

Mladen Labus

UMJETNOST I DRUŠTVO

ONTOLOŠKI I SOCIO-ANTROPOLOŠKI
TEMELJI SUVREMENE UMJETNOSTI



/.

Autor se u svome radu, s velikom inovativnom energijom, suočava s temeljnim pitanjima estetike kao filozofske discipline i kao opće teorije umjetnosti. Ovaj istraživački rad Mladena Labusa obavlja dvostruku zadaću: daje pouzdan prikaz i kod nas utjecajnog filozofa i nastavlja istraživanjem problema što ih postavlja Benseovo djelo, dajući time originalan doprinos suvremenoj teoriji umjetnosti povezivanjem postupaka egzaktnog, matematiziranog proučavanja umjetničkog djela i argumentacije razvijene na spekulativan način.

Nadežda Čačinović

Radi se o iznimno kompleksnom djelu, originalnom po svojoj metodologiji, analiziranoj i razmatranoj umjetničkoj građi dvadesetog stoljeća, u njezinim simultanim posredovanjima, znanstvenoj temeljitosti i filozofskoj refleksivnosti, širini i obuhvatnosti teme.

Rad je sintetičko djelo koje predstavlja temelj za daljnja socio-kulturna i fundamentalna antropološka istraživanja, s metodološkom paradigmom interdisciplinarnosti i multidisciplinarnosti kao nužnosti novog znanstvenog diskursa.

Nikola Skledar

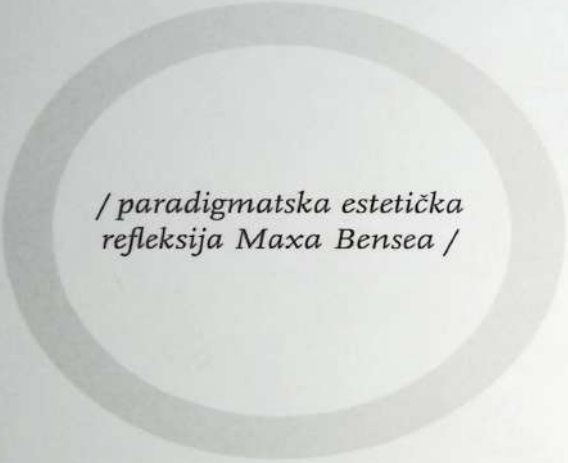
I . D . I . Z .

institut za društvena
istraživanja u zagrebu
institut for social
research of zagreb



BIBLIOTEKA
znanost i društvo

MLADEN LABUS _ UMJETNOST I DRUŠTVO
ONTOLOŠKI I SOCIO-ANTROPOLOŠKI TEMELJI SUVREMENE UMJETNOSTI
/ paradigmatička estetička refleksija Maxa Bensea /



*/ paradigmatska estetička
refleksija Maxa Bensea /*

Mladen Labus

UMJETNOST I DRUŠTVO

ONTOLOŠKI I SOCIO-ANTROPOLOŠKI
TEMELJI SUVREMENE UMJETNOSTI

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica - Zagreb

UDK111.852

7:316

7.036/.038

316:7

LABUS, Mladen

Umjetnost i društvo : ontološki i
socio-antropološki temelji suvremene
umjetnosti / Mladen Labus. - Zagreb :
Institut za društvena istraživanja, 2001. -
(Biblioteka Znanost i društvo; 1)

Bibliografija. - Kazalo.

ISBN 953-6218-08-9

- I. Moderna umjetnost -- Ontološki aspekti
- II. Moderna umjetnost -- Socioantropološki aspekti
- III. Filozofija umjetnosti -- Teorije

