

Arhe XXI, 41/2024

UDK 930.85

7.01:111.852

DOI: <https://doi.org/10.19090/arhe.2024.41.267-292>

Originalni naučni rad

Original Scientific Article

NATAŠA VILIĆ¹

Univerzitet u Banjoj Luci, Filozofski fakultet

DANIJELA I. MILINKOVIĆ²

Univerzitet u Istočnom Sarajevu, Filozofski fakultet

OD UMETNOSTI DA VINČIJA I MOCARTA DO (ANTI)UMETNOSTI VORHOLA I ABRAMOVIĆ (DA LI JE ISTINA U UMETNOSTI NA IZDISAJU?!)

Sažetak: Ovaj rad ima za cilj da nam pokaže odnos umetnosti i anti-umetnosti. Sa jedne strane imamo umetnike koji neminovno pokazuju ono što je skriveno u stvarnosti i zalaze duboko u stvarnost na način filozofske spoznaje i refleksije umetničkog dela. Tu ćemo analizirati neka od dela Leonarda da Vinčija i Mocarta, kao i njihov doprinos filozofskom razumevanju sveta stvarnosti. Naspram ovakvog pogleda na umetnost imamo angažovanu umetnost koja je nastala nakon Drugog svetskog rata, a svoju ekspanziju doživljava krajem 20. i početkom 21. veka. U vremenu poništenja svega što je duhovno i humano umetnici smatraju da trebaju biti više angažovani. Takav vid umetnosti nalazimo i kod Endija Vorhola i Marine Abramović, koje ćemo u ovome radu uzeti za eklatantne primere. Vorhol se više fokusirao na probleme potrošačkog društva i popularne kulture, dok Abramovićeva više pažnje pridaje umetničkoj praksi u smislu njenih poznatih performansi. Sagledavajući ove dve istorijske epohe u umetnosti ili dva načina prikazivanja stvarnosti, ovaj rad ima za cilj da pokaže koliko je prikazivanje stvarnosti u oba aspekta istinito i koliko težinu umetničkog nosi sa sobom. **Ključne reči:** umetnik, umetnost, istina, angažovana umetnost, Da Vinči, Mozart, Vorhol, Abramović

Pitati o tome da li je nešto umetnost ili anti-umetnost znači postaviti se pred samo umetničko delo i u njemu prepoznavati istine vremena u kome je nastajalo, time se dolazi i do razumevanja kulture, društva,

1 E-mail adresa autorke: natasa.vilic@ff.unibl.org

2 E-mail adresa autorke: daniijela.milinkovic@ff.ues.rs.ba

kao i položaja samog umetnika. „Umjetnost je naime prodrila u stvarnost i nije više obilježje predmeta, nego je stav prema njemu ono što nam omogućava da neki predmet nazovemo umjetničkim djelom.“³ To zahteva jednu ozbiljniju studioznost i filozofsku posvećenost u tumačenju i razumevanju statusa umetnosti određene epohe. Svako vreme sa sobom nosi određene specifičnosti, ali ono o čemu svedoče umetnička dela jesu istine kojima čovek stremlji od svoga postanka do danas. Specifičnost našeg vremena jeste da je upitno da li više možemo govoriti o istini (u) stvarnosti. „Danas je cijela stvarnost, svakodnevnu, političku, socijalnu, povijesnu, ekonomsku itd., prožela simulirajuća dimenzija hiperrealizma: već svugdje živimo u ‘estetskoj’ halucinaciji stvanosti ... više nema fikcije s kojom se život može suočiti, makar i pobijedio u tom suočenju – svekolika je stvarnost prešla u igru stvarnosti.“⁴ Pitanje je da li umetnost u takvom svetu pretenduje da nam istinu obelodani ili nas pak umetnička dela, posebno slikarstvo, u duhu Platona, udaljavaju od istine. „Umjetnost u svijetu i svijet u umjetnosti oduvijek korespondiraju, jer svijet se rastvara u umjetnosti, kao što se umjetnost stvara u svijetu.“⁵

Umetnička dela jesu svojevrsna filozofsko-umetnička analiza onoga što je skriveno duboko ispod površine stvarnosti, ono što čini suštinu same stvarnosti. Sam umetnik naporom svoga duha zalazi duboko u ono nevidljivo, ali prisutno, dato, koje se kao takvo reflektuje na samoj površini stvarnosti, no nije razumljivo na način nauke i logike. „Međutim, zaboravljene misli nisu prestale da postoje. I mada ne mogu da ožive po želji. One su prisutne u potpraznom stanju – odmah ispod praga sećanja – odakle se mogu izdići spontano, često i nakon prividno potpunog zaborava.“⁶ Umetnici na jedan posredan način otvaraju pitanja koja se tiču ne samo stvarnosti, nego i najdubljih pitanja egzistencije, te pitanja života i smrti; tačnije, odnos stvarnosti i umetnosti prikazuje nam se u umetničkim delima kao čovekov napor da se prenebregne sveprosutni egzistencijalni strah od bolesti, prolaznosti i

3 Bialosrocki, Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986, str. 40.

4 Baudrillard, J., *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2013, str. 133.

5 Vilić, Nataša, *Umjetnost i stvarnost. Estetika u savremenom dobu*, Grafopapir d.o.o. Banja Luka, Banja Luka, 2011, str. 5.

6 Jung, Karl Gustav, *Čovek i njegovi simboli*, Narodna knjiga, Beograd, 1996, str. 34.

smrti, samog nestajanja. Ni jedan umetnik nije „imun“ na dešavanja u stvarnosti, životu, na pitanja prolaznosti. „Svakodnevno iskustvo uživanja nije bitno različito od onoga što se dešava u susretu sa velikom umetnošću.“⁷

Susret sa umetničkim delom je susret sa istinom skrivenom u delu. Da bi istina bila postavljena u delo potreban je svestan angažman umetnika. Savremeni angažovani umetnik je svestan činjenice da živimo u „društvu koja polaze od pojedinca da bi rekonstruisalo kolektiv“.⁸

Međutim, sve do vremena Leonarda da Vinčija, umetnici nisu na sebe svesno preuzimali jedan takav angažman da na način umetničkog izraza progovaraju o svim tim složenim dešavanjima ispod i u stvarnosti. „Istorija umjetnosti, na neki način, došla je do kraja. Ona se nije zaustavila, već je završila, u tom smislu što je prešla u neku vrstu svijesti o samoj sebi i pretvorila se, opet na neki način, u svoju vlastitu filozofiju: to stanje stvari koje je predvidio Hegel u svojoj filozofiji istorije.“⁹

Klasični umetnici pokazivali su svojim javnim stavovima da je za njih dovoljno da budu „samo“ stvaraoci koji svojim stvaralaštvom se obraćaju svojim savremenima, ali i ostavljaju zavet generacijama koje tek treba da dođu. Ipak, oni sami nisu želeli da dolaze u direktan odnos sa publikom, jer to zahteva i javni govor. „Umjetnost koja će ostati u embrionalnom stanju neizraženosti i biti umjetnost samo za onoga koji ju je začeo, nikada neće postići punu autentičnost.“¹⁰

Šta je sama suština stvarnosti, šta je sama suština života, da li je čovek osuđen na prolaznost ili je umetnost most ka onom besmrtnom očitava se u umetničkim delima jednog Leonarda da Vinčija, kada govorimo o slikarstvu, ali još više u delima Mocarta, ako govorimo o muzici, jer za njih važi ono što su stari Grci još govorili, a to je da ono što je postavljeno u besmrtnom kosmosu, važi i na prolaznosti života, jer upravo u toj vremenskoj prolaznosti naziru se crte božanske prisutnosti. „Prema Aristotelu, sve stvari nose u sebi svoj pojam, svoju ideju, svoju esenciju, ali samo kao mogućnost koju nikada prirodnim rastom

7 Maze, K., *Bezgranična zabava: Uspon masovne kulture 1850 – 1970*, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 21.

8 Feri, L., *Homo aestheticus*, IKZS, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1994, str. 30.

9 Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997, str. 315.

