се и у модерној епохи разумева као „уметност”, као што су то музика, песништво, трагички или комички театар, сликарство, вајарство. (То је на свој сасвим особен начин видљиво и по томе како преводиоци када преводe наслов — за целокупну традицију филозофске рефлексџије о уметности утемељујућег — Аристотеловог списка *Peri poietikes*, неретко прибегавају обрту *О џесничкој уметносџији*, *О џесничком умећу*, на латинском *De arte poetica* (*Хоратије*, I век пре н. е.), на француском *L'art poétique* (Boileau, 1674), на енглеском *The Art of Poetry*, иако у самом грчком изворнику нема речи *téchne*. Ту се, наиме, подразумева таква близина ствари које означавају те речи, да то допушта овакву преводилачку слободу.)

Међутим, нипошто не треба сметнути с ума да ове грчке речи имају шири и основнији смисао од онога који се тиче уметности у ужем смислу, какав је посебно карактеристичан за потоња времена, посебно она нама ближа. Тако *poesis* значи уопште било какву продукцију, производњу, производбу, творбу, прављење, справљање, сачињавање, састављање, конструкцију, фабрикацију, приређивање или приредбу итд. За разлику од *praxis* као *самосврховиџији* делања, које се тиче пре свега односа човека према самоме себи и

другим људима, основно обележје *poesis-a* као предметне продукције или производње, по грчком елементарном увиду који је најпрегнантније појмовно уобличен код Аристотела, јесте да је то таква делатност чији производи, да тако кажемо, падају изван саме те делатности, осамостаљују се у односу на њу. Грађевина је нешто друго и несводљиво на грађење, сто је нешто друго и несводљиво на столарски рад, слика је нешто друго него сликање, скулптура је нешто друго него вајање итд. Или, ако узмемо у обзир да је *poesis* или производња смисаона, сврховита делатност, онда и остварење сврхе у предметном производу те производне делатности пада изван саме те делатности. Другим речима, *poesis* или производња *није самосврховиџа* делатност, *није сама себи сврха*, то јест, ако то формулишемо на начин који је од посебног значаја у контексту нашег разумевања смисла уметности у модерној епохи, *није ѝпроизводња ради ѝпроизводње*. Просто говорећи, ковач не кује да би ковао, зидар не зида да би зидао, пекар не меси и не пече да би месио и пекао... баш као што вајар не ваја да би вајао, сликар не слика да би сликао, а песник не пева да би певао итд.

Додајмо још и то да по овом грчком елементарном искуству смисла *poesisa* или производње има непрегледно мноштво врста и начина производних делатности и још непрегледније мноштво производа, али да је свака производња у крајњој линији увек вођена нечим што није и не може бити произведено и што се унапред некако мора имати у виду да би нешто одређено уопште могло бити произведено. То непроизведено и ненастало, што води производњу и производно настајање, Платон назива *идејом (idea)*. Може се, каже отприлике Платон на почетку X књиге *Државе*, књиге која је за ствар коју овде разматрамо од посебног значаја, може се произвести или направити мноштво најразличитијих ствари, рецимо кревета или столова, али за сво то бесконачно мноштво ствари, рецимо столова, постоји само *једна и увек истиа идеја* стола, баш као што се у производњи мноштва најразличитијих кревета подразумева *једна и увек истиа идеја* кревета.

Али ни најбољи столар, наравно, не може произвести или направити *идеју* стола или кревета, оно што по својој бити *истиински јесте* сто или кревет, и по чему тек сваки направљени сто или кревет уопште могу бити управо сто или кревет, а не нешто друго. Као што, уосталом, ако следимо нит исте платоновске мисли, ни најбољи сликар, правећи колико год хоће слика једног стварног стола

или кревета које је направио столар, не може сликајући да направи сам тај стварно направљени сто или кревет, а још мање *идеју* стола или кревета која је *узорно* (*ипарадигматично*) морала водити рад столара приликом прављења стварног стола или кревета.

5. Подсећамо овде сасвим сумарно на ове елементарне ствари које се тичу уобичајеног школског разумевања предмодерног искуства смисла појетичко-производног живота, не толико стога што би то само по себи било посебно инструктивно у погледу замисли филозофије уметности које се држимо и коју овде излажемо, колико стога да бисмо једноставније и оштрије истакли оно што је у овом контексту важније, а то је несводљива епохална специфичност модерног искуства целокупног категоријалног склопа основних димензија смисаоног живота, унутар кога се онда уопште може примерено приступити модерној и посебно савременој (пост)авангардној уметности.

