

DRUŠTVENE I HUMANISTIČKE NAUKE

IZMEĐU APOLOGIJE I TJESKOBNE TRAGIČNOG – UMJETNOST KAO (NE)MIRENJE SA SVIJETOM KVANTITETA I BRZINE

Merima Jašarević*✉

Sažetak

Kada tok civilizacije krene neočekivanim smjerom, kada umjesto stalnog napretka koji smo se navikli očekivati odjednom shvatimo da nas ugrožava zlo što ga obično dovodimo u vezu samo s prošlim razdobljima barbarstva, spremni smo za to okriviti bilo šta drugo osim sebe. Nismo li svi mi uvijek djelovali u skladu sa našim najboljim umnim sposobnostima i, nisu li mnogi od naših najvećih umova neprestance radili na tome da svijet učine boljim?!

Pitanje slobode je najveće središte filozofskih i etičkih sistema u historiji u kojima je sloboda poimana kao transcendentalna ideja i kao autonomija ljudske volje i samodeterminacija, odnosno slobodna volja koja samu sebe stavlja pod vlastiti moralni zakon. Ono što ostaje kao trajna provokacija na kojoj počiva duša svijeta i zahvaljujući kojoj će se, vjerovatno, rađati novi oblici umjetnosti, u ovom slučaju literarni oblici, jeste vječno pitanje slobode. Također, pitanje slobode jeste fokus unutar palete iskaza savremenih romanopisaca poput Stendhala i Balzaca do Alberta Camusa pa sve do Krleže i Selimovića, koji istražuju i preispituju pojam stvarnosti slobode sa trajnom naznakom svih individualnih i socijalnih determinanti koje stoje na putu njenog ostvarenja. Tragični čovjek suočen je sa vječnom tišinom. Kada bi postojalo samo jedno biće koje može čuti riječi tragičnog čovjeka i u kojemu bi one našle odjeka, onda bi u svijetu mogla biti moguća zajednica kao nešto vrijedno i istinsko. Upravo je umjetnost, s estetske strane, dozvolila ono što se u životu estetski nije moglo podnijeti. Umjetnost je u sebe pozajmila trivijalno da bi omogućila da opet trijumfuje predmet, da priča, da prezentuje (barem neko vrijeme).

Ključne riječi: *sloboda, umjetnost, postmoderna, tragedija, smisao*

UMJESTO UVODA

„Ljudi prave svoju sopstvenu istoriju, ali oni je ne prave po svojoj volji, ne pod okolnostima koje su sami izabrali, nego pod okolnostima koje

* Nastavnički fakultet Univerziteta „Džemal Bijedić“ u Mostaru

✉ e-mail: merima.jasarevic@gmail.com

su neposredno zatekli, koje su date i nasleđene. Tradicija svih mrtvih generacija pritiskuje kao mora mozak živih. I upravo kad izgleda da su zauzeti time da sebe i stvari preokrenu, da stvore nešto čega još nije bilo, upravo u takvim epohama revolucionarne krize oni bojažljivo prikrivaju u svoju službu duhove prošlosti, pozajmljuju od njih imena, bojne parole, kostime, da bi, prerušeni u to prečasnno ruho i pomoću tog pozajmljenog jezika, izveli novi svjetskoistorijski prizor.“ (Marx i Engels, 1949, str. 224)

Preko Marxovog antropološkog poimanja historije i spoznaje da izvan ljudskih djelatnosti nema historije, ističe se misao da *tek s čovjekom stupamo u historiju*¹. Od Hegela je, smatra se, Marx usvojio mišljenje da je samosvijest duha, odnosno čovjek, nastao kao historijski proces, s tim da progresivniji postaje onda kada što više nadvlada i prevaziđe *neposredni odnos prema prirodi* (Korać, 1951). Pak, kod Hegela se duh razvija kroz procese savladavanja *tupe prirode* i stvarajući svijest o sebi. Može se reći da ideja o historiji, kao zakonitom napretku čovječanstva ka slobodi i samosvijesti, danas apsolutno ne važi, dakle, nije prihvaćena. Oduševljenje samog Marxa Hegelovim spomenutim postulatima da je historija progresivni proces u kome je krajnji cilj apsolutna sloboda, dakle – ideja da historijsko kretanje zakonito vodi slobodi čovjeka kao čovjeka. U današnjem kontekstu ta vrsta humanističkog shvatanja ne postoji.