: Sadržaj

I.	Uvod	7
II.	Metodološki horizont istraživanja	12
III.	Estetička refleksija Maxa Bensea	23
IV.	Utemeljenje znanstvene estetike	53
V.	Težnja za čistotom	57
V.a.	Prva odredba umjetnosti - težnja za čistotom	57
V.b.	Nepredmetna umjetnost	58
V.c.	Apstraktno slikarstvo	63
V.d.	Čista arhitektura	71
V.e.	Apstrakcija i književnost	75
VI.	Matematičko/geometrijski opis - topološki nacrt bitka	81
VII.	Znakovna estetika - znak bitka	88
VIII.	Semantički bitak moderne umjetnosti	104
IX.	Tehnička svijest i estetički bitak	146
X.	Estetička refleksija kao umjetnička forma	168
XI.	Informacijski procesi moderne umjetnosti	177
XII.	Teorija realizacije	196
XIII.	Estetika i civilizacija	215
XIV.	Zaključak	232
XV.	Summary	250
	Popis literature	252
	Popis fotografija	257
	Kazalo imena	258

mojoj djeci IDI i DAVORINU

I. uvod

"In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes".¹

Ovo čuveno mjesto Hegelove *Estetike* polazište je naših razmatranja o ontološkim temeljima suvremene umjetnosti. Hipotetički izazov, koji nam pruža tako vidljiva odlučnost o izvjesnosti ove tvrdnje, iskazane od filozofa takvog ranga kakav je bio Hegel, kao i sve vidljiviji simptomi u suvremenoj umjetnosti, koji nedvosmisleno pokazuju, da se ontološko utemeljenje suvremene umjetnosti situira u onome što Hegel naziva duhom apsolutne znanosti, dovoljno je velik da se prihvati.

Utoliko će i naše istraživačko nastojanje biti usmjereno prema odgovoru na to temeljno pitanje: da li umjetnost doista nestaje, iščezava u krugu apsolutne prevlasti znanosti u našem vremenu, a s njom i najautentičniji izraz ljudske istine, kao čovjekom oblikovanog vlastita smisla i humaniteta, ili je možda riječ o novoj povijesnoj formi ljudske egzistencije, s potpuno promijenjenom antropološkom strukturom i senzibilitetom modernog čovjeka, pri čemu su forme suvremene umjetnosti samo njezin umjetnički izraz?

U rasponu dva suprotna pola, koje dodiruje ovo pitanje, smjerajući da otčita sudbinu moderne umjetnosti, kao možda

¹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979., str. 25

konačnu sudbinu umjetnosti u cjelini, uznemireno, kao u magnetskom polju, titra igla naših pitanja, koja se na kraju, čak ako nam i ne pruže konačni odgovor, moraju makar načas smiriti i biti nekim mogućim teorijskim putokazom.

Ako smo sebi postavili zadatak da ispitamo forme i manifestacije moderne umjetnosti, kako bismo iz njenih vlastitih mijena, iz njezina vlastita bića mogli pratiti promjene koje su se u njoj dogodile, a to znači njezine ontološke promjene, koje nas mogu dovesti do njezina posljednjeg, samouspostavljenog temelja, upravo do *bitka* suvremene umjetnosti, onda moramo reći da se to odnosi na naš metodološki horizont istraživanja. On bi u sebi, idealno metodološki gledano, morao nositi čitav korpus multikulturnog i višedimenzionalnog znanstvenoistraživačkog pristupa ovom kompleksnom fenomenu, što znači da je potrebno u samom materijalu, u građi umjetnosti pronaći one bitne tendencije koje su je u dvadesetom stoljeću ontološki odredile, to jest odredile njezinu bit, u svim njezinim najvažnijim formama i umjetničkim pokretima. Ovo je potrebno posebno naglasiti zbog metodoloških razloga. Zadatak koji smo sebi postavili, naime da dopremo do bitnih, što znači ontoloških problema ili "temelja" moderne umjetnosti, upravo i ima ovu izuzetnu težinu: da umjetnost dvadesetog stoljeća u njezinim najvažnijim predstavnicima razmatra strukturalno-ontološki, dakle na mijenama, najopćenitije kazano, umjetničkih formi, koje znače i ontološku mijenu same umjetnosti, i s druge strane da promatra utjecaj i djelovanje umjetničkih "pokreta" koji su redefinirali smisao umjetnosti. Upravo na ta dva plana treba pokušati pronaći istinu umjetnosti u dvadesetom stoljeću, koja bi nam rasvijetlila što se to s njom ontološki uistinu dogodilo. Gotovo je nepotrebno reći, da je umjetnost jedan od najkompleksnijih i najtežih fenomena, po suptilnosti i fragilnosti svoga bića i rasponu tajni, ogledajući čovjekov duhovni i povijesni uni-

verzum. Preliminarno moramo naglasiti, da ako nam uspije iz čitava njezina bogatstva i manifestacija u dvadesetom stoljeću osvijetliti i zahvatiti njezinu bitnu "ontološku" sudbinu, kroz nekoliko ustanovljenih njezinih temelja, smatrat ćemo da smo barem djelomično uspjeli u našem naporu.