Када уметност уопште и сасвим начелно одређујемо као облик „умног, у себи рефлектованог *појетичког* живота” онда нам такво одређење поред осталог допушта две ствари. Оно с једне стране обезбеђује *конкретну заједничку основу* за разумевање специфичности и иманентног смисла уметничког живота, али и за истовремено разумевање његових односа спрам начина репродукције живота уопште. У тој перспективи питање односа уметности према другим облицима репродукције живота престаје да буде за уметност као такву неко просто спољашње питање. С друге стране, ово одређење уметности допушта да истовремено захватимо и дубоке историјске везе и несводљиве епохалне разлике између предмодерног и модерног искуства уметности. И општа одредба *умности* смисаоног живота, и одредба посебне димензије *појетичког* живота, као и одредбе целокупног категоријалног склопа основних димензија смисаоног живота, у основи су задобијене у предмодерном искуству, али су оне прошле кроз дубоке епохалне преображаје у којима је образован наш модерни свет. Ни смисаоно-умни живот уопште, ни теоријско-мисаони живот, ни практично-делатни живот, ни појетичко-производни живот узети посебно, као ни њихов целокупни склоп, немају исто устројство и смисао у предмодерној и модерној епохи.

6. Претходно речено свој пуни смисао и релеванцију задобија за уметност модерне епохе, епохе „модернизације”. Већ смо гру-

бо назначили шта је у категоријалном смислу меродавно за епохални склоп „модернизације”. Рекли смо да у смислу „модернизације”, сасвим начелно узев, *све што бива, да би уошшије мојо бийи, мора се „йродуцираји”, што јести мора се „усјосјавийи исјосјављањем”, мора се „консјийиуисаји својим йојављивањем”, својим „огносима” и „учинцима”*. Сада смо у прилици да ове назнаке мало поближе одредимо. У том смислу можемо рећи да у модерној епохи, а то је, подвучимо још једном, епоха *каийијалисјичке „модернизације”*, структура и смисао појетичко-продуктивног живота пролазе кроз дубоке преображаје. Ти преображаји, уз сложена посредовања у чију се реконструкцију овде не можемо упуштати, конвергирају ка томе да сви облици производње све више бивају потчињени логици општег капиталистичког начина производње, то јест све више се уклапају у општи облик капиталистичке производње као *йпроизводње ради йпроизводње*.

Ђелијски облик овог општег облика јесте *роба*, односно *робна йпроизводња*. Најкраће, већ робни облик производње, то јест чињеница да производ постаје роба, чија разменска вредност све више себи подређује њену употребну вредност, значи да производ или учинак не пада просто изван производње, да би у потрошњи задовољио неку људску потребу, него се враћа у производњу као чинилац њеног *самокрећања и самойијенцирања*, и у крајњој линији, као моменат кретања *йпроизводње ради йпроизводње*. Сваки појединачни производни рад све више, све безобзирније бива подређен императивима овог самокретања производње ради производње. Ко год обавља било какав производни рад — био он пољопривредни или индустријски радник, занатлија или пак уметник, интелектуални или мануелни радник — све теже може умаћи друштвеној принуди да ради као робни произвођач, као онај чији рад и производи добијају робни облик, и тако бивају увучени у опште капиталистичко кретање производње ради производње.

Оно што овде треба посебно истаћи — и што има далекосежне импликације за све облике живота, укључив, наравно, и појетички живот модерне уметности — јесте да императиви кретања производње ради производње не само да из основа субвертирају предмодерну телеологију производног живота, него тиме овај живот избацују из равнотеже, чине га такорећи махнитим. Производни живот изложен принудама логике капитала није неко равномерно самоодносно кружење, него он представља ексцентрично кретање ко-

је само себе побуђује, само себе мамуза и *убрзава*, само себе нагони на увек све „динамичнији”, све френетичнији, безусловни и безгранични *раси*. „Раст или пропаст!” — тако би се елиптично, и у вулгарном маниру маркетиншких слогана могао формулисати императив живота који је захваћен вртоглавицом капиталистичке „модернизације” и „глобализације”.