Inspirirana postojećim stanjem vlastitog preživljavanja habitusa u totalitetu svakodnevnog haotične egzistencije apsolutno je realno postaviti ono isto pitanje koje je postavio Fukuyama: „Kada tok civilizacije krene neočekivanim smjerom, kada umjesto stalnog napretka koji smo se navikli očekivati, odjednom shvatimo da nas ugrožava zlo što ga obično dovodimo u vezu samo s prošlim razdobljima barbarstva, spremni smo za to okriviti bilo što drugo osim sebe same. Nismo li svi mi uvijek djelovali u skladu s našim najboljim umnim sposobnostima, i nisu li mnogi od naših najvećih umova neprestance radili na tomu da svijet učine boljim? Nisu li svi naši napori i sve naše nade bile usmjerene većoj slobodi, pravdi i blagostanju? Ako je ishod toliko drukčiji od naših ciljeva, ako se, umjesto sa slobodom i blagostanjem, suočavamo s neslobodom i bijedom, nije li tome bez sumnje razlog to što su neke zlokobne sile zacijelo osujetile naše nakane, to što smo žrtve neke zlohude sile, koju treba savladati kako bismo se mogli vratiti na put što vodi boljitku“ (Fukuyama, 2002, str. 5)?

Stavljanje velikih upitnika i jasnije kritičko promišljanje o koherentnoj evoluciji ljudskog društva od primitivnih zajednica do dobre organizacije i funkcioniranja u savremenim oblicima i izdanjima je ono o čemu se nije pisalo samo početkom

¹ Engels, F. 1951: Dijalektika prirode. Beograd: Kultura

postmoderne u društvenoj teoriji nego kao ideja i pitanje smisla i egzistencije ljudskog lika važi za sve oblike ljudskog djelovanja i promišljanja počev od klasične i savremene filozofije i umjetnosti. Ono što je najvažnije jeste da je pitanje historije danas etičko pitanje, pitanje pravednosti i morala u političkom sistemu često obilježenog kao parlamentarna demokratija kojoj je baza neoliberalni kapitalizam, odnosno novac i ekonomski procesi kao temelji funkcioniranja savremenog svijeta. Gdje je ta sloboda i progres o kojoj je Marx na početku ove rasprave govorio? Postoji li humanizam i samosvijest duha ili je sve to zajedno, kao loš filmski scenario, završilo u kanti za smeće.

IZMEĐU APOLOGIJE I TJESKOBE TRAGIČNOG – GDJE JE SLOBODA?!

Svijet u kojem živimo nije niti dobra kopija ideje o slobodnom i humanom svijetu, naprotiv, on je bodrijarevski kazano kopija kopije – oznaka za skicu ideje. Čini se često da alternative nema pored masovne egzekucije svih drugih političkih sistema osim liberalne demokratije koja podrazumijeva u svojoj osnovi ostvarivanje fundamentalnih prava i sloboda. Da, da ne zaboravimo spomenuti da se to isto ostvarivanje prava i sloboda u ime demokratije odvija pred svima nama preko militarizma i javne obmane. No, realno je pitanje koliko je sloboda uopće moguća. Postoji bojazan da nam je jedino sloboda u umu ostala netaknuta i jedino moguća u sindromima raznih društvenih mreža i ostalih izama današnjice. Zadovoljavanje svakodnevicom kao uspjehom je jedinstveni čin većine onih koji nisu u stanju preći preko zamišljene ograde iza koje se kriju mnoga pitanja i sumnje o istini i mogućnostima boljeg života.

Pitanje slobode je najveće središte filozofskih i etičkih sistema u historiji u kojima je sloboda poimana kao transcendentna ideja i kao autonomija ljudske volje i samodeterminacija, odnosno slobodna volja koja samu sebe stavlja pod vlastiti moralni zakon. Na primjer, Tokvil je pisao da ništa nije ljepše od umijeća da se bude slobodan, ali isto tako da ništa nije toliko mučno kao pričinjavanje slobode. „Neograničena sloboda znači da je jak čovjek slobodan da tlači onoga ko je bio slab i da mu oduzme njegovu slobodu“ (Popper, 1998, str. 349). Nije suvišno spomenuti Kantovo promišljanje slobode kao poimanje čovjeka – bića koje „ne može djelovati drugačije nego pod idejom slobode“ (Kant, 1993, str. 22).

Činjenica je da 4/5 čovječanstva nema nikakav utjecaj na aktuelne globalne ekonomske i društvene procese i da oko 1/4 čovječanstva živi sa dolarom dnevno, te da postoji oko 850 miliona gladnih, preko 500 miliona onih koji umru prije 40 godine, kao i više od 90 miliona djece (od 8 do 15 god.) koja žive u nerazvijenom dijelu svijeta aktivno radeći u izuzetno teškim uslovima, od kojih 60 miliona ni-