Drugi horizont, priljubljen ovom prvom i najintenzivnije prisutan, jest onaj *metafizički*, koji u sebi nosi najteže i najbitnije pitanje: ako se potvrdi naša polazna hipoteza, koju je u svom vremenu postavio Hegel, kao konzekvencu svoje filozofije, a u našem vremenu dijagnozu da čovjekov bitak i njegova slika svijeta jesu bitno na način znanosti i tehnike, postavlja Martin Heidegger, upravo onaj mislilac koji umjetnost bitno misli kao pjesništvo, kao najdublji ontološki izvor sačinjanja povijesti, onda je najzačudnije ali i najodsudnije pitanje: kako se to umjetnost mogla naći podvrgnuta ovim dvama oblicima povijesnog duha koji su, ontološki gledano, ne samo "ispod umjetnosti", nego su reziduum ili možda zadnji stadij povijesti zapadne metafizike? Nije li upravo to dokaz da su pjesništvo i mišljenje samo dva lica bitka, te da se ne mogu rangirati ontološki nego, hoćemo li filozofski misliti suvremenu umjetnost, moramo uz sav respekt spram znanstvenog zahvata u beskrajno more umjetničke građe, pokreta, stilova, postupaka, novih formi itd. kao pretpostavke dolaženja do istine slike bića moderne umjetnosti, promišljati sudbinu nas današnjih kao udes zapadne metafizike kojem, to njezin bitak pokazuje, nije izbjegla ni moderna umjetnost. I samo u tom smislu, u mišljenju *bitka modernog čovjeka*, može se misliti i situirati *bitak moderne umjetnosti*. Ono što smo u naslovu našeg rada označili ontološkim temeljima, odgovaralo bi unutrašnjem samokonstituiranju umjetnosti i ontološkom probijanju kroz vlastite prevalentne forme, dosizanje i prevladavanje vlastitog bića, bića umjetničkog, što Hans Sedlmayr naziva "primarnim fenomenima".² Sam bitak umjetnosti, ne samo da

nije moguće doseći izvan bitnog, metafizičkog mišljenja, nego njegova "sudbina" postaje presudna za samu bit čovjeka i njegovu sudbinu. Jer ako umjetnost, kao najizvorniji potencijal bitka više nije u stanju sačinjavati čovjekov svijet i povijest na bitan način, onda ne samo da nije moguć njegov povratak u bitan zavičaj, nego čovjek više nije moguć ni kao povijesno ni kao slobodno biće.

Antitetičko pitanje bi glasilo: no što ako je avantura zapadnog mišljenja, kao povijesti metafizike, zapečatila sudbinu povijesnog čovjeka u formi apsolutnog duha znanosti, shvaćenu ne kao tragizam prometejske kazne, nego naprotiv kao dar jedne posve nove forme njegove povijesne egzistencije, u kojoj se potpuno mijenja čovjekova antropološka i duhovna struktura, s novim senzibilitetom jednog postmodernog, metahistorijskog oblika svijesti i percepcije svijeta?

U ova dva pitanja sadržana je sva drama, ne samo moderne umjetnosti, nego ponajprije modernog čovjeka, i od odgovora na njih ovisi s koliko pouzdanja možemo misliti našu ljudsku budućnost.

Smisao i istraživačka namjera ovog rada nije da predstavi filozofsku i estetičku misao Maxa Bensea kao monografsku cjelinu, nego da zajedno sa sveobuhvatnošću i teorijskim značenjem njegove estetičke refleksije, pokuša doprijeti do ontoloških temelja moderne umjetnosti i odrediti njihovo stajanje u bitku, kao i uvidjeti značenje za suvremenog čovjeka.