10 Dorffles, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1963, str. 107.

neće ostvariti, jer se u prirodnim oblicima nikada ne može izraziti potencija stvari.¹¹

Umetnička dela su svojevrsni reprezentivi vešte i jedne istine onog Jednog od čega sve polazi i kome se sve vraća. To je mesto utemeljenja istine. No, od druge polovine dvadesetog veka pitanje istine, odnosno umetnikovog odnosa prema neprolaznosti postaje upitno. „Već dugo, suviše dugo, mišljenje se nalazi na suvom (...) Čovek više ne misli, nego se bavi samo ‘filozofijom’...“¹² Savremena umetnička praksa skoro da se u potpunosti okreće ka svetu stvarnosti, čime sama istina postaje nešto sporedno i irelevantno. Svet stvarnosti tako postaje spektakl, simulacija i simulakrum (istine). „Diznilend je postavljen kao imaginaran, kako bi podržao verovanje da je sve ostalo stvarno, mada Los Anđeles i Amerika, koji ga okružuju, više nisu stvarni, nego spadaju u vrstu nestvarnog i simulacije. Ne radi se više o nekoj lažnoj predstavi stvarnosti (ideologiji), radi se o prikriivanju da stvarno više nije stvarno, dakle, o spasavanju principa stvarnosti.“¹³

Umetnost dvadeset i prvog veka više ne pretenduje da sa površine stvarnosti govori o istini/nama koja/e je skrivena duboko ispod površine stvarnosti, nego u prvi plan umesto dela (po)stavlja se publika, kao i njene emocionalne reakcije na (umetničku) provokaciju. „Provokacija je konstantna karakteristika umjetnosti performance-a, promjenjiva forma koju umjetnici koriste da bi reagovali na promjene – bilo političke, u najširem smislu, bilo kulturalne, te da bi se bavili aktuelnim problemima i sami donosili promjene (...) Umjetnost performansa se nikad ne bavi ekskluzivno jednom temom, problemom, ili načinom izražavanja; naprotiv, u svakom navedenom slučaju reaguje provokativno.“¹⁴ Postaje legitimno postaviti pitanje da li savremena umetnost pledira ka istini, a time se otvara na hegelovski način i pitanje ne samo o odumiranju umetnosti, nego o kraju umetnosti kao umetničkog traganja za istinama u stvarnosti i najdubljim pitanjima čovekove egzistencije, te se s pravom možemo zapitati da li je to kraj čoveka kao stvaralačkog bića, jer savremena umetnost sve više se približava onome što

11 Zurovac, M., „Ka filozofiji egzistencije“ U: Bofre, Ž., *Uvod u filozofiju egzistencije*. BIGZ, Beograd, 1977, str. 11.

12 Hajdeger, M., *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003, str. 281 – 282.

13 Bodrijar, Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991, str. 16.

14 Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art Since The 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004, str. 13.

nam nudi veštačka inteligencija, nema spontane stvaralačke delatnosti, samo jedna digitalna biblioteka koja svoje istine prilagođava određenim algoritmima. „A sama realnost proizvodi se reprodukcijom; tek u množini, tek kao serija postaje ‘biće’ (...) ‘Biti’ znači, dakle: biti bivši, biti reprodukovani i biti slika i biti vlasništvo.“¹⁵ Ništa manje nije bitno ni pitanje položaja i uloge gledalaca. Ransijer smatra da je „scena iluzije loša stvar, scena iluzije i pasivnosti koje treba odbaciti u korist (...) saznanja i delovanja, akcije spoznaje i akcije delovanja rukovođenih znanjem.“¹⁶ Čini se da pitanje slobode nikada nije bilo upitnije nego u našem vremenu. „Čovek, to je cela zemlja.“¹⁷ Ali, šta je sa slobodom? Sartr smatra da je sloboda biće svesti i pita se „Šta je ljudska sloboda ako ništavilo preko nje dolazi u svet?“¹⁸

Da bismo razumevali savremeno doba, po mišljenju Sartra „moramo promišljati o modernom problemu ciljeva i sredstava za njihovo postizanje ne samo u teoriji već i u svakom konkretnom slučaju“.¹⁹ Kapitalistički način života umetnost „želi kao ulepšavanje svoga privatnoga života ili kao dobro ulaganje novca.“²⁰ Šta je sa istinom u delima savremene umetnosti?! „U potpuno izokrenutom svetu, istinito je momenat lažnog.“²¹ Ransijer smatra da u ovakvom vremenu umetnost je postala skandalozna i kao takva ona je (pre)slika svakodnevnog života, te da se „umetnost rastoči(la) u forme novoga života“.²² Da li su onda nove umetničke forme, poput performansa, npr. postale jedine prikladne za novu umetničku ekspresiju?! „Performans, naravno, nužno podrazumeva momenat direktnog nastupa i izvođenja, no to izvođenje ne dešava se ovde mimo određenih, unapred pripremljenih zamisli koje se nakon svakog takvog izvođenja mogu verifikovati, a upravo to pojed-

15 Ginter, Anders, *Svet kao fantom i matrica*, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 107.

16 Ransijer, Ž., *Emancipovani gledalac*. Biblioteka sveske, Beograd, 2010, str. 5.

17 Sartr, Ž. P., „Angažovana književnost“, U: *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1984, str. 11.

18 Sartr, Ž. P., *Biće i ništavilo*, BIGZ, Beograd, 1984, str. 50.

19 Sartr, Ž. P., „Šta je književnost?“, U: Sartr, Ž. P., *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd, 1962, str. 283-284.

20 Fišer, E., *O potrebi umetnosti*, Minerva, Subotica, 1966, str. 55.

21 Debor, G., *Društvo spektakla*, prvo izdanje, Aleksa Goljanin, Beograd, 2003, str.12.

22 Pogledati u: Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, Continuum, London, 2004, str. 13-15.

nim autorima i dopušta da svoju zamisao ponove ili pak modifikuju u meri koju mu je donelo iskustvo prethodnog nastupa.²³

FILOSOFSKO-UMETNIČKI ANGAŽMAN LEONARDA DA VINČIJA

Tek od vremena Leonarda da Vinčija umetnik je počeo da oseća potrebu da u svoje umetničko stvaralaštvo unese i filozofsko razumevanje (sveta) stvarnosti, ali i da na jedan umstven način pristupa samoj nauci kao integralnom i legitimnom delu umetničkog stvaranja. „Tradicionalno umetničko delo je samosvojan originalan predmet koji je u društvu situiran u posebnom prostoru, gotovo svetu, poseduje auru koja obasjava društvo u kojem umetničko delo nastaje i pojedince koji ga stvaraju i u njemu uživaju.“²⁴

Umetnici poput Da Vinčija smatraju da je imaginacija u sprezi sa umom i kao takva ona je najvišom instancom spoznavanja istine/a, te pripremu za svoja dela treba pronalaziti i u nauci i filozofiji. Ta veza nauke i umetnosti nemoguća je bez filozofije kao mosta koji ih povezuje u jednu savršenu celinu. Da Vinči je smatrao da bez naučne podloge ne može biti istinskog umetničkog dela, ali isto tako da filozofsko tumačenje sveta stvarnosti jeste jedna od najbitnijih pretpostavki na kojima umetnik gradi svoj svet umetnosti. „Kada imaš da slikaš s prirode, treba da se nalaziš na odstojanju od stvari koje slikaš na tri njene visine.“²⁵

Biti umetnik od njegovog vremena značilo je da se umetnost dotiče i to u onim bitnim delovima sa filozofijom, ali i naukom. O tome nam svedoče njegova umetnička dela u kojima je dato ne samo jedno originalno umetnikovo viđenje sveta, nego jedna univerzalna filozofija umetnosti. Ovim umetnik na sebe je svesno preuzeo svojevrсни angažman. „Ako se umjetnik angažuje, onda to ne treba da čini podvrgavajući se nekoj političkoj partiji, već kao umjetnik, iz svog načina života. Najosnovniji oblik tog angažovanja jest razmišljanje umjetnika ne samo o suštini umjetnosti, već i o sebi, o svome položaju u društvu,

23 Denegri, J., „O performansima Marine Abramović, radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, U: Denegri, J., *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007, str. 221.

24 Benjamin, Valter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Studije kulture: zbornik, Službeni glasnik, Beograd, 2008, str. 100.

