

УДК 111.852(082.1)

АНГАЖОВАНА ЕСТЕТИКА

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2021.

Срђан Шаровић

ИЗУВИР: *POIESIS* И ЕСТЕТСКИ КРИТЕРИЈУМ

Апстракт: Како живи уметничко дело? Из перспективе уметника, оно живи сопственим животом, чији је извор поетички импулс стварања, необјашњив и неизрецив. Међутим, *улазећи* у културни простор, *излазећи* ка публици, уметничко дело судара се са средином која му се опире, са већ успостављеним естетским критеријумима који одређују његову видљивост. У таквим условима, уметност је приморана да се покори и подреди, а естетски критеријуми стварности се тиме уравнију и банализују. Могућност да се уметничко дело одржи, стога, зависи од естетског критеријума који припада њој самој и који од ње производи; естетски критеријум стварности дела, тако, једнак је *poiesis*-у. У овом раду представићемо, из угла уметника, пут *извирања* уметничког дела у стварност, али и пут његовог *увирања* ка сопственом пореклу – месту његовог рађања (изувир). Рад ће, тако, понудити уметничко-методолошку анализу живота уметничког дела, у захвату који од праксе ходи ка теорији.

Кључне речи: уметност, *poiesis*, естетски критеријум, изувир, простор.

„Ни трага да се вратим себи. Само да могу, као сурово дрво и студен метал, у служби људске слабости и величине, у звук да се претворим и да људима и њиховој земљи потпуно разумно пренесем безимене мелодије живота ...”

Андрић

Тема скупа, ангажована естетика, призива размишљање о уметности, о простору и начину њеног деловања. Део стварности коју живимо, уметност може бити у њу пасивно уклопљена, лишена живота и угушена, или, у ретким случајевима, може стварност обликовати, укључити се у њу стваралачки и изменити је. Услови да се уметност и стварност прожму на један или други начин тема су овог рада, а намера је да покажемо на који начин уметност може да проведе своју стваралачку природу у простору који јој намеће сасвим другачију улогу.

У овом раду, дакле, биће речи о уметности и начину на који она оперише у јавној и културној сфери, у коју уметничко дело улази по свом настанку. Перспектива из које се ова тема разматра води од уметника и уметничког дела ка јавној и културној сфери. Поглед на проблем који излажемо је поглед уметника, усмерен ка простору у који његово дело мора да уђе и у ком би требало да живи, иако је у томе често онемогућено. Ово излагање, тако, настаје као теоријски захват онога што се искусило у уметничкој пракси: „Никада у уметности теорија не иде испред праксе и никада за собом не вуче праксу, већ је управо обрнуто”, каже Кандински (Василиј Васильевич *Кандинский*).¹

Естетски критеријум и кисела средина

Улазећи у полицентрични културни простор, а *излазећи* ка публици, уметничко дело судара се са средином која му се опире,

¹ Кандински, В., „О духовном у уметности”, у: В. Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, Логос, Београд, 2015, стр. 99.

са већ успостављеним естетским критеријумима који одређују његово појављивање, вредност и видљивост. У процесу свог настанка, док је још у односу само са својим аутором, дело је слободно да постане оно што јесте, да се у својеврсној метаморфози (преображаја „органа” или „организма” слике/дела) од првобитних облика у коначници утврди у ономе што жели бити, у тренутку фиксиране реалности, у неком значењу, виду и виђењу. Међутим, искорак дела из места његовог настанка, а ка јавној сфери, излаже га сасвим другачијој средини, у којој се на крају заиста појављује некакав културни артефакт, али је пројављивање дела скоро увек суспендовано. Излаз уметничког дела ка публици и култури не остварује се просто његовим излагањем, презентовањем и физичким (или виртуелним) присуством у јавном простору. Да би дело у тај простор ступило као уметничко дело какво јесте, оно таквим мора бити и виђено, препознато и прихваћено. Естетски критеријуми стварности у коју дело улази, међутим, то онемогућавају и укидају изворни вид и одговарајућу видљивост дела, или остављају узан прорез – слично отвору за жетон на слот машини – као ултимативни узус и филтер за улазак у простор конјуктурног.

Под *естетским критеријумом* овде се разумеју обрасци и норме који важе у културном пољу, а који унапред одређују како ће дело које у њега ступа бити прихваћено, разумљено, виђено, па и естетски доживљено и вредновано.² У питању су већ постављени оквири тога шта у културном пољу важи као уметност, а шта не; шта се сматра за одговарајућу реакцију на уметничко дело, а шта не; у коначном, који ће филтер разумљивости бити примењен на дело које ступа у културни простор, да би се оно ипак уклопило у његове структуре, економику и кретања.³

² Уп. Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006, стр. 128–129.