To je svakako ogroman zadatak i stvaralački izazov. Mi ćemo se truditi, koliko ovisi o našim mogućnostima, ne samo dovesti do nekog teorijskog razjašnjenja, što je i smisao svakog teorijskog nastojanja, nego i "uživati u naporu teorijske refleksije", koja u sebi istovremeno nosi i uzbuđujuću spoznaju i umjetničku formu, kao i otkrivalačke i stvaralačke svoje ljepote.

² Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln, str. 12

Čini se da je upravo *estetička refleksija* onaj topos ljepote *čiste teorije*, gdje se tako plodotvorno susreću teorijski bitak znanosti i estetički bitak umjetnosti. Otvoren je svima koji su i sami voljni uložiti napor teorijskog samorazumijevanja, upisujući se time u krhku i neobično osjetljivu mrežu bitka suvremenog čovjeka, u njegov teorijski/virtualni model čiste ljepote/mišljenja. Ljepote, ne samo u idejama (teoriji), nego u njihovu otkrivanju/rasvjetljavanju - dovođenju na svjetlo.

Nije li to način dovođenja na svjetlo i samog bitka?

II. Metodološki horizont istraživanja

Gotovo metaforička sintagma ovog naslova ne želi poetski "rastresti" strogost znanstvene metodologije, nego naprotiv smjera ukazati na svu kompleksnost fenomena umjetnosti u njenom totalitetu i pritom ne misli da može obuhvatiti svu umjetnost u njezinoj pojavi.

Metodološka namjera i jest da se upravo multidisciplinarnim i polideterminističkim pristupom otkriju one povijesne i umjetničke forme umjetnosti, koje omogućuju povijesno detektiranje *ontološke biti umjetnosti*. Ovakva metodologija povijesnog ispitivanja materijala umjetnosti, jest analogon egzaktnosti pozitivnih znanosti, koja metoda ulazi u jedan hermeneutički krug ispitivanja, budući je riječ prvenstveno o duhovnim tvorbama.

Pojam horizonta "zamjena" je za strogo izgrađenu znanstvenu metodologiju istraživanja fenomena umjetnosti koja do danas ne postoji i čija se kompleksnost može istraživati samo u razini horizonta i metodološkog pluralizma i interdisciplinarnosti, pogotovo u suvremenoj umjetnosti, u kojoj ona svojim bićem najbližije korespondira s modernom znanošću i tehnikom.

Kada smo sebi postavili zadaću da naše istraživanje položimo na znanstvenu osnovu, koja podrazumijeva i znanstvene metode u istraživanju fenomena umjetnosti, onda smo imali pred očima umjetnost kao jedan povijesni totalitet, koji nije neka

apstraktna hipotetička cjelina, nego upravo obratno, sve konkretno bogatstvo njenog povijesnog života, pojavljivanja, te tomu primjerene metode istraživanja umjetnosti.

Budući da je umjetnost kao predmet istraživanja toliko kompleksna, što znači da se njen totalitet, odnosno cjelina njezina života, postojanja kao stvarnosti, pojavljuje kao jedna dinamička pluralistička stvarnost, onda će i primjenjene metode morati biti:

1. pluralističke (raznovrsne);

2. ono što je u fundamentalnim prirodnim znanostima paradigma, to bi u istraživanju umjetnosti bio ontološki temelj ili rez koji se povijesno događa u umjetnosti.

Otuda je i metoda hermeneutička: prodiranje kroz konkretni umjetnički materijal u njezine bitne "ontološke događaje", razumijevanje prošlih procesa, "prognostičko" interpretiranje umjetnosti, kao i njezine budućnosti. U svemu je uloga znanosti u istraživanju suvremene umjetnosti, kao i upotreba njezinih paradigmi, od najveće važnosti.