25 Da Vinči, Leonardo, *Traktat o slikarstvu*, BIGZ, Beograd, 1990, str. 41.

jer umjetnik treba da bude odgovoran ne samo za svoje djelo, već i za način na koji se ono prima u društvu u kome živi.”²⁶

Koliko je bitan taj filozofski aspekt posmatranja i sagledavanja stvarnosti Da Vinči nam je ostavio na primeru svog čuvenog dela *Tajna večera*. Sam naziv dela ne implicira u prvi plan mit koji je u samom naslovu dela dat, jer na prvi pogled reč je o hrišćanskom mitu o poslednjoj večeri Hrista sa svojim učenicima, pre samoga čina stradanja i raspeća. Da Vinči je bio na tragu onoga što je Fink rekao, a to je da „čovjek se igra tamo gde svetkuje opstajanje“.²⁷

Ovaj genijalni umetnik nam je pokazao kako, zapravo, igra reči na jednom podsvesnom planu bitno utiče i na samu percepciju, a još više na samo razumevanje od strane publike. Mit koji je ovde predstavljen jeste hrišćanski mit koji se krije iza pojma *Poslednja večera*. Ovaj mit celom hrišćanskom svetu bio je dobro poznat. No, da li je bio i sasvim do kraja mnogima i razumljiv jeste pitanje koje je postavio, ali na koje je i mnoštvom skrivenih odgovora upravo na ovoj slici dao i sam umetnik. Šta to znači? Jedno od bitnih pitanja sa kojima se mora započeti jeste da li *Tajna večera* i *Poslednja večera* imaju isto značenje?! Za Da Vinčija sama suština na koju ovaj mit upućuje nije u onome što je imenovano kao „poslednja“, nego u onome što umetnik imenuje kao „tajna“, time upućujući da je tajna uvek i svuda prisutna, te da stvarnost nije samo ono što je čulima dohvatljivo, a razumu logički prihvatljivo, nego da je ona kao takva nešto mnogo dublje i tajanstvenije. Šta je zapravo suština „tajne“ na koju nas upućuje ovaj umetnik? Upravo na onome što je najavljeno, kao i u onome što je objavljeno, ali pod pritiskom interesa (političkih, religioznih, moralnih, i sl.) namerno stavljeno u drugi plan. To je ono što se tiče onoga primarnog na čemu se temelji društvo oduvek, a to je manipulacija strahom koji proizilazi iz čovekovog nepoznavanja svoga vlastitoga bića. Umetnikovo tumačenje ovoga mita je mnogo dublje nego što se tom može u prvi mah i pretpostaviti. „Kada u životu nastupi neki izuzetan događaj, kada neki istorijski junak okuplja sebi slične i čini herojske podvige, kada nastupi kriza i sve postane značajno, tada ljudi požele da u tome učestvuju jer to podiže čoveka.“²⁸ Sam umetnik nam pokazuje da je čovek nedo-

26 Difren, Mikel, *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 11-12.

27 Fink, E., *Epilozi poeziji*. BIGZ, Beograd, 1979, str. 30.

28 Kjerkegor, S., *Pojam strepnje*, BIGZ, Bedograd, 1970, str. 158.

voljno sposoban da uloži napor u pre svega samospoznavanje, jer od samospoznaje i započinje spoznaja sveta stvarnosti. Upravo čovek se i ovde pokazao kao prepotentno biće, a što slikar na platnu i pokazuje; biće koje smatra da je gospodar znanja i da je nauka, kao i umetnost u njegovoj apsolutnoj vlasti, te da naučne istine su jedine istine. „Ono što je prividno prikriveno formom, to formu prikriiva, a sistem pruža mogućnost potpuno neprikosnoveno funkcionisanje.“²⁹

Ako pažljivije ulazimo u jednu filozofsku analizu ovog dela Da Vinčija, možemo na slici videti učitelja (Hrist) kao centralnu ličnost, dok sa njegove desne i leve strane sede njegovi učenici. Ono što apostrofira Da Vinči na samoj slici jeste da upravo njegovi učenici sedeći sa njim za stolom još uvek imaju sumnje u to da li je učiteljeva priroda božanska ili je u pitanju još jedan mesija. Zašto na ovako direktan način to pokazuje Da Vinči, iako se radi o naručenoj slici? Jedan od presudnih razloga je taj što umetnik ukazuje na nestabilnost i površnost ljudske prirode, jer u trenutku kada učitelj objavljuje da će biti izdat od strane jednog od svojih učenika nastaje komešanje među njima, gde počinju njihove međusobne optužbe i sumnje. Umetnik nam to pokazuje slikajući njihova lica na kojima se vidi sav taj užas skepse i međusobnog nepoverenja, ali to je sumnja koja se ne tiče onoga drugoga, nego, pre svega, samoga sebe. Prema tome, ni jedan od učenik koji se nalazi u takvom dramatičnom stanju ne poznaje, čak, ni samoga sebe, pa samim time ne može (pre)poznavati ni prirodu drugih, a što je još jedna od „poruka“ koje nam umetnik daje na ovome platnu. U takvom mraku neznanja i egoizma na njihovima licima se očitava pitanje – ko je od njih izdajica?! Da Vinči na ovome platnu jasno publici predočava odgovor i na ovo pitanje.

Dok su lica skoro svih učenika u grču, na slici je jasno prikazano kako učitelj, kao centralna figura, sedi sasvim miran i staložen, sa njegove desne strane, takođe, sedi jedan od učenika koji je mirnog izraza lica kao i sam učitelj. Ali, Da Vinči nas upozorava na samoj slici na ono što je još važnije, a to je ono što učitelj i taj učenik istovremeno delaju u tom trenutku. Naime, učitelj u desnoj ruci drži komad hleba koji umače u posudu sa uljem, to isto radi i taj učenik, onaj isti Juda, koji sa levom rukom umače hleb u istu posudu. Ovde je Da Vinči u prvi plan stavio prikaz slabosti ljudske prirode, jer sve se to dešava pred očima

29 Difen, M., *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982, str. 51.

svih ostalih učenika, iako oni dalje vreme provode u međusobnom optuživanju. Međutim, možda najbitniji deo ove poruke Da Vinčija jeste upravo to da učenici, zapravo, sumnjaju u samu (božansku) prirodu svoga učitelja, jer da u to istinski veruju ne bi dovodili tok sudbine u pitanje, nego bi sa mirom prihvatili uloge koja su im dosuđene u konstelaciji tih kosmičkih dešavanja. „Teatralnost se, dakle, ne suprotstavlja moći, nego je upravo jedan od ključnih modusa moći.“³⁰

Sam Da Vinči nam pokazuje, prema tome, da je onaj koji je kroz istoriju čovečanstva nazvan izdajnikom, Juda, neko ko je jedini posedovao snagu da na sebe preuzme takvu (nezahvalnu) ulogu. Naime, da nije bilo Jude, odnosno njegove izdaje, ne bi bilo ni vaskrsenja, to jest pokazivanja božanske prirode samog Hrista. Bez Jude, pokazuje nam i na ovome platnu Da Vinči, Hrist bi ostao samo jedan od mesija. Prema tome, Hrist kao božansko i besmrtno biće (iako se kasnije tek pokazala ta njegova priroda) poneo je krst od mesta gde je osuđen do mesta raspeća, a Juda, kao smrtan i prolazan čovek, smogao je snage da krst izdaje nosi od vremena kada učitelja predaje vlastima, te kroz celu istoriju postojanja čovečanstva. Taj beleg sramote mnogi smatraju za poraz Jude, poraz čoveka uopšte. No, po mišljenju Da Vinčija, Juda jedini od svih učenika je išao putem samospoznaje, od sebe, onoga pojedinačnoga, da bi se uzdigao naporom vlastitoga duha do onoga opšteg, Jednog. Juda je jedini prepoznao boga u Hristu. Iz tog razloga on jedini ima duhovne snage da svoj krst nosi sa dostojanstvom ne uzmičući, ne skrivajući se od drugih, nego časno sedeći uz svoga učitelja, ispunjavajući vlastitu sudbinu. Prema tome, Da Vinči na ovome platnu nam ukazuje da je Juda jedini pokazao da on ima jasnu spoznaju o pravoj prirodi učitelja, te da je ova stvarnost u kojoj prebivamo samo nešto što je prolazno, a da je ono večno i božansko duboko skriveno u samoj stvarnosti, a time i u duši i umu svakoga čoveka.

Da Vinči nas ovde upozorava i na to da je još jedna od zabluda o stvarnosti u kojoj ljudi žive jeste i ta da ljudi čvrsto veruju u ono o čemu se govori, a da ne primećuju šta zapravo istina jeste. Ovo je prikazano i na ovoj Da Vinčijevoj slici na način da Juda pred svima jasno i transparentno u desnoj ruci drži i vrećicu sa srebrenjacima, time

30 Grinblat, S., „Nevidljivi meci: subverzija vlasti u renesansi“, U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb, 2007, str. 183.

pokazujući svima da je on taj o kome učitelj govori, jer srebrenjaci su cena za koju je izdao učitelja.