³ Уп. Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989, стр. 159–160.

Естетски критеријум, дакле, не одређује само хоризонте и могућности уметности унутар друштвене и културне стварности, већ он утиче и на њену естетску димензију, то јест, на начин на који се естетски понашамо и реагујемо. У томе је и моћ његовог деловања: ретко јасно дефинисан или прокламован, естетски критеријум стварности неприметно обликује најпре саму естетску димензију, па тек онда начин на који се о њој мисли и говори – чак и у пољу теорије, иако он и ту има своје одјеке.⁴ Естетски критеријум ћемо пре открити у томе како су (естетски) организовани детаљи и микро-ситуације свакодневног живота, него у теоријским трактатима, културним политикама или уметничким догађајима. Иако све наведено такође неприметно артикулише, а тиме и утврђује владајући естетски критеријум, теоријски трактати и културне политике његова су последица, а не место његове конструкције. Зато њихов домаћај у погледу организације поља културе и не допире даље од оног који естетски критеријум већ остварује.

Уметничко дело се не појављује у празном простору; излазећи ка публици, оно улази у поље које је већ организовано одређеним нормама, назорима и наративима.⁵ Организација тог простора није једнообразна, већ се углавном ради о уклапању више наизглед различитих, а некад чак и супротстављених образаца.⁶ Варирања између њих у погледу на било шта што је од значаја за естетски критеријум – на пример, у погледу на одређење уметности – нису од значаја, јер ови обрасци, ма колико различити, уклапају се и когезирају у истој културној стварности, чинећи од ње комплексну, али јединствену мрежу односа хетерогених елемената. Упркос разликама, та мрежа одређује рецепцију и разумевање уметности не само у теоријском погледу, већ и на пољу искуства са уметнич-

⁴ Уп. Carrol, N., 'Identifying Art', in: R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1994, стр. 11–13.

⁵ Уп. Dickie, G., 'The Institutional Theory of Art', in: N. Carrol (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000, стр. 93.

⁶ Уп. Исто, стр. 100–101.

ким делима, а некад и у оквиру њиховог стварања. Уклапање више образаца у јединствену конструкцију само ствара привид разлика и слободних могућности, док заправо остварује уједначавање, поједностављивање и искључивање свега што није захваћено том мрежом норми и наратива, а у служби капитализовања позиције ван-уметничког центра који испоставља и конституише општи оквир деловања.

Тако се и оно што наизглед пркоси доминантним нормама унапред сврстава на маргину или у алтернативу или негде другде у том систему, али увек у за то већ предвиђени претинац. Ако се, на пример, неко уметничко дело не уклапа у магистралне токове културе и не може да пронађе свој простор у њима, оно ће се ипак лоцирати на њиховој граници и маргини, заћи у субкултуру и задобити статус критичког и субверзивног. Међутим, субкултурни простори и маргина једнако су одређени истим нормама и наративима, па и узглобљени у ширу конструкцију мреже значења и односа у пољу културе. Утолико је такво уметничко дело критичко и субверзивно само у мери у којој му то естетски критеријум стварности допушта. Оно то заправо и није, већ у пољу културе преузима улогу критичког и субверзивног, како би се искључила истинска промена владајућих позиција.⁷

Као илустрацију навешћемо пример из личне уметничке праксе. У оквиру рада на докторском уметничком пројекту мотивско чвориште насталих дела било је лично искуство рата. Истраживачки процес, који је требало да дефинише начин уметничке обраде тог

⁷ Контракултура као радикално негативна поткултура, чији је скуп вредности чеоно супротстављен главним вредностима доминантне културе, је, показало се, агресивна побуна слојева друштва против свега што изискује дугорочне напоре, акумулирана знања, високо постављене норме и моралне вредности. Покрет битника, нова левица, хипи покрет, антиратни и пацифистички покрет, феминизам, сексуална револуција, покрети за геј и лезбејска права, анархо-комуне, еколошки покрет, есид култура, рок музика, панк... Све наведено је постало део доминантне културе и као такво одређено је превилима исте. Може се рећи да је доминантна култура прогутала, сварила и избацила у видљивост контракултуру.

искуства, водио је закључку да је културно поље у нашем друштву према теми рата конструисано уклапањем два доминантна наратива – оним који у сваком погледу критикује рат и ратна дешавања, те оним који, очекивано, нуди њихову апологију. Две супротне перспективе подразумевају и две ривалске идеологије, па се на први поглед чини да је једна алтернатива и критика друге.⁸ Ипак, испоставило се да културно поље не прихвата било шта осим дела која би била експлицитни носиоци било једне било друге позиције.