Budući da *bît* umjetnosti u njezinoj cjelokupnosti čini forma, a ne samo umjetnička djela, onda se i ontološki temelji trebaju tražiti u njezinoj formi. Dakle, to nije samo ontologija umjetničkog djela, gdje je *bît* supstancijalna, nego se ontološki *bît* umjetnosti traži u formi umjetnosti koja se epohalno mijenja. Potrebno je doprijeti do *promjene forme* koja se *povijesno objektivira*. Povijesna objektivacija događa se, kako na to ukazuje Martin Heidegger u svom djelu *Pojam vremena u povijesnoj znanosti*, kroz *kristalizaciju forme*.¹

Analogija koja se u ontološkom smislu treba pronaći jest, kako se iz materijala umjetničkih djela, formi, postupaka itd. prevalentnih formi jednog razdoblja, povijesno kristalizira/objektivizira *ontološki nova bît (forma) umjetnosti*. Ona obuhvaća

¹ Martin Heidegger, *Der Zeitbegriff in der Geschichtswissenschaft*, str. 373

totalitet umjetničkog fenomena i ne može se svesti na povijesni stil umjetnosti određene epohe i sl.

Kao što je već spomenuto, zadatak je ovog rada da poprimi znanstveni karakter, što znači da se u razmatranju naslovljenog problema, ne samo služi znanstvenim metodama u istraživanju ovako kompleksnog problema, kao što je *ontološki problem moderne umjetnosti*, nego da i rezultati mogu biti podvrgnuti znanstvenom razumijevanju, ako već ne znanstvenoj verifikaciji. To je slučaj sa svim duhovnim znanostima, u kojima bitak jest na način važenja nekog smisla, što je slučaj i s kompleksnom zbiljom umjetnosti.

Zašto se takav zadatak treba postaviti?

Dok je područje i metodologija znanstvenog istraživanja svake formirane znanosti već osvojena, dotle u istraživanju fenomena umjetnosti postoje tek djelomična osvjetljenja. Upravo je zato potrebno dati jednu znanstvenu, što znači istraživačku sintezu ontološkog problema umjetnosti, u njezinu ontološkom i povijesnom vidu. Metode istraživanja trebale bi se prema ovoj sintezi kretati kroz pojedine, u znanstvenom smislu već dostignute umjetničke discipline, što pretpostavlja jedan interdisciplinarni pristup. Budući da se radi o ontološkim temeljima ili problemima suvremene umjetnosti, znanstveno istraživanje treba obuhvatiti fenomen umjetnosti u njegovoj cjelokupnosti, čemu trebaju biti sukladne i primijenjene metode istraživanja, kao što su: ontologija umjetničkog djela, estetičko razmatranje umjetničkih djela, umjetničke teorije, umjetnička kritika, psihologija umjetničkog stvaranja, recepcija umjetničkih djela, filozofska refleksija o umjetnosti itd., što sve u sebi uključuje i multidisciplinarno korištenje filozofskih i znanstvenih metoda: fenomenologije, hermeneutike egzistencijalističke filozofije, analitičke filozofije itd.

Razmatranje materijala ili građe umjetnosti, kako se ona

pojavljuje u svom fenomenološkom i povijesnom/društvenom životu, treba se u najvećoj mogućoj mjeri približiti idealu svake istinske znanosti, a to je egzaktnost znanstvene spoznaje. Dok je ta egzaktnost u prirodnim ili već formiranim društvenim znanostima osvojena i u principu neproblematična, s umjetnošću, kao jednim od najkompliciranijih i najkompleksnijih duhovnih povijesnih "živih organizama", situacija je takva, da ona tek treba tražiti kompleksne metode u istraživanju svoje bogate građe, s osnovnim ciljem postizanja:

1. znanstvene egzaktnosti utvrđivanja svoje ontološke strukture,

2. filozofske refleksije o odnosu svog umjetničkog i povijesnog/društvenog smisla.

Tradicionalno shvaćanje ontologije umjetnosti, propitivanjem samog bića kao bića umjetnosti, ne samo da nije u stanju riješiti to biće, koje nije samo metafizičko (isto, zadato, nemjenljivo), nego se *ontološki strukturira kroz svoju vlastitu umjetničku povijest*, kao i kroz odnos s poviješću, nego takva koncepcija ontologije umjetnosti, zapravo bolje reći ontologija umjetničkog djela, nije u stanju dati znanstveni i filozofski odgovor na kompleksni fenomen umjetnosti, kako se ona pojavljuje u svom ontološkom, povijesnom, estetičkom, psihološkom, filozofskom, receptivnom itd. vidu.

Ontološko se ovdje ne odnosi na tradicionalno (metafizičko) određenje umjetnosti kao takve u njezinoj *biti*.