Sve to vodi ka drami koja se tek treba odigrati i koja za ostale učenike predstavlja nadolazeću tragediju, ali za učitelja, kao i Judu, ta izvesna drama jeste nagoveštaj najviše radosti za celokupan ljudski rod jer ovim će biti objavljena i potvrđena božanska priroda učitelja. Interesantno je primetiti upravo na ovom mestu kod Da Vinčija uticaj Aristotelovog razumevanja stvarnosti, kao i same suštine stvari u stvarnosti, jer Aristotel smatra da ideje jesu u stvarima, te da umetnik ima takve duhovne snage da može naporom svoga stvaralačkog duha da dopre do tih ideja, da ih raspozna i da ih putem dela umetnosti predoči samoj publici. „Fabula je, dakle i kao neka duša tragičnog umijeća, a karakteri na drugome mjestu. To je, naime, veoma slično kao u slikarstvu: ako bi tko namaljao platno najljepšim bojama nasumice, ne bi kod nas izazvao toliko uživanja koliko je samo skicirao crtež na bijeloj podlozi.“³¹

Prema tome, zadatak umetnika i jeste da nam pokazuje kakve stvari zapravo jesu, a ne kakve nam na prvi pogled izgledaju. Slično jeste i sa stvarnošću, jer istina stvarnosti nije na površini, nego je duboko skrivena u samoj stvarnosti. Umetnik nam ovde progovara slično kao i sam Aristotel koji je smatrao da u mišljenju i razumevanju duša je ta koja jedina ima mogućnost istinske spoznaje. „Stoga je nužno, kao što neki tvrde, da su sve pojave istinite ili da je zabluda dodir s nejednakim jer ovo je suprotno stavu da se jednako spoznaje jednakim (slično sličnim).“³² Aristotel smatra da samo ljudsko biće ima moć prosuđivanja koja je mnogo dublja od onoga što može na površini opaziti, a da zablude i proizilaze od toga koliko su od nas udaljeni predmeti koje opažamo, što zapravo čini suštinu mišljenja. „Mišljenje čini dio duše koji je za to sposoban i koji može preuzeti oblik sadržaja i time se na pravi način odnosi prema predmetu. Tu sposobnost mišljenja ima um.“³³

Prema tome, istinska spoznaja istine u umjetnosti moguća je tek posredstvom uma, čega je bio svestan na svoj način Da Vinči. Njegovo celokupno umjetničko stvaralaštvo predstavlja svojevrsnu moć uma i umetnikovog duha u raspoznavanju sveta stvarnosti i same istine koja je skrivena u njoj. Suština te spoznaje nije ostati na površini i gledati stvari

31 Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Itro August Cesarec, Zagreb, 1983, str. 20.

32 Aristotel, *O duši*. Naprijed, Zagreb 1996, str. 72.

33 Isto, str. 22-23.

iz čulne perspektive, nego se na umstven način probijati do njene suštine koja je kao takva nagoveštaj postojanja tajne koja je duboko skrivena ispod same površine sveta stvarnosti. „Život je samo jedan dugi san.“³⁴

MOCARTOV UMETNIČKI PUT KA RAZUMEVANJU DUŠE I ISTINE U SVETU STVARNOSTI

Još jedan od primera kako umetnik ulazi u samu suštinu stvarnosti, suštinu/e života, čovekovog bivstvovanja, pitanja života i smrti, kao i samih pitanja koja se tiču prirode čovekove duše, jeste umetnički genije kao što je bio Mocart. U delima Mocarta se oseća da „umjetnička je ljepota iz duha rođena i ponovno rođena ljepota te onoliko koliko su duh i njegove tvorevine iznad prirode i njezinih pojava, toliko je i umjetnički lijepo iznad ljepote prirode.“³⁵

Ovde ćemo se osvrnuti ukratko na njegovo poslednje delo, a to je *Rekvijum*. Često se pogrešno tumači da je ovo delo Mocart pisao kao misu zadušnicu posvećenu prvenstveno sebi samome. Time bi se naziralo ono što nikako nije tačno, a to je da je Mocart bio okrenut čulnome i prolaznome svetu stvarnosti. Naprotiv. Iako je po prirodi bio okrenut hedonizmu, Mocart je duboko u sebi razumevao onaj inteligibilni svet (besmrtnoga) duha. O tome svedoče i njegove partiture u kojima ne postoji niti jedno mesto gde je nešto precrtano ili dopisano. Sam Mocart je bez ustezanja javno govorio da on „čuje“ univerzalnu kosmičku muziku i da delove te muzike on putem notnih zapisa predočava samoj publici. Time nam ovaj neprevaziđeni genije posvedočava tvrdnje onoga o čemu je već u svoje vreme propovedao Pitagora i njegovi učenici kada su govorili o samoj filosofiji muzike. Prema tome, muzika je odraz večite nebeske harmonije.

Podsćanja radi, u pitagorejskoj filosofiji temeljni pojam imala je sama muzika. Ono što čini bliskim pitagorejsko i Mocartovo shvatanje muzike jeste i to što su bili duboko svesni kolika je moć uticaja muzike na čovekovu dušu. Mocart je u duhu pitagorejstva duboko verovao da je muzika most između čulnog, materijalnog sveta i sveta ideja, besmrtnog i večnog sveta. Putem muzike čovekova duša se uspinje do

34 Šopenhauer, A., *Svet kao volja i predstava*, Službeni glasnik, Beograd, 2005, str. 48.

35 Hegel, G. W. F., *Predavanja iz estetike I i II*, Demetra, Zagreb, 2011, str. 2.

istinske spoznaje sveta ideja, ali sa jednim ciljem a to je samospoznaja, kao prvog i bazičnog uslova spoznavanja kosmosa uopšte. Pitagora smatra da kosmos poseduje potenciju da emituje zvukove i da sve planete svojim kretanjima tvore tonove čija svojstva zavise od udaljenosti planeta od njihovog središta. Pitagorejci smatraju da zvukovi koje tvore planete u svome kretanju sačinjavaju harmoničnu kosmičku oktavu. Ovu muzičku oktavu imenuje kao muzika sfera. Ona je prisutna svuda i ona je ta koja diktira sve ritmove u prirodi i čovekovoj duši.

Mocart je svestan da je čovekova duša u stalnom raspeću između dva sveta (čulno-materijalnog i sveta ideja) i da takvo stanje dovodi dušu u disharmoniju, a što se posebno oseća pri kraju našeg ovozemaljskog putovanja. Zato nam je i potrebna muzika, smatra Mocart, odnosno u ovom slučaju *Rekvijum*, da čovekovu dušu probudi iz letargije čulnog i nestabilnog sveta, te da je podseti na tu večitu harmoniju koja je temelj svih ispravnih relacija.³⁶ Mocart smatra da spoznati vlastitu dušu, odnosno šta duša jeste, moguće je samo putem muzike. On u duhu pitagorejstva smatra da matematička harmonija koja je prisutna u celokupnoj prirodi i kosmosu spoznaje se putem muzike; muzika je neposredno dostupna čovekovim čulima, te na taj način ona direktno utiče na samu dušu i otvara mogućnosti njenog duhovnog uzdizanja.

Melodijski i harmonični elementi muzike prodiru u duše publike. Samo delo *Rekvijum* Mocart je pisao u duhu istinskog pitagorejstva, jer ovaj genije dušu posmatra kao ono što mora da prođe svojevrstu katarzu, čišćenje od svega onoga što je duša mukotržno prošla na ovozemaljskom proputovanju, kako bi dospela na kraju da onoga Jednoga. Prema tome, ovo delo *Rekvijum*, kao i sve one starogrčke ode i himne, treba da duši donesu večiti harmoničan, besmrtni san, jer samo tako duša može da dalje bivstvuje u svetu ideja, oslobođena svake letargije i tromosti. To porađanje duše kroz muziku je mukotržno, ali je istovremeno veličanstveno i jedinstveno iskustvo duše. Prema tome, muzika kao istinski mimezis kosmičke harmonije jeste poziv duši, smatra Mocart, da pređe u sfere koje su izvan čulno-materijalne stvarnosti, a gde prebiva istina u totalitetu. Mocartovo stvaralaštvo bismo mogli u duhu

36 Kuriozitet jednog genija jeste u tome da on jeste podešen od samoga kosmosa da on čuje tu večitu harmoniju, za razliku od svih ostalih smrtnika koji mogu samo da osete matematičku harmoniju.

Hegela posmatrati kao „kristalizaciju materije u njenom čulno-prostor-
nom totalitetu“.³⁷

Izdvajajući umetničko stvaralaštvo Da Vinčija i Mocarta nastojimo ukazati na to kako ova dva pomenuta umetnika, istina svaki na svoj način, ukazuju na bitnost umetnosti u čovekovoju spoznaji, ali i na koje sve načine umetnost može da utiče na dušu čoveka. Ono što im je zajedničko jeste i to da su obojica, svaki sa svoje strane svesni, primarne uloge angažmana umetnika. O problemu angažovane umetnosti je mnogo vekova kasnije pisao Sartr. Sartr kaže da umetnik „nikada ne stvara umetničko delo (samo) za sebe, već prvenstveno za drugoga“.³⁸

Kod Da Vinčija umetnička dela su tu da čoveku ukažu da stvarnost nije samo ono što je čulima dostupno, nego da je sama suština stvarnosti duboko skrivena ispod njene površine, te da čula nisu dovoljna da bismo mogli govoriti o (samo)spoznaji. S druge strane, imamo Mocarta koji svojom muzikom direktno se obraća čovekovoju duši, ali ne samo drugoga, publike, nego i samoga sebe. Upravo u trenutcima komponovanja duša umetnika doživljava vrhunac spoznaje, a to je spoznaja da čovek kao biće jeste stvoreno od kosmosa i da nije podešen za bivstvovanje samo u čulno-materijalnom svetu, nego da je čovek stvoren za mnogo više. Taj put spoznaje duša prolazi mukotrpno, ali na kraju rezultat je veličanstven. Umetnici osećaju da njihov primarni angažman jeste da (takvu) istinu postave u delo. „Stvaralački akt, prema tome, kroz pojedine predmete koje proizvodi ili reproducira teži za totalnim ponavljanjem sveta... Jer upravo to i jest krajnji cilj umetnosti: ponovo osvojiti ovaj svet, otkrivajući ga pogledu kakav jest ali tako kao da on izvire iz ljudske slobode.“³⁹