Иако ће дело које, на пример, износи позицију против рата наићи на осуду друге идеологије, оно ће ипак наћи своје место и видљивост у јавној сфери; исто важи и за дело које је апологија рата, а које ће наићи на критику наратива који рат осуђује. Једино што културно поље не прихвата и не препознаје је уметничко дело које се унапред ограђује од било којих већ успостављених и важећих разумевања рата и наратива о њему – попут оног које изображава лично искуство рата и које смера само на уметничку обраду доживљеног, не залазећи у вредновање рата у било ком смислу.⁹ Чак и када уђу у културну сферу, таква дела не могу да задрже свој изворни вид и значење, већ се одмах етикетирају као представници једне од две поменуте позиције. У последици, „критичка” оштрица – или пре, како би рекао Мицић, *безуба жаба* – усмерена ка таквим радовима не проблематизује реално искуство уметника, његову уметничку обраду, естетске одлике дела и слично, већ уметника као личност са таквим искуством, квалификујући га као поборника одређене политике.

У таквим условима, (условна и условљена) уметност је приморана да се покори и подреди, а естетски критеријуми стварности се тиме нормализују, компримују и банализују. Пошто улазећи у културни простор уметничко дело ступа у овакву матрицу односа, оно може да у њој живи само ако му та матрица додели оквире за

⁸ Уп. Mihaljinac, N., *Umetnost i politike sećanja – Trauma 1999*, Clio, Beograd, 2018, стр. 38–39.

⁹ Уп. Gibbon, J., ‘Dilemmas of drawing war’, in: C. Sylvester (ed.), *Experiencing War*, Routledge, London, 2011, стр. 109.

видљивост и разумљивост; спрам уметничког дела, такав културни простор понаша се као *кисела средина*. Иако га чини доступним публици и у том погледу видљивим, она га разједа и нагриза наметањем већ готових значења у које се дело мора уклопити, макар их изворно и не подразумева. Ткиво дела первертује се до искривљења његове сржи, тако да у коначници оно постаје нешто различито од себе, отуђено од уметника и процеса свог настанка.

Ако је тако, за уметност остају отворене само две могућности. Уметник може пристати на такву ситуацију и одредити се за стварање унапред вођено и одређено датим естетским критеријумима стварности, било да се то чини свесно или несвесно. Уколико то чини, уметник обезбеђује себи зону комфора, прихватања и учествовања у култури, али по цену ограничења свог рада у било ком од његових елемената. Са друге стране, уметник може да одбаци естетске критеријуме стварности, уз ризик да његово дело остане без видљивости и (адекватног) разумевања. Такав уметник ризикује себе апсолутно – како у погледу самог уласка у културну сферу, на пример, да ли ће његова дела уопште доћи до изложбене експозиције, тако и у погледу ефекта који би дела могла да остваре, али су у томе унапред спречена. Аутентично уметничко стварање у првом случају просто је искључено, а у другом скоро потпуно онемогућено: чак и ако се спроведе у подручју између уметника и дела, оно ван њега не може да добије на значају.

Из перспективе уметника, једини излаз из такве ситуације је да уметничко стварање не буде закључено са делом, већ да се оно упуту и преко граница дела, а ка културном простору у који дело улази. Другим речима, решење је да се *заједно са уметничким делом на уметнички начин креирају и оквири његовог важења и видљивости*. Тако уметност не би била препуштена на милост и немилост владавине естетског критеријума стварности, већ би творачки интервенисала и над стварношћу и над естетским критеријумом. Уметност може да оствари такву интервенцију само у контексту и на начин који јој припадају, односно организацијом естетског поља уметничким, творачким средствима.

То, међутим, не значи заобилажење уметничког дела и интервенцију у јавном простору, у смислу уметничког геста или перформанса. Таква стратегија ништа не мења, због тога што би се у културном пољу она појавила само као још један од случајева уметности, ни по чему суштински различит од свих осталих дела и подједнако ограничен естетским критеријумом стварности. У најбољем случају, културни простор такав подухват преобликовао би у „критички” и „субверзивни” коментар уметника, доделио му (маргинално) позицију унутар себе и њим остао непромењен.

Напротив, то значи да би уметничка дела морала да конституишу простор сопствене видљивости и значења, независно од простора у ком су формално представљена или изложена, упркос естетском критеријуму стварности. Уколико се културни простор према њима поставља као кисела средина, намећући им одређени вид и смисао, онда је једина алтернатива да се тој киселој средини *негира* право и могућност да тако делује – а то значи да се конституција видљивости и значења дела (поново) доделе њему самом. На тај начин, творачко деловање уметника посегнуло би корак даље од дела, али искључиво *путем дела* – начином на који је оно уметнички организовано и израђено, а не памфлетски или теоријски.