kada ne završi osnovno obrazovanje. Zar se navedeni podaci iz UN izvještaja ne mogu opisati *kao put u ropstvo*?² I ako takva slika svijeta nije ono najstrašnije, šta onda jeste? Naime, iako je Evropa svoj obraz poprilično uprljala žmireći na oba oka u II svjetskom ratu, dopustivši da se desi najstrašnija forma zločina u 20. stoljeću, zatvorene oči i sklopljene ruke unakazile su njenu sliku *najblistavijeg* društva (društvenog sistema) i kulture i kada je propustila pomoći u sprečavanju terora i užasa u ovom dijelu evropskog kontinenta, poznatog kao balkanske zemlje. Participirajući, doduše pasivno, da se do kože rastroje i ogole sva postsocijalistička društva, s posebnim akcentom na bosanskohercegovačko, pitanje demokratije i slobode u političkom diskursu možda će biti i najvažnije, ne samo kada je Bosna u pitanju nego i čitava Evropa. Da bude još gore, najveći zločin koji je mogao Bosnu snaći, a pri tome se misli na rušenje i ubijanje ljudstva i društva, to neće biti. Zapravo, svođenje bosanskohercegovačkog eksperimenta na nivo televizijskog spektakla koji se još uvijek iz njemačkih, francuskih ili norveških sofa i kauča prati kao spektakl *Big Brother*, bit će sinhroniziran i u skladu sa odvijanjem savršenog zločina zadnjih 20 ili 30 godina na nivou čitave planete. Savršeni zločin, o kojem je Baudrillard pisao, usisat će i tranzicijsko bosanskohercegovačko društvo čineći ga još haotičnijim nego u samom ratnom periodu. Naime, neuslovljena realizacija svijeta na aktueliziranje svih podataka, transformacijom svega i svih naših djelovanja u čistu informaciju, napraviti će od svijeta jedan veliki *ready-made* projekat. Najprije će takav projekat biti karakterističan za svijet umjetnosti i Dushampov *Držać za čaše* kojeg je spomenuti umjetnik izvukao iz svijeta svakodnevnice i umetnuo u diskurs umjetnosti, odnosno izvukavši ga iz svijeta realnosti i stavljajući ga na mjesto hiperrealnosti koja se ne može definisati. Danas, svaki pojedinac je dio virtualnog *ready-madea*. Ono što se čini da je danas, osim toga, sama umjetnost ništa drugo do paradoksalna pobrkanoost umjetnosti i realnog, iz čega proizilazi estetska zatrovanost (Baudrillard, 1998).

Ono što ostaje kao trajna provokacija na kojoj počiva duša svijeta i zahvaljujući kojoj će se, vjerovatno, rađati novi oblici umjetnosti, u ovom slučaju literarni oblici, jeste vječno pitanje slobode. Unutar palete iskaza savremenih romanopisaca poput Stendhala i Balzaca do Alberta Camusa, pa sve do Krleže i Selimovića, proispituje se pojam i stvarnost slobode sa trajnom naznakom svih individualnih i socijalnih determinanti koje stoje na putu njenog ostvarenja. Camusov *Stranac* nam govori koliko je pitanje slobode zapravo apsurdno pitanje, zapravo „kada će, ako ne u tom trenutku, čovjek sebi postaviti pitanje slobode i doći do odgovora da ju se može spoznati samo iz ugla njene ugroženosti, iz onog osjećaja da ona uvijek i trajno nedostaje. (...) Bol nespoznavanja razloga postojanja i svoga prisustva u svijetu, bol radi boli, i sama se rastapa i dematerijalizira na toplom alžirskom suncu, a

² Friedrich Hayek – *Put u ropstvo*. Zagreb: Kruzak d.o.o.

čovjek je „stranac“ u svijetu u kojem ne može da nađe ni jedan oslonac vrijedan življenja. To je „apsurdni čovjek“, bez intencije, koji više ni ne traga za nekim vrijednostima i vrlinama i koji se dokazuje samo u ništavilu i smrti“ (Repovac, 2013, str. 67–8). Sartreovskim tonom onda kada se sve urušava, sve vrijednosti pred etiketom kvantiteta nestaju, apsurdni čovjek je nevin onoliko da se može reći da je i idiot. „Biti-u-svijetu znači biti sudbinski privezan za određeni red stvari, za ono besmisleno ponavljanje i udaranje valova egzistencije o ranjive obale duše dok ju se ne izbrusi u obli, jednolični, hladni kamen“ (Repovac, 2013, str. 69).