Sam Da Vinči u svojoj filosofiji slikarstva umnogome je bio u duhu Aristotelove filosofije, dok je Mocart više u duhu pitagorejstva. Prema tome, na primeru i ova dva genijalna umetnika možemo uvideti veličanstvenu spregu umetnosti i filosofije. Ovaj odnos umetnosti i filosofije otvara indirektan put čoveku za spoznaju istine, ali taj odnos se umnogome menja u drugoj polovini dvadesetog veka, a naročito postaje problematičan upravo u ovome našem vremenu. Sartr je bio sasvim u pravu kada je rekao da „čovek nije ništa drugo nego ono što

37 Hegel, G. W. F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 89.

38 Sartr, Žan-Pol, *Šta je književnost?*, Nolit, Beograd, 1984, str. 39.

39 Sartr, Žan-Pol, *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd, 1962, str. 58.

od sebe čini“.⁴⁰ Ali umetnik je i mnogo više jer on svojim delanjem preobražava i svet stvarnosti.

NOVA UMETNOST I MOGUĆE STRANPUTICE
KA ISTINI STVARNOSTI NA TRAGU UMETNIČKOG
STVARALAŠTVA ENDIJA VORHOLA

Problematizovanje odnosa umetnosti i filosofije jeste indirektno otvaranje pitanja odnosa umetnosti i stvarnosti, tačnije pitanja odnosa umetnosti prema istini. Od 50-ih godina dvadesetog veka pokazuje se da granica između umetnosti i stvarnosti počinje da iščezava, ali ostaje otvoreno do kraja pitanje da li takva umetnost poseduje snagu da uopšte govori o istinama u svetu stvarnosti.

Sartr je među prvima shvatio bitnost ne samo političkog, nego i umetničkog angažmana jer samo tako se može „da zauvek oslobodi čovečanstvo od ugnjetavanja“.⁴¹ On ne ostaje samo na teoretisanju o angažovanoj umetnosti, nego i sam preuzima na sebe da bude angažovani umetnik. Sartrovo umetničko „stvaralaštvo je prepuno intuicije koja ne želi sebe da preopteretiti obavezom jasnosti ili logičke preciznosti“⁴². Ono što Sartr naglašava jeste da čovek po svojoj prirodi teži da bude slobodno biće, te da je njegova egzistencija zapravo sloboda. Čovekova egzistencija jeste prolazna i ona se može odvojiti od svega postojećeg. „Slobodno biće-za-sebe može da postoji samo kao angažovano u svetu koji pruža otpor. Izvan ovog angažmana, pojmovi slobode, determinizma i nužnosti gube svoj smisao.“⁴³ Zato se okreće ka samome nebiću.

Sartr u svojim književnim delima dolazi do spoznaje da „u dubini čovjekove egzistencije prevlađuje strah od ništavila, odnosno, od neizbježne propasti.“⁴⁴ Ovo je jedan od razloga što se čovek mora i sam

40 Sartr, Ž. P., „Egzistencijalizam je humanizam“, U: *Filozofski spisi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 263.

41 Sartr, Ž. P., „Šta je književnost?“, U: Sartr, Ž. P. *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd, 1962, str. 156.

42 Vilić, N., *Umjetnik kao pobunjenik u susretu sa egzistencijom. Neka od bitnih pitanja filosofije umjetnosti*, str. 42.

43 Sartr, Ž. P., *Biće i ništavilo II*, Nolit, Beograd, 1984, str. 478.

44 Vilić, N., *Umjetnik kao pobunjenik u susretu sa egzistencijom. Neka od bitnih pitanja filosofije umjetnosti*, str. 42.

angažovati jer čoveka stalno muči pitanje smisla vlastitog postojanja. „Zašto postojim? – samo po sebi je apsurdno: sve je bezrazložno, ovaj vrt, ovaj park, ovaj perivoj i ja sam.“⁴⁵ Sartr želi da njegova filozofija umetnosti bude i savetodavna i da njegovo umetničko delo pretvori u sam istorijski čin na način da „filozofija konačno odigra aktivnu ulogu u svjetskim dešavanjima i da dopre do samoga iskona svijeta.“⁴⁶ Prema tome, umetnost nam služi i za (raz)otkrivanje sveta stvarnosti, te po mišljenju samog Sartra „slobodan čin pisanja je jedan od najviših duhovnih oblika konstituisanja svijeta.“⁴⁷ Zadatak umetnika je da na sebe preuzme taj teret angažmana jer „angažovani umjetnik zna da otkriti znači mijenjati, ali i da se ne može otkrivati bez želje za promjenom.“⁴⁸ Sartr smatra da „sve je ovo, počev od Hegela, mnogo puta rečeno i ponovljeno. Ali mi bismo hteli da iz toga izvučemo praktične zaključke. Budući pisac nema nikakve mogućnosti da pobegne, mi želimo da on čvrsto prigrli svoju epohu“.⁴⁹

Upravo na ovom planu je bio i umetnik Endi Vorhol, koji smatra da zadatak umetnika jeste da (raz)otkriva istine sveta stvarnosti svoga vremena. „Ono što čovjek sada još može da opaža jeste da je svijet postao sagledljiv kao trag objekta u prostoru.“⁵⁰ Vorhol smatra da zadatak umetnika nije samo da umetnički stvara, niti da govori o onome što stvara, nego je njegov zadatak da se angažuje i u kulturnom životu. „Mnogi ljudi su mislili da sam ja taj oko koga su svi visili u Fabrici, da sam ja bio neka vrsta velike atrakcije koju su svi dolazili da vide, ali bilo je apsolutno suprotno: ja sam bio taj koji je visio svuda okolo. Ja sam samo plaćao kiriju i gomila ljudi je dolazila pošto su vrata bila otvorena. Ljudi nisu bili posebno zainteresovani da vide mene, već su bili zainteresovani da vide jedni druge. Oni su dolazili da vide ko je došao.“⁵¹

45 Sartr, Ž. P., *Mučnina. Zid. Reči*. Nolit, Beograd 1984, str. 31.

46 Vilić, N., *Umjetnik kao pobunjenik u susretu sa egzistencijom. Neka od bitnih pitanja filozofije umjetnosti*, str. 45.

47 Isto, str. 47.

48 Isto, str. 47.

49 Sartr, Ž. P., „Angažovana književnost“, U: *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1984, str. 5.

50 Vilić, N., *Umjetnost i stvarnost. Estetika u savremenom dobu*, Grafopapir d.o.o. Banja Luka, Banja Luka, 2021, str. 191.

51 Warhol, A.; Hackett, P., *Popism: The Warhol Sixties*, Harvest Books, Washington, 1990, str. 74.

I sam Pikaso je smatrao da se putem umetnosti može demistifikovati svet stvarnosti. Sa aspekta filosofije umetnosti mogli bismo primetiti da se u umetničkim delima Vorhola na jedan specifičan način stvarnost dešifruje, ali ne šiframa egzistencije, niti jezikom umetnosti, nego svakidašnjim jezikom koji je blizak širokim slojevima publike. „Ono što zaista vole je da kupuju – ljude, novac, država.“⁵²

Vorhol je smatrao da je zadatak savremene umetnosti da se artefaktima iz stvarnosti daju drugačija značenja, odnosno da se oni od strane samog umetnika transformišu u umetnička dela. „Svi bi bili remek-delo, jer bi bili ista slika.“⁵³ Primer za to je i konzerva supe kao nešto što je u robno-potrošačkom društvu postalo autentično i bitno. „Vorhol je shvatio da ne morate da se pravite ludi, već da pustite druge da to čine umesto vas.“⁵⁴ Ono što je jedna od bitnih promena u samoj savremenoj estetici, a koja je nastala i pod uticajem Vorholovog stvaralaštva jeste da se više i ne postavljaju tradicionalna pitanja o lepom, ružnom, transcendentnom i sl., jer „slike ništa ne skrivaju, ništa ne otkrivaju, jedina dobit od kutije Kembel d’Endi Vorhol (Campbell d’Andy Warhol), koja je ogromna, jeste u tome što se više ne postavlja pitanje o lepom i ružnom, o stvarnom i nestvarnom, o transcenciji i imanenciji, tačno onako kao što vizantijske ikone dopuštaju da se više ne postavlja pitanje postojanja Boga – ipak ne gubeći veru pritom... Kada se lepo i ružno oslobode, svako od svojih prinuda, umnožavaju se na neki način: oni postaju lepši od lepog i ružniji od ružnog.“⁵⁵

O ovim i sličnim strujanjima u savremenoj umetnosti ukazivali su već Adorno i Horkhajmer koji govore o fenomenima industrije kulture i industrije umetnosti. „Kulturna industrija može da se pohvali da je odlično sproveda često nespretnu transpoziciju kulture u sferu potrošnje, da je to uzdigla u princip, oslobodila zabavu nametljivih naivnosti i popravila kvalitet robe. Što je postajala moćnija, što je neumoljivije terala svakog autsajdera bilo u propast bilo u sindikat, to je bivala sve finija i uzvišenija sve dok se konačno nije zaključila sintezom Betovena

52 Warhol, A., *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975, str. 229.

53 Isto, str. 148.

54 Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, Thames and Hudson, London, 1991, str. 348.