Као пример послужиће поново лична уметничка пракса, односно изложба „Негативна светлост” одржана у Културној станици Свилара у Новом Саду априла 2021. године. Изложени радови настали су применом принципа негирања, односно *анофатичко-уметничког метода*, а тај метод подразумева стварање негирањем и инверзијом свих уобичајених ликовних поступака. Тако је светлу, једном од основних ликовних елемената, негирана апсолутна превласт у конституцији композиције радова и њихових елемената, те је у радове поред обичног уведено и *негативно светло* – унутрашња видљивост таме, тама као аутономни принцип „осветљавања” унутрашњег простора дела.¹⁰

¹⁰ Речима Кандинског: „Само слаба светлост светлуца као сићушна тачка усред огромне таме. Ова слаба светлост тек је предосећај којем душа нема смелости

Да би се таквим радовима обезбедила права видљивост, да би се спречило да њихова експозиција потре остварено пројављивање негативног светла, изложбени простор такође се морао негирати као неутрални оквир који обезбеђује адекватну видљивост било којих у њему постављених радова. То је учињено низом уметничких интервенција које су имале за циљ јасно раздвајање простора галерије и простора самих радова, као и потирање могућности да се радови препознају као контекстуална уметност. Галерија је унапред организована тако да подржава уобичајене уметничке поступке и технике, који класично подразумевају симболички и ликовни примат светла над тмином. Пошто су радови на изложби „Негативна светлост” остварени методом који негира ликовне стандарде и „добре праксе”, а пројављују негативно светло, они би простим постављањем у галерију заправо били изложени у оптици коју директно поричу. Публика би, наравно, могла да их види, али би их видела на погрешан начин, у искривљеној оптици која би, у коначници, потрла њихов изворни смисао. Видљивост радова самим тим морала се створити из њих самих, и отуда се проширити ка галеријском простору.

Наведени пример у аналогiji одговара творачкој и уметничкој интервенцији над културом дефинисаном естетским критеријумом стварности – то значи креирање естетског поља пројављивања радова и наметање њихове видљивости у потезу који иде *од радова ка културној и јавној сфери*, а не обрнуто. Ефекат који би уметност у таквој поставци могла да оствари у естетском пољу тиме још увек није гарантован, али је бар обезбеђена могућност да се то деси, као и минимум аутономије дела и уметника. Стварајући на тај начин, уметник није више пасивни фабрикант културних артефа-

да се препусти: шта ако је можда управо ова светлост сан, а тама стварност?” Кандински, В., „О духовном у уметности”, стр. 81. Уп. и Шаровић, С., „Негативна светлост – *via negativa* у уметничком поступку”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ћаловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

ката, препуштен диктату околности и поништен већ постављеном инфраструктуром. Он наступа својим делима, као *живим ковитима* сопственог смисла – не у контрамеру од владајућих културних кретања, већ стварајући простор који их сасвим заобилази и излази изван њих.

Poiesis и естетски критеријум

Предложено решење напетог или узвратно-искључујућег односа уметничког дела и културног простора у који оно улази подразумева још једно питање. Оно све време стоји у позадини наших разматрања – како се естетски критеријум стварности формира и настаје, које је његово порекло? Ако уметничко дело може креирати простор свог појављивања и видљивости, оно тиме задира у простор организован естетским критеријумом стварности, и то тако да се укида деловање тог критеријума, какво смо претходно описали. Тако би уметност, путем уметничких дела, изменила културно поље *негирањем* и *суспензијом* његовог естетског критеријума. Међутим, ако је то могуће, да ли онда и уметност може бити извор естетског критеријума стварности? Ако узмемо да је уметност први и темељни конститутивни елемент једне културе, да ли је онда уметност примарни извор естетског критеријума стварности? Уколико су одговори на та питања потврдни, зашто су постојећи естетски критеријум и његово поље за уметност кисела средина?

Напетост између уметничког дела и естетског критеријума културног простора у ком се оно појављује постоји због принципног размимоилажења ове две сфере. Владајући естетски критеријум стварности не само да не происходи из уметности, него јој је супротстављен. Који год да су његови извори, они од уметности не потичу, што се види у томе да естетски критеријум уметности унапред намеће одређене оквире, а тиме и онемогућава аутентично деловање уметника. Ако пристаје да му подреди своје стварање, уметник може да прихвати и преузме тај критеријум туђе стварности, а тако га и утврди својим делима. Ипак, тада је оправдано

поставити питање да ли се такво стварање и таква дела истински могу назвати уметничким, или су они то само из перспективе наметнутих владајућих културних образаца и наратива.