Већ одавно са Марх-ом знамо за деструктивно наличје ове френезије продуктивног раста, за перверзну спрегу продукције и деструкције. Већ одавно, опет са Марх-ом, исто тако знамо за историјску исцрпљеност друштвеног облика у коме је продуктивна деструктивност још увек имала превагу над деструктивном продуктивношћу, и тако овом друштвеном облику, упркос свим ужасима који су га пратили, ипак обезбеђивала еманципаторску легитимност. Модерна авангардна уметност, као егземпларни облик модерног појетичко-продуктивног живота, најнепосредније и најрадикалније искушавајући учинке „модернизације” и „производње ради производње”, без резерве је учествовала у трагањима за могућностима револуционарног пробоја из владајућег облика репродукције живота у коме је деструктивна продуктивност све више задобијала превагу над продуктивном деструктивношћу, и који је тако изгубио своју еманципаторску легитимност. Без обзира на овакав или онакав суд о исходима тих борби и трагања модерних друштвених и уметничких авангарди, ми данас, у историјској тмини и беспућима који се око нас шире, немамо бољих оријентира од њихових искустава.

7. Направимо овде ширу дигресију која би, надамо се, бар као илустрација, могла осветлити још неке аспекте питања којима се бавимо. Темељна логика капиталистичке робне производње, чији је апстрактни општи облик производња ради производње, и која је посредована подређивањем употребне вредности робних производа њиховој разменској вредности, на делу је у свим историјским преображајима капиталистичког начина производње. То важи, примерице, и за тзв. потрошачко друштво, ма како то на први поглед могло изгледати као контраинтуитивна тврдња. Чак би се могло рећи да то посебно важи управо за то друштво. У друштву тзв. масовне потрошње — подржане масмедијским маркетиншким и пропагандно-рекламним индуковањем — *и саме њошреде*, као претпостављена антрополошка датост, које би требало да ду-

ду задовољене потрошњом која као таква иначе у начелу пада изван производње, *дивају зайраво йроизведене*, и утолико и саме све шире и све дубље захваћене робним обликом, тј. доминацијом разменске вредности, појављујући се тако, у виду тзв. тржишне тражње, као унутрашњи чинилац кретања капиталистичке производње ради производње коју покреће „фанатизам оплођавања вредности”. Дакле, овде, у тзв. потрошачком друштву, и особито у њему, и потребе и потрошња се такорећи без остатка испостављају као експоненти овог кретања и његове логике. Као да тек ту у пуној мери задобија смисао познати Марх-ов начелни став да „производња не производи само предмет за субјект, већ и субјект за предмет.”

На тој линији онда није тешко докучити како функционише такорећи кибернетски устројен капиталистички масмедијски маркетиншко-пропагандни погон, иначе тако значајан управо за „потрошачко друштво”. Како се, рецимо, телевизија, и то не само узета као пословно предузеће, него и по свом унутрашњем масмедијском устројству, појављује поред осталог као експонент владајућих разменских процеса уопште, и посебно тржишта, где се гледаоцима у естетизираним паковању продаје робна „понуда”, а капиталистичким робним произвођачима се продаје „тражња”, то јест купци и потрошачи препарирани и упаковани као телевизијски „гледаоци”, који са своје стране опет нису ништа друго до купци и потрошачи телевизијских програма, телевизијски програмиране естетизације и спектакуларизације капиталистичких тржишних односа. При том не треба подлећи опсенама ове „естетизације” / „спектакуларизације” и имати илузија о њеној основној функцији: она је у крајњој линији подређена императивима капиталистичке репродукције, то јест, ако се држимо водећег мотива ових наших извођења, императивима производње ради производње.

Процеси у којима се образује „потрошачко друштво”, друштво масовне производње и потрошње, образују и тзв. масовну културу. Модерна уметност се од својих почетака и сама образује увелико као одговор на изазове ових процеса, у непрестаном разрачунавању са масовном културом као својеврсном „естетизацијом” свакодневног живота најширих размера. Перипетије кроз које пролази развој модерне уметности неодвојиве су од преображаја кроз које пролази масовна култура, то јест од проблема које пред уметност ставља „културна индустрија” (Adorno), и посебно масмедијска „индустрија свести” као њен данас најразвијенији и данас свеprisутни

дериват. Кључни пројекат уметничких авангарди, пројекат синтезе уметности и живота, заправо и није ништа друго до непрестано разрачунавање са изазовима масовне културе. Без разумевања амбиваленција и противречности овог разрачунавања не може се разумети ни историјска судбина уметничких авангарди, ни значај њиховог наслеђа за појетички живот у временима која долазе.