55 Bodrijar, Ž., *Prozirnost zla. Ogled o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 20.

i Kasino de Paria. Njena je pobjeda dvostruka: ono što spolja briše kao istinu može unutra beskrajno da reprodukuje kao laž.⁵⁶ Adorno smatra da su umetnička dela reprezen društvene stvarnosti. „Nova umjetnost je toliko apstraktna koliko su to ljudski odnosi uistinu postali.“⁵⁷ Prema tome, umetnička dela su ogledalo duha vremena u kome nastaju. Popularna kultura zahteva popularnu umetnost, čega je u potpunosti svestan bio Vorhol. Sveopšte otuđenje nije prisutno samo u socijalnim odnosima, nego se reflektuje i na samu umetničku produkciju. Takva dela nikada do kraja nisu dovršena, jer njih dovršavaju gledaoci. Eko smatra da „autor pruža uživaocu djelo na dovršenje: on tačno zna na koji način će djelo biti privedeno kraju, ali zna da će djelo privedeno kraju ipak biti njegovo djelo, ne neko drugo, i da će se na koncu interpretativnog dijaloga konkretizovati jedan oblik koji je njegov oblik, iako organizovan od nekog drugog, na način koji on nije mogao potpuno da predvidi“.⁵⁸

Sveopšta masovna robna produkcija i kultura koja nastaje kao posledica takvog stanja stvaraju lažna obećanja i veštački nametnute potrebe. „Kulturna industrija neprestano obećava potrošačima ono što im nipošto neće dati.“⁵⁹ Sloboda postaje stvar privida jer je i slobodno vreme pod strogom kontrolom. Prema tome, jedina sloboda koja egzistira jeste ona koja se ogleda u izboru artikala koji se nalaze na policama megamarketa. Vorhol smatra da klasičan način slikanja sada gubi svaki smisao jer je industrijska proizvodnja preuzela primat. „Može se ne znati šta se hoće, nego hteti ono što drugi hoće.“⁶⁰ Način kako Vorhol predstavlja svet umetnosti jeste zapravo bolno realistična slika sveta stvarnosti u kojoj se čovek zatekao. „U svojim ranim filmovima želeo sam da pokažem kako ljudi mogu da sretnu druge ljude i šta mogu da kažu jedni drugima. To je bila cela ideja: dvoje ljudi se upoznaje. I onda, kada to vidite, i vidite čistu jednostavnost toga, shvatite o čemu

56 Adorno, T., Horkhajmer, M., *Kulturna industrija*, U: Đorđević. J. *Studije kulture*, Zbornik, Službeni glasnik, Beograd, str. 77.

57 Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 72.

58 Eko, U., *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 55.

59 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, str.145.

60 Bodrijar, Ž., *Prozirnost zla. Ogled o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994, str. 156.

se tu radi. Ti filmovi su vam pokazivali kako neki ljudi deluju i reaguju s drugim ljudima. Oni su bili pravi sociološki primer.”⁶¹

Iskrivljenu sliku stvarnosti Vorhol predstavlja i preko serije portreta tada planetarno popularne holivudske glumice Merilin Monro. Monro nije postala planetarno popularna zbog svoga glumačkog umeća ili lepote koju je posedovala. Ono što nju čini megapopularnom jeste kada postaje objavljeno da je ljubavnica prvog čoveka SAD-a, predsednika jedne države koji mora biti visoko moralan čovek i odan tradicionalnim vrednostima. Novi mediji, kao i filmska industrija dobijaju planetarnu popularnost. „Vorholov koncept filma bio je toliko važniji nego njegov produkt da je čitanje dobre analize interesantnije nego gledanje filma.“⁶²

Tako se pred nas sa aspekta filosofije umetnosti otvorilo i pitanje – šta je potrebno da bi nastajao i opstajao svet umetnosti u svetu koji se temelji na porušenim tradicionalnim vrednostima?! „U konvencionalnom se uživa bez kritike, dok se istinski novo kritikuje sa odbojnošću.“⁶³

Savremena umetnost je pokazala da je umetnost mesto dešavanja istine i neistine; neistine koja se pokušava podmetnuti u onome što možemo imenovati kao anti umetnost, ne kao kič! Sudbina kič-proizvoda je nešto sasvim drugo i kao takvi oni ne predstavljaju opasnost po čoveka i njegovu kulturu. „Doba u kome živimo mogli bismo okarakterisati kao doba jedne nove slike svijeta i jednog novog pozicioniranja čovjeka u takvom svijetu.”⁶⁴ Kakva je ta nova slika sveta stvarnosti možda se nazire u delima savremenih umetnika poput Marine Abramovič koja koristeći kulturu spektakla promovise svoju umetničku produkciju.

O UMETNOSTI ILI ANTIUMETNOSTI NAŠEG VREMENA

Da li se savremeni umetnik pokazuje kao dobar poznavalac dubina čovekove duše, jeste jedno od pitanja koja nam se nameću u filosofskom razumevanju umetnosti našeg vremena. „Oduvijek se smatralo da su umjetnici istinski poznavaoi ljudske duše. Prije svih to su nam pokazali i starogrčki tragičari koji u svojim djelima pokazuju najdublje

61 Vorhol, A., *Filozofija Endija Vorhola*, Službeni glasnik, Beograd, 2016, str. 26.

62 Burdon, D., *Warhol*, Harry N. Abrams, New York, 1989, str. 199.

63 Benjamin, W., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 139.

64 Vilić, S. N., *Umetnost i stvarnost. Estetika u savremenom dobu*, str. 43.

ponore čovjekove duše i sve one posljedice koje proizilaze iz toga.“⁶⁵ Na tragu ovoga mišljenja mogli bismo se zapitati da li je umetnička praksa Marine Abramović na tome fonu ili je to još jedno od onih suprotnih i perfidnih podmetanja svetu umetnosti?! „Umetnik se, dakle, u performansu kreće putanjom jedne u manjoj ili većoj meri prekoncipirane zamisli, no pri tome oseća potrebu da tu zamisao konkretizuje u javnom prostoru pred publikom, čije je prisustvo i čije reakcije direktno utiču na tok, intenzitet i krajnji efekat odvijanja radnje.“⁶⁶

Ako se osvrnemo na jednu od umetničkih postavki Abramovićeve koja je upriličena povodom pedeset godina njenog umetničkog života i rada pod imenom *Čistač* zapažamo da centralna tačka ovog dela jeste pojam duhovnog pročišćenja. U neku ruku to se slaže sa Aristotelovim shvatanjem katarzisa gde on kaže da: „osjećaj koji snažno utječe na neke duše prisutan je u svima u raznolikoj mjeri: primjerice sažaljenje i strah, a tako i ekstaza. Neki ljudi posebice su podložni tom posljednjem i vidimo da se pod utjecajem vjerske glazbe i pjesama koje dušu izluđuju, oni smire kao da su ih medicinski liječili i pročistili. Na ljude koji se predaju sažaljenju i strahu, i osjećajne ljude općenito, a i ostale do mjere u kojoj imaju slične osjećaje, učinak mora biti isti, jer svi oni moraju iskusiti svojevrsno pročišćenje (*catharsis*) i ugodno olakšanje.“⁶⁷ No, pitanje je da li obezduhovljeni današnji čovek može doživeti stanje katarze, kao i pitanje da li ovakva umetnička praksa vodi ka tome procesu?!