Начин на који се владајући естетски критеријум намеће уметности, ако уметник пристаје да се њим руководи, одвија се преко потенцирања техничке стране уметничког деловања – поступака и кретања у уметничким медијумима, правила и начина употребе боја, платна, глине и слично. Ови поступци и правила тичу се вештине (уметника) која се може подучавати и научити – они су предмет знања, па се могу повезати са естетичким појмом *technē*.¹¹ Њему је, међутим, супротстављен појам *poiesis*, који означава деловање уметника које не може бити предмет знања или контроле.¹² Та два описа настанка уметничког дела овде делом преузимамо, а делом мењамо, у складу са сопственим искуством стварања; такође, придружујемо им и појам уметничког метода.

Поесис се, дакле, не може ухватити ни теоријски описати, он се не тиче правила и пракси који би се могли на исти начин понављати у различитим ситуацијама. Напротив, он се јавља уметнику изненадно – мада у сталном ишчекивању, у облику којим се испоставља неочекивано и у смислу појавности непредвидиво, као *поетички импулс* који руководи даљим током његовог стварања и који га покреће.¹³ Метод се, међутим, односи на поступке у духу и уму којима се почетни поетички импулс развија и разгранавља, приводи настајућем делу. Метод је начин на који уметник, ком је поетички импулс заумно додељен, прихвата, преузима и уметнички обрађује тај импулс пре конкретне израде дела, духом се при-

¹¹ Уп. Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1976, стр. 20, 80.

¹² Уп. Грубор, Н., *Лено, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012, стр. 123–124.

¹³ Уп. Kemp, M. J., 'Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse', *Journal of the Royal Society of Arts*, 5343(133), 1985.

премајући за њу.¹⁴ Он, дакле, исходи из поетичког импулса и прати његову динамику.

Конечно, онда се техне – што се односи на медијум и конкретна средства и поступке израде дела – гнезди у оквиру метода и њим је условљен. До техничке стране настанка дела долази тек полазећи од метода: оно што уметник у духу осмисли проводи се до радова тачно одређеном и методски обликованом, а не било каквом употребом техничких средстава и материјала. На пример, у сликарству су црвена и зелена боја увек само то – црвена и зелена боја. Да ли ће у некој слици оне бити употребљене као супротности које се потиру, или као супротности које се хармонизују, или ће бити постављене као различите, али не и супротне боје и слично, то зависи од метода. Саме по себи, црвена и зелена боја не условљавају уметника да их користи на било који од поменутих начина, па стога не одређују унапред ни какав ће бити њихов смисао у слици. Начин њихове употребе заправо је метод, док се техне односи на конкретне праксе у вези са материјалима и медијумом (рецимо, правила мешања боја). Пошто свој смисао добија од метода, а овај од поетичког импулса, онда и метод и техне исходе из појесиса и морају да га прате.¹⁵

Дакле, ако уметник пристане да се руководи владајућим естетским критеријумом, он ће га у свом стварању потврдити, наметнути потенцирањем технеа. Естетски критеријум, онда, поседа такву уметност тако што затомљава поетички импулс. Уместо да импулс стварања буде и остане ствар слободе, он се преузима из већ готових владајућих образаца културе – укључујући ту и субкултуру и контатракултуру – којима се уметник саображава и подређује. Такав импулс спољашњи је уметничком делу и стварању, па је и идеја која руководи настанком дела такође њему спољашња: дело се, тако, већ у току своје израде суспреже према простору у

¹⁴ Уп. Hayes, С., 'Idea and Method in Painting', *Journal of the Royal Society of Arts*, 120 (5196), 1972, стр. 782.

¹⁵ Уп. Исто, стр. 780.

ком треба да се настани, да би могло да уђе у њега. Ако је такав уметник почетно имао неки истински поетички импулс, тиме ће се он просто потирати и кастрирати.