U općoj nemogućnosti da se bude autonoman kao biće, u nemogućnosti određivanja sopstvenog života, kriza uma, bolje reći pomračenje, se javlja kao posljedica racionalizacije i tehnologizacije društva u kojem ravnopravno bez pauze hiperprodukcija medijskih formi žvaće nervne žile sa svih strana, između društvenih etiketa, akademskih lahko stečenih titula potpomognutih kopijama rada ili iluzijama rada, u ekstazi hipokrizije duha, unutar vrištećih tonova seoskih metropola od čelika i betona sa kičastim šopingcentrima–modernim pijacama, na kojima je sve u pola cijene, sa defektnim šalterušama što rade, ali ujedno mole boga da dođe kraj radnog dana, sa okićenim muškim perjem od eura i maraka nedostižnih za većinu, jednostavno se uđe u stanje totalne udobne otupljenosti (comfortable numb, Pink Floyd). I ne samo to, moral malih ljudi postaje mjera svih stvari, što bi Nietzsche rekao: „To je najodvratnija degeneracija koju je kultura do sada pokazala. I ova vrsta ideala još visi nad čovječanstvom kao Bog“. Pitamo se može li se biti slobodan? U instinktu stada i bog postaje oličenje metafizičkog odsustva svega dobrog dok se đavo javlja kao jedino rješenje. Cijeli evropski moral zasnovan je na instinktima stada, pa ako jedinka postane udaljenija od stada, to stado više i jače navaljuje na nju. Pod krinkom superodličnog i savršenog se implementira prosječnost od koje rijetki bježe. Ugodno je i veoma lagodno biti dio stada, dio etabliranog i već postavljenog kao najvažnijeg i ispravnog. Samo ludak ili umjetnik može da se nosi sa odlaskom iz stada. „Naše više društvo, sastavljeno od bogataša i materijalno obezbijeđenih, prirodnije je: ljudi love jedan drugoga, polna ljubav je vrsta sporta u kome je brak prepreka i draž, oni se zabavljaju i žive iznad uživanja; tjelesna preimućstva stavljaju se na prvo mjesto, ljudi su radoznali i smeli“ (Nietzsche, 2002, stav 120).

(NE)MIRENJE SA SVIJETOM KVANTITETA I BRZINE

Tragediju bismo mogli definirati kao svijet tjeskobnih pitanja na koje čovjek nema odgovora (Goldmann, 1980). Kada je umjetnost u pitanju, ona se može poimati kao specifična vizija svijeta koja je konceptualna ekstrapolacija do krajnje koherentnosti stvarnih, afektivnih, intelektualnih i čak pokretačkih težnji članova neke grupe. To je koherentan skup pitanja i odgovora, skup koji se na književnom

planu izražava pomoću riječi, stvarajući konkretan svijet bića i stvari. Postoji samo jedan put pristupu u tragični svijet: obraćenje ili tačnije bezvremenska spoznaja istinskih vrijednosti, ispraznost i manjkavosti svijeta i čovjeka (...). Tragični čovjek suočen je sa vječnom tišinom. Kada bi postojalo samo jedno biće koje može čuti riječi tragičnog čovjeka i u kojem bi one našle odjeka, onda bi u svijetu mogla biti moguća zajednica kao nešto vrijedno i istinsko.

Književnost, likovna umjetnost ili filozofija su u velikoj mjeri jezici, sredstva pomoću kojih čovjek komunicira s drugim bićima, bilo sa svojim savremenicima, budućim generacijama ili sa zamišljenim čitaocima, uživaocima djela. No, najveća tragedija kada je umjetnost u pitanju jeste pretvaranje umjetničkih djela u robu, postavivši vrijednost umjetničkog djela kao najtrivijalnijeg predmeta za ljudsku upotrebu. Da će se to desiti upozoravali su sami umjetnici. Ako se uzme u obzir cjelokupan Warholov rad i njegovo problematiziranje masovne i pop kulture, a koji je i sam kada je preminuo instrumentaliziran u hiperkonzumaciju i produkciju pop arta do mjerila totalnog apsurdna i besmisla, kao i cjelokupna historija umjetnosti. Baudrillard je u pravu kad kada kaže da savremena kultura sa marketinškim strategijama promocije iste i s pipcima ekonomskog tržišta umjetnine pretvara, u ime umjetnosti, u neumjetnost, od najvećih umjetničkih dijela konvertira u robu, istu onu kao proizvodi iz supermarketa. Hiljade i hiljade turista dnevno posjeti Momu, Louvre, Boubourg i slične ustanove kulture u kojima kao na pokretnoj industrijskoj traci mahnito i bezglavo prolaze kraj umjetničkih dijela, kupujući suvenire sa reprezentacijama istih – kao da su u supermarketu i kao da je sve sniženo u pola cijene!