Moramo se zapitati da li se umetnost Abramovićeve može shvatiti kao mesto gde se budi čovekova svest o sebi i svetu u kome je (po)stavljen ili je upravo ovo (anti)umetnička praksa u kojoj se naglasak stavlja na ono što jeste postavljeno u prvi plan na površini sveta stvarnosti (trivijanost, površnost, simulacija...)?! „U osnovnoj motivaciji prvih performansa Marine Abramović stoji sprega odnosa između unapred predviđenog izbora polazišta akcije i daljih nepredviđenih etapa odvijanja te akcije. Pri tome, nepredvidljivost posledica prvobitnog izbora ode ponekad dotle da se ta akcija odvija na rubu krajnje opasnosti po sam organizam, pa čak i po sam život umetnice.“⁶⁸

65 Isto, str. 179.

66 Denegri, J., „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, str. 221.

67 Aristotle, *On poetry and Style*. Bobbs, Indianapolis 1958, str. 25-26.

68 Denegri, J., „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, str. 222.

Abramovićeve smatra da je zadatak savremenog umetnika da (re) definiše ulogu koju umetnik ima u društvu. „Umetnost određene kulturne sredine najpre i najbolje se ističe po tome kako ona uspeva da ažurno korespondira sa generalnim problemskim tokovima, ta sredina ističe svoj identitet u meri koliki je i kakav lični doprinos umetnika koji u njoj deluju globalnim umetničkim senzibilitetima epohe.”⁶⁹

Razlika između Abramović i Vorhola je u tome što ona u svojim umetničkim performansima koristi artefakte koji nisu (od)uvek prisutni na površini stvarnosti. U svojoj umetničkoj ekspresiji ona ih čini vidljivim i prijemčivijim prisutnoj aktivnoj publici. Na ovaj način gubi se granica između umetnika/ice i gledalaca. „Gledaoca treba otrgnuti od zatupljivanja svojstvenog blentavcu fasciniranog pojavom i obuzetog empatijom koja ga tera da se identifikuje sa licima na sceni. Njemu ćemo dakle prikazati spektakl čudnog, neobičnog, enigmatičnog, čiji će smisao sam da istražuje. Time ćemo ga naterati da iz statusa pasivnog posmatrača pređe u status anketara ili naučnog eksperimentatora koji zapaža fenomene i traga za njihovim uzrocima. Ili ćemo mu ponuditi dilemu za primer, sličnu onoj koju pred sebe stavljaju ljudi uključeni u odluku akcije. Time ćemo doprineti izoštravanju njegovog vlastitog smisla za procenu razloga, rasprava i krajnjeg izbora.”⁷⁰

Najbolnije pitanje čoveka jeste smrt. Abramovićeve u svojim umetničkim performansima otvara pitanja čovekovog svakodnevnog susreta sa smrću. Za nju smrt ne predstavlja nešto zbog čega treba poricati život, ali ona ne veliča ni život. Istinskim i dubokim razmišljanjima o smrti čovek razumeva vlastitu egzistencijalnu pozicioniranost u svetu stvarnosti. Platon je u svoje vreme smatrao da je smrt najradosniji trenutak u čovekovom životu „Ta smrt je jedno od dvoga: ili je takva da mrtav nije ništa i ni o čemu nema nikakvo osjećanje, ili je, kako se govori nekakva promjena i seoba duše odavde na drugo mjesto. Pa ako nema nikakvih osjećanja, nego je kao san kada tko spava a ništa ne sanja, divna bi blagodan bila smrt.”⁷¹ No, donosi li smrt radost izbavljenja iz sveta stvarnosti?!

Ova umetnica insistira na tome da umetnost mora biti istinita. No, šta je istina u umetnosti, a šta istina u stvarnosti? Savremeni umetnici

69 Denegri, J., *Fragments: šezdesete: devedesete: umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994, str. 9.

70 Ransijer, Ž., *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd, 2010, str. 15.

71 Platon, *Obrana Sokratova*, Demetra, Zagreb 2000, str. 127.

nam pokazuju u svojim delima da ove dve „istine“ jesu realnost našeg vremena. Odgovornost koju savremeni umetnik uzima na sebe jeste da bude angažovan na način da u svojim umetničkim delima transcendirira stvarnost. Time se istina/e (iz) stvarnosti pojavljuju u prvom planu umetničkih dela. Ipak, i dalje ostaje upitno da li savremeni umetnici uspevaju u tome?! Ili, da li gledalac razume takvo jedno delo?! Ransijer smatra da „gledaoce ne moramo da pretvorimo u glumce, a nezalce u znalce. Ono što moramo je da prepoznamo znanje na delu kod nezalce i aktivnost kod gledaoce. Svaki gledalac je već po sebi glumac u sopstvenoj priči, a svaki glumac i svaki čovek od akcije istovremeni je gledalac iste priče.“⁷²

Abramovićeve kada u svojim performansima govori o fenomenu telesnosti, otvara i pitanja seksualnosti. „Za sve ove nastupe bila je karakteristična sledeća zajednička polazna pretpostavka: subjekt radnje postaje sâmo telo umetnice, ona svoje telo svesno izlaže raznim oblicima autoagresije čije posledice – kada je proces započeo – nije više u stanju do kraja kontrolisati ili zaustaviti.“⁷³

Samo telo se posmatralo kao fenomen koji se dovodi u vezu sa moralnošću, ali ona ga povezuje i sa duhovnošću bez religijskih konotacija, što se u krajnjoj liniji povezuje i sa problemima savremenog feminizma o čemu je već govorio Danto.⁷⁴ Danas je Eros potisnut i na mesto tog primarnog stvaralačkog impulsa imamo Hipnosa kome je cilj da nas prevede u svet Tanatosa, svet stvarnosti bez sećanja i emocija. Ali, ne samo u stvaralačkom aktu, Eros je potisnut i u receptivnom aktu gledaoce. „Biti gledalac znači istovremeno biti razdvojen od sposobnosti saznanja i od mogućnosti delovanja.“⁷⁵ Jedan od razloga što se ovo dešava jeste i velika manipulativna uloga medija na gledaoce. „Svako korišćenje medija predstavlja, dakle manipulaciju (...) Pitanje prema tome nije da li se medijima manipuliše ili ne, nego ko njima manipuliše.“⁷⁶ Savremeni umetnici su svesni mogućnosti (zlo)upotrebe

72 Ransijer, Ž., *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd, 2010, str. 26.

73 Denegri, J., „O performansima Marine Abramović, Radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, str. 222.

74 Danto, A., *Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović*, MoMA, New York, 2010, str. 29.

75 Ransijer, Ž., *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd, 2010, str. 4.

76 Encensberger, H. M., *Nemačka, Nemačka između ostalog*. BIGZ, Beograd, 1980, str. 107.

medijske manipulacije. Koristeći i sami mogućnosti medijske manipulacije takvi umetnici nastoje da svojim umetničkim delima dopru do svesti (savremene) publike.

ZAKLJUČAK

Na osnovu svega što smo do sada prikazali u ovome radu, možemo zaključiti da je zadatak umetnika da uvek bude prisutan u društvenim zbivanjima, jer se „umjetnost i život (ljudska egzistencija, kultura, ideologija, moral) mogu povezati u kvantitativno novu cjelinu.”⁷⁷ U svakom slučaju ne samo umetnost, nego, pre svega, umetnik, mora biti aktivno prisutan u svetu stvarnosti da bi istine iz stvarnosti dopirale do masovne publike. Kao što smo i videli na primerima Da Vinčija i Mocarta, umetnost nije samo ona u kojoj će umetnik da stvara epohalna umetnička dela. Umetnost mora da svedoči istinu stvarnosti i da na filozofski način sagledava i razumeva ono što iz stvarnosti pretače u svoje delo. „Posmatrano sa ovog gledišta, svest je apstrakcija, jer skriva u sebi ontološki izvor prema biću-po-sebi i, obratno, fenomen je takođe apstrakcija, jer treba da se ‘pojavi’ za svest. Konkretno može biti samo sintetički totalitet čiji su konstruktivni momenti kako svest tako i fenomen.”⁷⁸

Savremena umetnost, i pored toga što i ona nastoji da traga za nekim vidom/vima istine, ne osvrće se preterano na filozofsko značenje umetnosti. Takvi umetnici polaze od stajališta da je „gomila laž”⁷⁹, ali i da „djelo ne smije biti iskrivljeno u svojoj neponovljivoj jedinstvenosti”.⁸⁰

Za umetnike ovoga vremena bitno je da umetnost bude angažovana i da bude dopadljiva današnjem čovjeku, koji živi u vremenu medijskog spektakla. Mekluan smatra da „ako stavimo naglasak na sadržaj, a gotovo potpuno zanemarimo medij, gubimo priliku da saznamo i delujemo na uticaj novih tehnologija na čoveka i na taj način smo uvek zatečeni – i nepripremljeni – za revolucionarne preobražaje koje izazivaju mediji”.⁸¹

77 Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb, 2005, str. 691.