Тежиште, дакле, преузима техне, као пука механичка манипулација медијумима и средствима израде дела. Техне може бити изведен за завидном нивоу – вештина може бити изузетна и може јако добро одговорити споља преузетој идеји и импулсу. Ипак, такво дело и даље се не спроводи аутентично: оно не исходи спрам себе, из себе и у себе, већ се уподобљава према спољашњим нормама. Такво дело се пре конструише, него конституише. Напокон, пошто метод директно зависи од поиесиса, примат технеа у себе утапа и метод, у смислу да се под методом сада мисли на техничке поступке и да он последишно нестаје као део стварања који претходи техници. Према нашем суду, то је разлог зашто уметници ретко мисле и говоре о методу.¹⁶

Такав поступак настанка већ компромитованог уметничког дела, ако се оно може тако назвати, дефинисан је интересима измештених, привилегованих центара, са циљем ликвидације аутентичне мисли или правог извора поиесиса; слично корпоративном отимању извора воде, одсецањем живог ткива друштва и посебно уметности од свеже, небрендираних воде... Стога он остаје нејасан и непознат, затомљен и непрепознат као извор настанка уметности; одатле преостаје само техне, као средство расејавања злог семена. Свако деловање условљено таквим поступањем, а у циљу постизања видљивости тзв. уметничког дела и „удомљавања” уметника, једнако је преждеравању свиња на валову док им секира не падне на цик. Овакво поступање, дакле, даје привид простора уметничке удобности, што је само по себи нонсенс (с обзиром да се стих никад није родио из лоја); заправо је уметничко деловање у оквиру тог поступања и ампутираног поиесиса ново конвертитство. И као што бива, само они на врховима неће јести са валова.

¹⁶ Уп. Sommerer, C., *Art(a)Science*, Springer, Vienna, 1998, стр. 170–171.

У коначном, то води до банализације и уравнивања естетске димензије. Следи врло једноставан пример који показује деловање естетског критеријума стварности тамо где је он најснажнији и где се обично превиђа, у малим детаљима свакодневнице. На новчаници од 10 дин представљен је Вук Стафановић Караџић; Петар Петровић Његош на новчаници од 20 дин; Стеван Мокрањац на оној од 50 дин; Надежда Петровић на новчаници од 200 дин. Ђорђе Вајферт је, међутим, на новчаници од 1000 дин. Дакле, Вајферт вреди 100 пута више од Вука, 50 пута више од Његоша, 20 пута више од Мокрањца, 5 пута више од Надежде... (овде је Надежда добро прошла). У сваком случају, неће бити да је тако како нам се спочитава; ако су ово резултати естетског критеријума стварности, он не може бити естетски, јер дословно девалвира естетске вредности.

Естетски критеријум стварности, дакле, заправо то и није – као што ни дела настала на основу његових образаца, а не из поетичког импулса, нису уметничка дела, већ, у најбољем случају, артефакти културе.¹⁷ У стварности организованој према мрежи владајућих норми и наратива нема *истински естетског* критеријума. Критеријум који је на делу организује поље естетског, али сам није естетски – порекло и сврха су му другачији. Штавише, пошто је могућност *естетске* интервенције над њим путем уметности затворена, пошто се унапред искључује његово мењање, обликовање, укидање и препорађање из уметности и путем уметности, такав критеријум не може ни бити естетски.

Уметничке праксе које истичу из опортунистичког дискурса не могу бити и нису релевантне за постављање темеља нове или реконструисане културне и цивилизацијске парадигме демонтиране у двадесетом веку, што је, по нашем дубоком уверењу, превасходни и једини разлог деловања у простору уметности. Практике које се баве „поправљањем” система су не само јалове, него и непожељне; исто важи и за процес активирања потенцијала делова система

¹⁷ „Уметничко дело је врста артефакта сачињена да буде презентована публици света уметности” [прев. С.Ш.]. Dickie, G., ‘The Institutional Theory of Art’, стр. 99.

или међупростора који је такође део система. Искуство стечено деловањем без промисли, експеримент и активирање потенцијала система јесте искуство радника који ради у фабрици и бива плаћен боновима које може, сасвим згодно, заменити за ручак у фабричкој кантини. Уз прикладну иконографију и медијски садржај који му се сервира уз оброк, неповратно везује основну потребу за основану хоризонталну, цикличну и репетитивну матрицу.

Уметност ипак може остварити утицај на културну стварност и преобликовати привид владајућег критеријума: „Уметник, пре свега, мора да тежи да промени ово стање путем признавања свог дуга према уметности, па, дакле, и према *самоме себи*, те да себе не сматра господарем ситуације већ слугом виших циљева, чије су дужности јасне, велике и свете”.¹⁸ Према свему наведеном, уметност то може *само ако је аутономна и аутентична*, ако се не приклања већ датом, ако не поступа у подређивању задатим нормама и наративима. Други услов је да таква уметност у правом смислу, као што је поменуто, организује начин свог излагања у културну сферу и излагања ка публици сопственим средствима, да из радова постави њихову видљивост, уводећи у стварност нешто што јој је ново и страно. Уметност би, онда, у стварност унела естетски импулс другачије врсте, такав који би постојећи и привидни естетски критеријум могао да оголи, демонтира и уклони, тако да се дође до критеријума који би поље естетског организовао *на естетски начин*.¹⁹

Другим речима, естетски критеријум стварности би у том случају извирало из другачијег извора, из саме уметности, заједно са уметничким делом – тачније, из извора из ког и само то дело потиче. Само тако би тај критеријум заиста могао бити естетски, јер би видљивост уметничких дела, која би се заједно са њима пројавила, отворила и конституисала како рецепцију, тако и реакције

¹⁸ Кандински, В., „О духовном у уметности”, стр. 122.