„Warholovi poznati citati, stavovi su planirani da umanje pompu ili pogrešnu percepciju smisla bića ili individualnosti, ili da umanje umjetnika kao veličinu u odnosu na život koji je to što jeste sam po sebi. Postojati, biti mašinom, biti prazan, ne misliti, pronalaziti dosadne ideje, ne imati osjećanja, obožavati slavu, obožavati običnost, obožavati manjinu i komercijalizaciju su u Warholovim intervjuima ismijavani fenomeni“ (Collings, 1998, str. 57). U biti, Warholovo djelovanje jeste u neku ruku opoziciono apstraktnom ekspresionizmu, kako je i sam izjavio da je protiv njegovih vrijednosti. Apstraktni ekspresionizam u svom djelovanju nije mogao podnijeti površnost, brbljanja ni o čemu i tome slično, dok „Warhol se divio apstraktnom ekspresionizmu i prezirao je površnost, ali jeste bio uvijek za „ćaskanja“ jer je bio protiv ideala apstraktnog ekspresionizma – pretjeranog individualizma. To je postao ideal koji je bio malo previše agresivno humani, ljudski. Htio je nešto manje od ljudskog. I zato je Warhol bliži našoj sadašnjosti nego Picasso i Pollock, iako on od njih nije u potpunosti odvojen, kao što to u potpunosti nismo niti mi“ (Collings, 1998, str. 57).

Pop-art je prema umjetniku Luyu Lichtensteinu „miješanje najbezobzirnijih i najopasnijih karakteristika naše kulture, sa stvarima koje mrzimo, ali koje na nas istovremeno jako utiču. Ako je postojalo išta što su mrzeli, to je bila reklama“ (Klotz, 1995, str. 71).

Prema Klotzu 1960. godine pojavio se pop-art, a jednim od njegovih „rodonačelnika“ smatra autor da je umjetnik Robert Indiana, koji je svojim djelima *Red Diamond. American Dream No. III* i djelom *Take it all* na neki način uspio simbolički predstaviti američku kulturu. Teme kojima su poklekli ovi autori, umjetnici postmoderne, kao i umjetnik Robert Indiana su: izvještačenost potrošačkog društva, svijeta koji se prezentiraju preko artefakata banalnog.³ „Pop je sve ono što umjetnost tokom protekle dve decenije nije bila. U osnovi je reč o povratku na likovnu vizuelnu komunikaciju (...). Reč je o iznenadnom povratku ocu nakon apstraktnog petnaestogodišnjeg istraživanja majčinog krila. Pop je novo povezivanje sa svetom (...). To je američki san, optimističan, velikodušan i naivan. (...) Čisti pop čita svoju tehniku iz svih komunikacijskih procesa sadašnjosti“ (Klotz, 1995, str. 69). Predmetnost popa doživjela je svoju estetsku legitimaciju zahvaljujući činjenici što je u životu uprkos svojoj sveprisutnosti igrala ulogu nekoga ko nije sposoban da opstane u društvu.

Upravo je umjetnost, s estetske strane, dozvolila ono što se u životu estetski nije moglo podnijeti. Umjetnost je u sebe pozajmila trivijalno da bi omogućila da opet trijumfuje predmet, da priča, da prezentuje (barem neko vrijeme). Za ovaj stav najbolje nam ide u prilog djelo Andyja Warhola *Cambell soup* koje je posjedovalo dubinu koja je bila neophodna da se predmet ponovno vrati u igru, tj. na umjetničku scenu. Ta banalnost djela je samo djelo na neki način oplemenila. Suština tog Warholovog rada, koji je printan u jako puno primjeraka, je pokazala, ni manje ni više, društvenu sliku koja nije ništa drugo do društvo koje je sadržano od instant proizvoda do instant života samih. Umjetnik Roy Lichtenstein je svoja djela sastavljao od već postojećih reprodukcija; tako je stvorio reprodukcije reprodukovanog, preko čitavog platna – stip, ne zbog iluzije prirode, već zaustavljanja pred medijskim umnožavanjem. Njegova djela odišu vrlo mehanički, koja su prihvaćena kao estetski predmet. Pop-art se ticao tema tadašnjeg vremena i ne sumnjajući da će upravo ti radovi i njima slični ostati u fokusu pažnje do danas. Ova djela, ovog stila unutar umjetnosti 20. stoljeća čine očigledna reprodukovana stilska, mehanička hladnoća koja su onemogućila svaki umjetnički potpis.

Vrlo često se stječe dojam da su u slikarstvu 20. stoljeća glavne naglašenosti bile na nedovršenosti djela, upletenosti umjetnika u svoje djelo, unutar čega je

³ A apsurd je, kako je ustvrdio Baudrillard, sva umjetnost postmoderne koja je kritizirajući savremno globalno selo završila pod kandžama tajkuna novca i kojekakvih ljubitelja umjetnosti, na hladnom tržištu umjetnosti koje se ne razlikuje od bilo kojeg drugog odvratnog tržišta novca.

onaj koji posmatra djelo mogao na neki način učestvovati u iskustvu umjetnika u procesu slikanja. Umjetnik Frank Stella jednom prilikom je rekao: „Ipak crtanje bojom u osnovi je karakteristika gotovo cjelokupnog slikarstva 20. stoljeća. S obzirom na pravac u kojem se moje slikarstvo kretalo, crtanje je postojalo sve manje neophodno. To je bilo ono što nisam želeo da radim. Nisam htio da slikam kistom (...). Uvideo sam da ništa nisam imao da kažem tim izražajnim sredstvima. Nisam hteo da pravim varijacije; nisam hteo da zacrtam stazu, već sam želeo da boju izvadim iz konzerve i da je stavim na platno“ (Klotz, 1995, str. 96).