8. *Не може се преценити епохални значај ових преображаја у коме појетичко-производни живот добија облик производње ради производње, то јест у коме производни живот на изванредан начин — који би иначе требало поближе спецификовати — постаје самосврховиј.* Прва значајна консеквенца оваквог развоја јесте нова артикулација односа практично-делатног и појетичко-производног живота. Пошто се сада производни живот у целини узев све више одвија као да је сам себи сврха, он стога све више и све лакше овладава облицима практично-политичког живота који је, као што смо поменули, већ у предмодерном искуству одређен као самосврховиј или аутономни живот, у оштрој супротности према појетичко-производном животу као несамосврховијом и утолико хетерономном.

Такође се не може преценити значај овог епохалног преображаја општег облика појетичко-производног живота за преображаје кроз које пролази модерна уметност као посебни облик појетичко-производног живота. Притом ту није реч само о томе да производи уметничког појетичко-производног рада све више добијају робни карактер и бивају подређени општим принудама робне производње, рецимо комерцијализацији. Модерна уметност, чак и када пружа отпор оваквом развоју, одавно не игнорише и не може игнорисати његову логику и њене изнудице.

Али овај процес на разне начине и све дубље захвата структуре уметничког живота, структуре уметничке продукције и њене продукте, што ни издалека није сводљиво само на мање или више спољашње учинке комерцијализације.

9. Овом приликом, поменимо то још једном, не можемо улазити у иоле темељитије или развијеније разматрање најважнијих учинака које принуда на производњу ради производње има на уметност као облик појетичко-производног живота. Уместо тога, овде ћемо, на крају, прибећи ћемо неколиким надхват узетим илустрацијама.

а) У уметности — уколико је она уопште облик умног, у себи рефлектованог појетичког живота — начин продукције дела, *modus operandi* који је конститутиван за уметничко дело, отворен је унутар самог дела за преиспитивање. Оно по чему се модерна, и посебно авангардна, уметност разликује од традиционалне (предре-несансне), јесте то што се ово *саморефлексивно* и *аутопојетички* језгро уметничке продукције *изричито тематизује*, улази у фокус уметничког интереса.

Чим дело, продукт уметничке продукције, није нешто што као довршено или с(а)вршено — и што је као такво корелат могућности става естетичке контемплације — пада просто изван продукције, него *унутар себе* тематски репродукује и *начин* своје продукције, онда имамо посла не са уметничко-појетичким животом у традиционалном предмодерном смислу, него са *аутопојетичким* уметничким животом у еминентно модерном смислу. Овакав аутопојетички карактер модерне уметности, уз све своје несводљиве специфичности, као такав је у пуној мери могућ тек у општем хоризонту модерне динамике производње ради производње.

Посебно ваља истаћи да ова саморефлексивност и аутопојетичност модерне уметности заправо има самокритички, али и аутодеструктивни карактер. Ако већ сами производи модерне уметности унутар себе проблематизују њене начине производње, онда то поред осталог значи и да присила на непрестане иновације није само учинак начина на који функционише укупни погон уметничке продукције и рецепције, него да она има своја непосреднија упоришта и у самој конституцији уметничког дела. Као да сама модерна уметничка дела унутар себе отварају питања о смислу и начину своје конституције, захтевају своје преиспитивање, имају аутоиронијску црту, представљају чак своју сопствену пародију или персифлажу...

б) Једно од најмаркантнијих обележја модернистичке уметничке авангарде, одвише очигледно а да не би изазвало подозрење у погледу своје саморазумљиве хеуристичке вредности, јесте *еманципација естетичких средстава* и с њом повезано *начело шока*. Наравно, еманципација естетичких средстава сама по себи бива већ и корак у правцу преиспитивања смисла естетичког става као таквог, корак у правцу еманципације естетичког, а онда, доведено до екстремних консеквенци и еманципације од естетичког као таквог.

Мноштво добро познатих техничких поступака — као што су, рецимо, колаж, монтажа, деформација, дисонанца, дисхармонија,

асиметрија, употреба случаја, синтаксичка и семантичка хибридикација итд. — може се тумачити као исто толико варијација или операционализација начела шока. Сви ти поступци су истовремено изразито оперативно-појетички, творбени, продукционо-конститутивни, али и естетички, појавно-фантазматски и чулно-доживљајно учинковити.