¹⁹ Уп. Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, стр. 167–168.

публике. Публика би, дакле, реаговала на изворну видљивост дела. Сусрећући се са њом, публика би се суочила са другачијом оптиком – са новим начином гледања, са уметничким делом одређеном организацијом виђеног, што би даље провоцирало и делом вођене естетске реакције. Публика би, дакле, добила нов начин сагледавања (стварности), у основи естетски, јер произилази из уметности. У пољу културе то ново виђење води прогледавању спрам владајућих норми и наратива, укидајући њихову апсолутну моћ и поништавајући уравњење и банализацију естетског поља.

Уметност, дакле, може да оствари такав утицај само ако уметник не пристане на естетски критеријум стварности, односно ако ствара слободно од ње. Могућност да уметничко дело настане – али и да се одржи – стога зависи од естетског критеријума који припада њој самој и који од ње проиходи. Он, међутим, као и само дело, потиче од необјашњивог извора стварања, од поесиса. Ако стварност треба одредити и организовати по истински естетском критеријуму, онда се испоставља да је тај естетски критеријум, у коначном, једнак поесису.

Место порекла и рађања уметничког дела, необјашњиви и неизрециви поетички импулс, тако је истовремено и тачка његовог *увирања* – његов темељ, и тачка његовог *извирања* у стварност – његово исходиште. Стога, то место у овом раду називамо *из-у-вир*, наглашавајући тиме живот уметничког дела, али и са намером да такво стварање разликујемо од лажног и привидног, чији су извори другде. Изувир је тачка извирања дела у стварност, па тиме и конституције уметничког естетског критеријума, зато што дело у стварности мора да се пројави онаквим какво оно јесте, а оно *јесте* изображено техничким средствима употребљеним на одређени методски начин, који потиче од поетичког импулса. У супротном, ако заједно са собом не пројављује своје порекло, изувир, оно се неће видети онаквим какво јесте; оно ће постати нешто друго, нешто што није.

Пошто поетички импулс условљава метод, а метод технику израде дела, онда је све оно што дело изводи на видело одређено поетичким импулсом – онда све исходи из изувира. Уметничко дело, стога, мора да пројави и своје порекло у изувиру, јер управо он и креира видљивост коју дело показује. Ако та видљивост дела није доступна, ако је уништена или суспрегнута владајућим естетским критеријумом стварности, и дело се поништава.

Са друге стране, пошто је поетички импулс необјашњив и непојмљив, пошто се он уметнику јавља ненадано и непредвидиво, уметничко дело га неће пројавити другачије до тако – као тачку из које потиче и простор који га конституише. Другим речима, иако дело мора да пројави изувир, оно ипак не може да га објасни, чак ни уметничким средствима. Дело може само да самим собом укаже на своје порекло, да успостављајући уметнички естетски критеријум покаже да *није* настало усвајањем владајућег естетског критеријума стварности. Указујући на изувир као своје *откуда*, дело се заправо стално *креће* ка њему – оно непрестано у њега *увире*.

Поетички импулс није почетни тренутак стварања уметности, временска тачка која покреће и отвара стварање, али пролази и нестаје. Напротив, он обухвата све време у оквиру кога се гнезди време пре, током и после стварања дела; мислећи како на његов материјални животни век, тако и на живот последица таквог дела. Пошто поетички импулс условљава метод, а онда и техничку израду дела, он захвата више од тренутка, протеже се на целокупно стварање. Такође, пошто дело без видљивости коју конституише поетички импулс више и није оно само, време тог импулса не окончава се довршењем израде дела, већ траје и након тога, све док дело *јесте*. Уколико дело које јесте пројављује изувир, указује на своје порекло, онда оно стално увире у њега, стално црпи из изувира. Такво дело је живо, живи ковит кретања који у културном пољу може било кад да се из простора свог изворишта уземљи и изједначи потенцијале два простора, да постане обележено место пројављивања моћног пражњења.