Spomenut ćemo nekolicinu umjetnika koji su istaknuti kao slikari koji su na neki način učinili umjetnost još zanimljivijom, kao i njenu komunikaciju, prikazivanje i stil rada koji pripada po nekim kritičarima postmodernom bavljenju umjetnošću. Marcus Lüpertz je umjetnik koji je, prema Cleement Greenbergu, intervenirao na kvintisenciju moderne slike: ravnu površinu. Umjetnik koji se zadržao na elementima praznoće i minimalizma, koji je sam predmet održavao pred samo njegovo nestajanje; njegovo slikarstvo je bila subjektivnost koja je razotkrivala diktus (poteze kista). Njegovi predmeti su bili tabu, njegove slike su bile „aglomeracije stvari gdje nema čovjeka“. Njegova svijest je bila vezana za američki način života, bavio se njemačkom ideologijom, koristio je čelični šljem, uniforme i vojničke, oficirske kape. Njegove slike su bile zgražavanje nad zapadno-njemačkom egzistencijom. Htio, je s jedne strane, da se oslobodi tereta prošlosti. Ovaj umjetnik, slikar, se u jednom momentu svog rada vratio na prevaziđenu kompoziciju apstraktnog slikarstva. Ovim ponavljanjem stvorio je paradoks oko moderne koja neće da se preda nego se samo ponavlja. Slikar Georg Baselitz je, također, uradio sve što nije odgovaralo onome diskursu: crtao je kistom, insistirao je na slobodnom potezu kistom. „(...)Preokretanje motiva u slici dalo mi je slobodu da se bavim slikarskim problemima“, posmatraču u njegovim slikama je upućen poziv da se izvuče suprotnost i da se od svijeta stvari napravi čista kompozicija.

Gerhard Richter obuhvatio je jedinstven spaktar mogućnosti; bio je na ivici umjetnosti; djela su mu pluralizmi, počev od ugašenog platna do idile u prirodi. Pitao se, kroz svoja djela, šta to umjetnost može da učini? Siva boja je postala njegova najomiljenija, jer u njoj sve boje stiču politon koji gura svekolika šarenila. Ta siva boja je bila boja amaterske fotografije. 1965. godine otkrivena je amaterska fotografija koja je predstavljala evropsku varijantu otkrivanja postupaka umnožavanja medija od strane američkog pop-arta. Ishodište njegovog slikarstva je bila upravo fotografija sa sivim tonovima i svakodnevnom tematikom; inspirisan pokretom Fluxus u Njemačkoj, ovaj umjetnik je najavio svoj protest protiv visoke umjetnosti: „Sve je bilo veoma cinično i destruktivno. Bio je to znak za nas i mi smo postali cinični i drski i rekli smo sebi da je umjetnost... Hoću da naslikam fotografiju! Fluxus je bio katalizator“ (Klotz, 1995, str. 92). Za njega se bijeg

od socijalističkog realizma pronašao u trivijalnom motivu američke fotografije. Mnoge teme njegovih slika su bile dramatične i radio ih je sa nepristrasnošću objektiva fotoaparata. Njegov objektiv je pokazivao u većini slučajeva nejasne obrise, čak i pomjeranja; čini se da se njegova djela namjerno čine kao rad ne-profesionalca, tačnije onoga ko se ne razumije baš dobro u svoj posao. Nije bio zainteresiran za jasnoću fotorealizma – upravo suprotno, bio je zainteresiran za pomicanje i brisanje naizgled fotografski obuhvaćenog predmeta koji „prijeti da svojim obrusima isklizne iz oka.“ Ovo tzv. slikarstvo prstom se u jednom momentu odaje kao punktirana siva površina koja se događa na ivici ukupnog nestajanja. Richter je jednom prilikom rekao: „Uvek sam slikao, uprkos svemu, ponekad sa nečistom savešću. Tako je slikarstvo bilo pokušaj da se ispita mogućnost što još slikarstvo može i sme, a i prkos da se ipak slika iako od toga naizgled nema ništa“ (Klotz, 1995, str. 96). Ovakav vid bavljenja umjetnošću ima veliku važnost za radove mnogih umjetnika koji „pokušavaju ponovo u sliku prizvati stvarnost pomoću prebojanih, monumentaliziranih ili mutnih fotografija“ (Ruhrberg, Schneckengerber, Fricke i Honnef, 2004, str. 179). Gerhard je nadasve bio zapamćen kao jedan nekonvencionalan slikar koji je svojim apstraktnim djelima pokušao približiti stvarnost, rekavši: „Apstraktne su slike privid, jer prikazuju stvarnost koju mi ne možemo niti vidjeti, niti opisati, ali čije postojanje možemo intuitivno spoznati“ (Ruhrberg i sar., 2004, str. 219).