78 Sartr, Ž. P., *Biće i ništavilo*, BIGZ, Beograd, 1984, str. 31.

79 Kjerkegor, S., *Osvrt na moje delo*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965, str. 76.

80 Eko, U., *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965, str. 34.

81 Mekluan, M., *Elektronski mediji i kraj pismenosti*, Karpos, Loznica, 2012, str. 35.

Umetnost mora da bude kontrolisana i potrošačka ili u slučaju Abramovićeve mora da prikazuje telesnost i smrtnost, koje opet vode ka većoj popularnosti i društvu konzumerizma. „Masovna proizvodnja umetnosti, koju je omogućila tehnička revolucija, menja politički, društveni status umetnosti i prirodu estetičke kontemplacije, naročito s obzirom na njenu udaljenost od iskrenog, življenog iskustva autonomnih pojedinaca.“⁸² Drama čovekovog bivstvovanja je drama koja je temelj umetnosti. „A individua je na neki način valorizovana brojem prijatelja kojima se može pohvaliti, označiteljem popularnosti koja se ponekad meri performansima: Narcis je sebe počeo da računa preko drugih.“⁸³

Leonardo da Vinči i Mocart su među prvim bili svesni bitnosti vlastitog angažmana, svesni su da umetnost treba da bude u službi čovekovog razotkrivanja i spoznaje vlastitoga bića. „Nećemo mi sebe otkriti u ne znam kakvoj povučeniosti: otkrićemo se na drumu, u gradu, usred mnoštva, kao stvar među stvarima, kao čovek među ljudima.“⁸⁴ Ovaj teret angažmana prihvataju skoro svi savremeni umetnici svesni ozbiljnosti vremena u kome žive.

LITERATURA

- Adorno, T., *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979.
- Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva*, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.
- Aristotle, *On poetry and Style*. Bobbs, Indianapolis 1958.
- Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Ibro August Cesarec, Zagreb, 1983.
- Aristotel, *O duši*, Naprijed, Zagreb 1996.
- Baudrillard, J., *Симулација и збиља*, Наклада Јесенски и Турк, Хрватско социолошко друштво, Загреб, 2013.
- Benjamin, W., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
- Benjamin, Valter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, Studije kulture: zbornik, Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- Bialosrocki, Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986.
- Bodrijar, Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

82 Benjamin, Valter, *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije*, str. 100.

83 Lipovecki, Ž., Seroa, Ž., *Globalni ekran: od filma do smartfona*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013, str. 16-17.

84 Sartr, Ž. P., *Filosofski spisi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 290-291.

-
- Bodrijar, Ž., *Prozirnost zla. Ogled o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
- Burdon, D., *Warhol*, Harry N. Abrams, New York, 1989.
- Da Vinči, Leonardo, *Traktat o slikarstvu*, BIGZ, Beograd, 1990.
- Danto, A. C., *Preobražaj svakidašnjeg: filozofija umetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Danto, A., *Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović*, MoMA, New York, 2010.
- Dorffles, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*. Mladost, Zagreb, 1963.
- Debor, G., *Društvo spektakla*, prvo izdanje, Aleksa Goljanin, Beograd, 2003.
- Denegri, J., *Fragmenti: šezdesete: devedesete: umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994
- Denegri, J., „O performansima Marine Abramović, radomira Damnjana i Raše Todosijevića“, U: Denegri, J., *Razlozi za drugu liniju: Za novu umetnost sedamdesetih*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.
- Difren, Mikel, *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.
- Eko, U., *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
- Encensberger, H. M., *Nemačka, Nemačka između ostalog*. BIGZ, Beograd, 1980.
- Feri, L., *Homo aestheticus*, IKZS, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1994.
- Fink, E., *Epilozi poeziji*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Fišer, E., *O potrebi umetnosti*, Minerva, Subotica, 1966.
- Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art Since The 60s*, Thames & Hudson, New York, 2004.
- Ginter, Anders, *Svet kao fantom i matrica*, Prometej, Novi Sad, 1996.
- Grinblat, S., „Nevidljivi meci: subverzija vlasti u renesansi“, U: *Poetika renesansne kulture: novi historizam*, Disput, Zagreb, 2007.
- Hajdeger, M., *Putni znakovi*, Plato, Beograd, 2003.
- Hegel, G. W. F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Hegel, G. W. F., *Predavanja iz estetike I i II*, Demetra, Zagreb, 2011.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New: Art and the Century of Changes*, Thames and Hudson, London, 1991.
- Jung, Karl Gustav, *Čovek i njegovi simboli*. Narodna knjiga, Beograd, 1996.
- Kjerkegor, S., *Osvrt na moje delo*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965.
- Кјеркегор, С., *Појам степенје*, БИГЗ, Београд, 1970.
- Lipovecki, Ž., Seroa, Ž., *Globalni ekran: od filma do smartfona*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013.
- Maze, K., *Bezgranična zabava: Uspon masovne kulture 1850 – 1970*. Službeni glasnik, Beograd, 2008.
- Mekluan, M., *Elektronski mediji i kraj pismenosti*, Karpos, Loznica, 2012.
- Platon, *Obrana Sokratova*, Demetra, Zagreb 2000.
- Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, Continuum, London, 2004.
- Ransijer, Ž., *Emancipovani gledalac*. Biblioteka sveske, Beograd, 2010.

-
- Sartr, Ž. P., „Šta je književnost?“, U: Sartr, Ž. P., *O književnosti i piscima*, Kultura, Beograd, 1962.
- Sartr, Ž. P., „Angažovana književnost“, U: *Šta je književnost*, Nolit, Beograd, 1984.
- Sartr, Ž. P., *Biće i ništavilo*, BIGZ, Beograd, 1984.
- Sartr, Ž. P., „Egzistencijalizam je humanizam“, U: *Filozofski spisi*, Nolit, Beograd, 1984.
- Sartr, Ž. P., *Mučnina. Zid. Reči*. Nolit, Beograd 1984.
- Sartr, Ž. P., *Filozofski spisi*, Nolit, Beograd, 1984.
- Šopenhauer, A., *Svet kao volja i predstava*, Službeni glasnik, Beograd, 2005.
- Šuvaković, M., *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, Zagreb, 2005.
- Vilić, Nataša, *Umjetnost i stvarnost. Estetika u savremenom dobu*. Grafopapir d.o.o. Banja Luka, Banja Luka, 2021.
- Vilić, N., *Umjetnik kao pobunjenik u susretu sa egzistencijom. Neka od bitnih pitanja filosofije umjetnosti*. Grafopapir, Banja Luka 2022.
- Vorhol, A., *Filozofija Endija Vorhola*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.
- Zurovac, M., „Ka filozofiji egzistencije“, U: Bofre, Ž., *Uvod u filozofiju egzistencije*, BIGZ, Beograd, 1977.
- Warhol, A., *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975.
- Warhol, A.; Hackett, P., *Popism: The Warhol Sixties*, Harvest Books, Washington, 1990.

NATAŠA VILIĆ

University of Banja Luka, Faculty of Philosophy

DANIJELA I. MILINKOVIĆ

University of East Sarajevo, Faculty of Philosophy

FROM THE ART OF DA VINCI AND MOZART TO THE (ANTI)ART OF WARHOL AND ABRAMOVIC (IS THE TRUTH IN ART ON EXHALATION?!)

Abstract: This work outlines the relationship between art and anti-art. On the one hand, we have artists who inevitably show what is hidden in reality and go deep into reality in the way of philosophical understanding and reflection of the work of art. If we talk about the art of Leonardo Da Vinci, we can say that only with his time artists have the need to bring a more philosophical understanding of reality into their creations. That is why we can say about Da Vinci that he is an artist and a philosopher, but also a scientist. In the paper, we ana-

alyzed his work *The Last Supper*, and the relationship between the individual figures depicted in the picture. Da Vinci, also, like most philosophers, believes that the true knowledge of art is possible only through the mind.

When it comes to the genius Mozart, we can say that he is one of the constellations of artists who entered the very essence of art and human existence. In the paper, we analyzed his work *Requiem*. During the creation of this work, Mozart was aware that the human soul is in constant crucifixion between the sensory and material worlds, which speaks of his reliance on the Pythagorean understanding of music and musical spheres.

Highlighting the creativity of Mozart and Da Vinci, we can conclude that both of these artists searched for true knowledge and its influence on the human soul. Da Vinci spoke about the fact that the world is not only what we can grasp with our senses, while for Mozart art is the one that speaks directly to the human soul. Against this view of art, we have engaged art that was created after the Second World War. In this time of evil and the annulment of everything human, artists believe that they should be more engaged and that they should address more to mere human existence. We find this type of art in Andy Warhol and Marina Abramović. Warhol is more based on consumer society and popular culture, while Abramović pays more attention to artistic practice in terms of her famous performances. Looking at these two historical eras in art or two ways of presenting reality, this work aims to show how true the presentation of reality is in both aspects and how much artistic weight it carries with it.

Keywords: artist, art, truth, engaged art, Da Vinci, Mozart, Warhol, Abramović

Primljeno: 31.10.2023.

Prihvaćeno: 29.1.2024.