Увирање дела ка његовом пореклу и извирање дела из тог порекла ка културној сфери, његово *изувирање*, још једном показују разлику уметности у односу на привидна дела настала подређивањем владајућем естетском критеријуму. Дела која нису изувирна су готова, закључена, мртва и мртворођена. Она постоје само као део шире матрице односа, без које немају ни смисла ни појаве. Њихова позиција у тој матрици унапред је задата и она не могу да је промене или укину, јер су створена да би заузела ту позицију у њој. За разлику од тога, изувирна дела немају своју позицију – немају јасно дефинисану улогу и смисао у културној стварности, већ се у њој пројављују као усеци и упади нечег другог и другачијег.

Изувирна дела, дакле, немају позицију – али имају своју апсолутну тачку. Та тачка су она сама, односно видљивост коју дела пројављују и конституишу. Отварајући своју видљивост, дела стварају свој простор – али и своје време, које се креће између увирања и извирања, ка и од изувира. У смакнућу од времена и простора већ организоване стварности, време и простор уметничких дела постају и тачке њеног преображења.

И да завршимо једним Дучићевим цитатом: „Између великих људи има један афинитет који показује да људски геније излази из једног истог извора, и да се велики људи увек сретну у највишим висинама. Тако кад један песник постане одиста велик, он постане философ; а чим један философ постане одиста велик, он постане песник” (*Благо цара Радована – О песнику*).

Литература

- Dickie, G., ‘The Institutional Theory of Art’, in: N. Carrol (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison, 2000.
- Gaggi, S., *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

- Gibbon, J., 'Dilemmas of drawing war', in: C. Sylvester (ed.), *Experiencing War*, Routledge, London, 2011.
- Грубор, Н., *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, Плато, Београд, 2012.
- Hayes, C., 'Idea and Method in Painting', *Journal of the Royal Society of Arts*, 120 (5196), 1972.
- Кандински, В., „О духовном у уметности”, у: В. Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*, Логос, Београд, 2015.
- Kemp, M. J., 'Leonardo da Vinci: Science and the Poetic Impulse', *Journal of the Royal Society of Arts*, 5343(133), 1985.
- Marriner, R., 'On Sampling the Pleasures of Visual Culture: Postmodernism and Art Education', in: T. Hardy (ed.), *Art Education in a Postmodern World: Collected Essays*, Intellect, Bristol/Portland, 2006.
- Mihaljinac, N., *Umetnost i politike sećanja – Trauma 1999*, Clio, Beograd, 2018.
- Sommerer, C., *Art(a)Science*, Springer, Vienna, 1998.
- Tatarkijević, V., *Istorija šest pojmovâ*, Nolit, Beograd, 1976.
- Carrol, N., 'Identifying Art', in: R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1994.
- Шаровић, С., „Негативна светлост – *via negativa* у уметничком поступку”, у: И. Драшкић-Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, Д. Ђаловић, М. Новаковић, М. Миладинов (ур.), *Слика и реч*, ЕДС, Београд, 2020.

Srđan Šarović

IN AND OUT OF A WHIRL: *POIESIS* AND THE AESTHETIC CRITERION

Summary

What is the life of an artwork? In the view of the artist, it has its own life which springs out of incomprehensible and ineffable poetic impulse. However, stepping out into the public sphere, entering the culture, the artwork is faced with the unwelcoming surrounding, constituted by aesthetic criteria defining the visibility of the artwork in advance. Under such conditions, art has to be

Срђан Шаровић

enslaved and subdued, while aesthetic criteria of reality become flattened and trivialized. Therefore, if the artwork is to survive, it has to rely on its own aesthetic criterion, the criterion which is its consequence; the aesthetic criterion of reality is, thus, *poiesis* as such. In this paper I will describe the whirling of the artwork into the reality and back, towards its own origin – the place of its birth. The paper brings forth an artistic-methodological analysis of the life of the artwork, grounded in artistic practice and translated into the theory.

Key words: art, *poiesis*, aesthetic criterion, whirling in and out, space.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

АНГАЖОВАНА естетика : зборник радова / [уредници Ива Драшкић Вићановић ... [и др.]]. – Београд : Естетичко друштво Србије, 2021 (Београд : Чigoја). – 296 стр. ; 20 cm. – (Библиотека Филозофска истраживања)

"Зборник ... окупља научне радове настале на основу излагања и дискусија на четрдесетипрвој редовној годишњој научној конференцији Естетичког друштва Србије. Овај скуп је одржан ... у Београду, 20. и 21. маја 2021. год." -> Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника: стр. 5–9. – Подаци о ауторима: стр. 287–291. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

ISBN 978-86-81712-10-8

а) Естетика – Зборници

COBISS.SR-ID 53315081