Slikari Richter, Baselitz i Lüpertz bili su, prema nekima, „novi divljaci“ koji su probili diskurs moderne, koji su postavili rastojanje između umjetnosti i života, tako što su između slike i stvarnosti ugorali distancu funkcionalnog (vratili se na tačku u kojoj su već bili slikari *Mosta*). Postali su slikari vezani za predmet koji apstrahiraju, čije slike opet postaju narativni sadržaj i koji ne nastavlja kompleksni okvir moderne. Prema Habermasu oni su ti koji su se suvereno koristili jezikom forme što ga je stvorio moderni pokret u vrijeme kad je bila izgubljena nada u izmirenje umjetnosti i života.⁴

Prema autoru Heinrich Klotzu upravo u periodu 60-tih godina desila se „revizija moderne“ koja je bila fokusirana na oslobađanje od izobličivosti i od statusa koji je umjetnost stekla tokom godina, a koji ju je, u ime funkcionalističkog pomjeranja granica, otuđio od estetske funkcije. Pojam postmoderne ovaj autor koristi kao čistu oznaku koja je uvedena, a ne kao označavanje jednog reakcionarnog, nazadnog duha vremena. Po završetku II svjetskog rata umjetnici su se isprva počeli odricati

⁴ Nakon 1977. godine desila se najava umjetnosti koja je htjela sebe učiniti suvišnom; slikarstvo kao medijum opet je dobilo na važnosti ubacivanjem diskursa da najviša umjetnikova svjesnost opet bude naivna. Po Habermasu u slikarstvu su se desile posljedice koje su imale za cilj odustajanje od moderne. Slikarstvo je stupilo u progresivnu eksplikaciju samoobrazloženja; ponovno razumijevanje slike kao fikcije značilo je poći natrag putem iz bespredmetnosti u predmetnost.

tradicionalnog slikarstva i izjednačavati umjetnost i život. Međutim, sama umjetnost koja se ne povezuje sa stvarnošću ponovo je postala jamac potpune umjetničke slobode, a ona se najbolje mogla izraziti apstraktnim tašističkim slikarstvom koje se smatralo lirskim, a ne anarhičnim.

Nova sredstva masovne komunikacije, film i televizija, su kod umjetnika na neki način probudila nove svježije ideje kako se dalje u svojim iskazima baviti umjetnošću. Pop-art je svakako istinski prihvatio realnost da umjetnost poprima robni karakter, te se umjetničko djelo zamišljalo i ostvarivalo kao svaki drugi proizvod koji je u svojoj suštini samo objekt. Umjetnost je u pop-artu došla poprilično blizu pojmovima marketinga, politike, medija i sl. „Pop-art je vizuelna istinita slika, gigantskih količina, potrošnih dobara, supermarketa, robne mašinerije, raja i košmara Diznilenda, američkog načina proizvodnje sa šalom, satirom i dubljim značenjem“ (Bihalji-Merin, 1974, str. 148). Umjetnost u svakom slučaju postaje jedna vrsta ozbiljnog biznisa koji zavisi od propagande, tržišta, kritike i investicija kao merkantilnog posredničkog aparata. Utjecaj i nužnost usmjeravanja prema prodajnim područjima i umjetničkim tržištima utječe na umjetničke proizvode, kao i na svaku robu koja zavisi od ponude i potražnje. U takvoj situaciji javlja se i umjetnost koji neki nazivaju anti-umjetnost. Umjetnost kao stav, umjetnost kao stejtment – ispad. Jedan od takvih umjetničkih izraza je hepening – čin stvaranja umjetnosti otvoreno; zbivanje iz činjenica i improvizacije. No, već je od 19. stoljeća bilo jasno da će tehnika itekako imati utjecaja na umjetničku tradiciju.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Realna tvrdnja pitanje koja slijedi jeste: pokušaj da se umjetnost otkrije kao jedina moguća istina (Ivan Foht) koja prema Nietzscheu stoji na višoj ljestvici od filozofije kao i svih ostalih kulturnih oblika; u osnovi Schopenhauerovog i Nietzscheovog djela jeste shvatanje umjetnosti kao kompenzacijskog sredstva da bi se zbilja mogla održati u svoj njenoj dehumanizirajućoj težini i različitim formama njene postvarenosti. Mislim da u jednom trenutku vrhunac umjetničkog djelovanja nije uspio da se odupre hipermasovnom konzumiranju, ostavivši smisao po strani, iako je funkcija moderne i postmoderne umjetnosti da izgradi dobro zaštićeno skrovište zaborava u kojem je moguće bivstvovati na umjetnički način. Ili ipak umjetnost kao jedina moguća istina o sebi, svijetu u kojem nastaje, svojim znakovljem transcendentira očiglednu ljudsku manipulaciju uspješno, bez obzira koliko se prema vani činilo upravo suprotno; upravo onaj ludak ili umjetnik koji ima hrabrosti da se otisne od stada može, jer ima ličnu odgovornost i izbor da umjetničko djelo ostavi na životu onakvim kakvo ono zbiljski jeste, autonomno i snažno primajući jedinstvenu umjetničku jedinstvenu poruku, tj. istinu.