Наравно, као аспект уметничког живота, шок се пре свега намеће у свом дословно естетичком смислу. Јер он превасходно оперише у димензији имагинације и сензибилитета, фасцинације и рецептивности, у субјективној димензији доживљаја, сензације, опажања ... чак би се могло рећи у елементарном естеziолошком слоју. Учинци шока су појавни учинци, сензационални учинци причина. Зато уметност која оперише претежно учинцима шока и провакације, и поред свих својих антиестетичких испада и декларација, управо по тој својој „сензационалистичкој” црти, још увек остаје некако везана за елементарни естетички хоризонт.

Тек можда дијалектика естетике шока доводи до могућности субверзије самог тако одређеног естетичког хоризонта и до продора у продуктивну појетичку основу модерне уметности, до захватања у димензију артикулације естетичког и појетичког, то јест до артикулације унутрашње везе испостављања-и-успостављања, појављивања-и-конституације, карактеристичне за модерни појам продукције. Уколико естетика шока бива заправо рудиментарна „сензационалистичка” естетика, естетика сведена на своју естеziолошку потку, онда тек огољавање ове естеziолошке потке свих естетичких учинака омогућава својеврсну деестетизацију модерне уметности и валоризацију њених појетичких енергија и мотивација маскираних или засењених сензационалним естетичким ефектима. Са захватом модерне авангардне уметности у сопствену појетичку инфраструктуру, остварују се изгледи да се и само естетичко у целини појави као нешто што је ако не појетички омогућено, оно бар појетички подржано и образовано.

Поступак шока припрема „огољавање” поступака, али сам по себи још није то огољавање. С друге стране, огољавање поступака, и поред својих естетичких услова и учинака, носи и јасно појетички нагласак. Не само да огољавање поступака разоткрива начин на који функционишу појетичке операције, него је и само то показивање и тематизовање начина уопште могуће тек по томе што је и само увек нека појетичка операција. Просто говорећи, и „огољава-

ње поступка” је уопште могуће тек уколико је и само неки поступак, нека појетичка и заправо аутопојетичка операција, која поред осталог има и изразите егзибиционистичке црте.

Критички смисао огољавања поступка бива у томе што је то такав појетички поступак који не бива просто закривен својим естетичким ефектима. Ауторефлексивна или самокритичка жаока поступка огољавања поступака отвара могућност да се суспендује фетишизација естетичких ефеката. Јер естетички ефекти сами по себи неотклоњиво су изложени фетишизацији. Естетички ефекти као такви — естетичка појава као ефектност, као дејство или учинак појавног привида, као фасцинација и као драж привида, фантазматска чар привида, сензационалност привида — не само да су изложени фетишизацији, него и нису могући без момента својеврсне фетишке заслепљености, без закривања начина на који се изазивају, приређују и продуцирају естетички ефекти. Другим речима, естетички учинци као такви и нису могући без потискивања својих појетичких услова могућности. Еманципација појетичке димензије уметности бива тако еманципација од естетичког фетишизма. Појетичка димензија уметности, уметнички начин продуцирања живота, мада су увек и нужно праћени естетичким сврхама и учинцима, могу се као такви очувати и задобити одлучујући значај само ако унутар себе репродукују могућности и средства преиспитивања појетичких начина продукције естетичких учинака. Другим речима, појетичка димензија уметности афирмише се у својој самосталној вредности тако што у њу и њене продукте бива уграђен оперативни моменат саморефлексије и аутопојетичности. Аутопојетички моменат је од критичног значаја за образовање уметности као облика умног појетичког живота, облика субјективiranог појетичког живота, који се унутар појетичког односа односи према самом појетичком одношењу. Једна од најпрегнантнијих формула овог аутопојетичког карактера уметности као облика умног појетичког живота могла би бити позната лозинка брехтовске дијалектичке појетике: Покажи да показујеш!

Mladen KOZOMARA

PHILOSOPHY OF ART IN THE POIETIC KEY

Summary

In this text author had sketched one understanding of art as preeminently poetic-productive kind of life. However, it is not suggested in this manner abandonment or complete marginalization of dominant aesthetical understanding of art, but rather its re-examination and re-evaluation in the context of modern epoch. Thereby, author considers that in this context the most decisive imperative is that every pretension on being or validity must be obtained through the most general epochal movement of poetic-productive life. By this understanding, this movement, unlike the pre-modern epoch, follows capitalistic logic of „production for the sake of production“. By applying this logic, which has far reaching general implications, modern art, as a form of poetic-productive life, is affected in its deepest internal structures. Along the same lines, all these can be interpreted as the most diverse forms of self-problematization and obsessive self-reexamination as the main characteristics of frenetic dynamics of modern, and especially avant-garde art.