U nizu dilema sa kojima nikad ne bih mogla doći u finale ili konačnicu, među šizoidnim strukturama umova, pitanje koje je neizbježno jeste da li je umjetnost uspjela izbjeći svijet kvantiteta i brzine, netaknuta propitivati i kritički ostvarivati predstave svijeta ili je pak u saglasju s babilonskim svijetom roba postala pragmatični saučesnik kapitala? Iako se čini da je ovo posljednje obuzelo sve pore naše egzistencije, ipak mi se vjeruje (vjerovanje – dogma) da je umjetnost samo malo iznad burze i hiper ludila komercijalnog svijeta, bez obzira što su neka Warholova djela procijenjena za sitnih 50 miliona dolara! Nadam se da one mase što navaljuju u Bauborg imaju svijesti o umjetničkim porukama koje ta i slična djela nose jer čemu sve - sva historija i svi ti likovi koji navaljuju u spomenuti Bauborg ako smisla nema?!

LITERATURA

- Baudrillard, J. (1998). *Savršen zločin*. Beograd: Čigoja štampa.
- Bihalji-Merin, O. (1974). *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Collings, M. (1998). *This is Modern Art*. London: Wiedenfield and Nicholson.
- Engels, F. (1951). *Dijalektika prirode*. Beograd: Kultura.
- Friedrich Hayek (n.d.). *Put u ropstvo*. Zagreb: Kruzak d.o.o.
- Goldmann, L. (1980). *Skriveni bog. Studija tragične vizije u Paskalovim mislima i Rasinovom pozorištu*. Beograd: BIGZ.
- Kant, I. (1993). *Metafizika morala*. Srem. Karlovci: Izdavačka knjižnica Zorana Stojanovića.
- Klotz, H. (1995). *Umjetnost u 20. veku. Moderna-Postmoderna-Druga moderna*. Novi Sad: Svetovi.
- Korać, V. (1987). *Marksovo shvatanje čovjeka*. Zagreb: Naprijed.
- Liotard, J. F. (2005). *Postmoderno stanje*. Izvještaj o znanju. Zagreb: Ibis grafika.
- Nietzsche, F. (2002). *S onu stranu dobra i zla*. Beograd: AGM.
- Popper, K. R. (1998). *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji. Tom II. Plima proročanstva: Hegel, Marx*. Sarajevo: Studentska štamparija Univerziteta.
- Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., Fricke, C. i Honnef, K. (2004). *Umjetnost 20. st.* Zagreb: Taschen/ VBZ.

BETWEEN APOLOGIA AND ANXIETY OF TRAGIC – ART AS (NON)CONCILIATION WITH THE WORLD OF QUANTITY AND RAPIDITY

Abstract

We are ready to blame it on anything other than ourselves, when the flow of civilization takes an unexpected turn, when instead of continued progress we are used to expect, suddenly we realize that we are endangered by the evil which usually we relate only to past periods of barbarism. Have not all of us always acted according to our best intellectual capacities and have not many of our greatest minds constantly worked to make world better?

The question of freedom is the greatest center of philosophical and ethical systems in history, in which freedom is seen as the transcendental idea and as autonomy of human will and self-determination, apropos free will which places itself under its own moral code.

What remains as a permanent provocation on which the soul of the world is resting and thanks to which new forms of art will be probably born, in this case, literary forms, is the eternal question of freedom.

Also, the question of freedom is focus inside a pallet testimony of contemporary novelists such as Balzac and Stendahl to Albert Camus up to Krleža and Selimović, who research and question term reality of freedom with a permanent indication of individual and social determinants that stand in the way of its realization.

Tragic man is faced with eternal silence when if there is only one being who can hear the words of the tragic human and in which it would find echo, then in the world there could be possible community as something worth and true.

Exactly art, from aesthetic side, has allowed that what in life couldn't be aesthetically born. Art has a chance of borrowed in itself trivial to allow triumph of the subject again, to speak, to present (at least for a while).

Key words: *freedom, art, postmodern, tragedy, meaning*