Ontološko se također ne odnosi na samu *povijest* ontologije (filozofije) umjetnosti, jer bi u tom slučaju "obuhvatila" samo povijest filozofske refleksije o umjetnosti (metafizički), bez povijesti samih umjetničkih djela, povijesti itd.

Ontološko se ne odnosi u tradicionalnom smislu (metafizički) kao jedan vrhovni bitak koji "omogućuje umjetnost kao takvu".

Načelno stoga možemo postaviti:

- ontologija "ne omogućuje umjetnost", nego umjetnost kao povijesno realizirano biće/bitak omogućuje tek ontologiji umjetnosti (kao izvedenoj iz nje) da ispituje/istražuje bit umjetnosti;

- u suvremenoj umjetnosti postoji *više ontoloških* temelja, koji su nastali povijesno, *kroz samu umjetnost* i kroz *odnos* umjetnosti i povijesti/društva.

Iz prethodnih bi teza slijedilo da *umjetnost samu sebe* utemeljuje povijesno/ontološki kroz *svoje forme/pojave*. Nju kao umjetnost, kao cjelinu (ne samo kao pojedinačna umjetnička djela) ne omogućuje ontološki nikakav vrhovni bitak, jer se *umjetnost kao cjelina konstituira povijesno kroz razvoj svojih formi*, koje stoje u odnosu s povijesnom zbiljom u kojoj nastaju.

Možda nam upravo simptomi umjetnosti *postmoderne* nagovještavaju ispravnost ove postavke. Umjetnost u njoj, uostalom kao i znanost, tehnika, tehnologija, filozofija, religija, te ostali oblici duhovne zbilje čovjekovog svijeta, nije više predmet filozofske refleksije u smislu klasične metafizičke situacije odnosa subjekt-objekt, u kojoj načelno ostaje trajno "otuđenje" filozofije (metafizike) od svoga predmeta. Umjetnost, kao i svi ostali oblici duhovne zbilje, zbilje svijeta, ima položaj "intrauterinog subjekta". Ona kao konkretni bitak/zbilja, povijesno dogođen, "izboren", *mijenja perspektivu filozofije*, tako da ova više ne misli "o umjetnosti" kao svom predmetu, kojim bi ostala metafizika koja ne može doprijeti do svoga predmeta, nego *umjetnost sebe misli/reflektira iz sebe same*. Time što spoznaje sebe spašava svoje umjetničko jezgro kao živo, što je metafizičko u najboljem smislu, a s druge strane, *mijenja prirodu i perspektivu filozofije*.

Umjetnost kroz medij refleksije/filozofije, postaje svoj vlastiti misaoni predmet. Postaje pojam koji se objektivira u objektivno znanje (Hegel) i postavlja temelje jedne uistinu *znanstvene refleksije o biti umjetnosti*. Ovaj bitan rez koji se događa

s ontološkom biti umjetnosti i koji je presudan za našu temu sadrži se u pojmu *povijesnosti*. Jedino u povijesti događaju se promjene/ontološki rezovi u biti umjetnosti. Stara ontologija nije dopirala do hegelovskog pojma. U najboljem slučaju rezultirala je jednom filozofijom umjetnosti kao povijesti svoje vlastite biti. Kazano iz Hegelova duha, za istinsku znanstvenu spoznaju treba se bit nekoga fenomena i njegova povijesna bit poklopiti. Samo to daje istinsku znanost, filozofiju.

Pojam moderne umjetnosti ulazi u ovomu radu u pojam *suvremene umjetnosti*, ne samo kronološki, nego *ontološki* korespondira s duhom (epohalno) suvremenosti, pa će se oni neprestano pojavljivati u međusobnom prožimanju - "središnja djela suvremene umjetnosti, sinonimna (su) modernoj umjetnosti"².

Otuda i metodološki slijedi postupak razmatranja:

1. razvoja umjetnosti (iz nje same)
2. filozofska refleksija suvremenosti

Ova dva ontološka nivoa moraju biti zadovoljena. Treći nivo, odnos s društvom kao povijesni proces, mora se imanentno sadržavati u svakom pojedinačno.

Osnovno je pitanje: po čemu se moderna umjetnost razlikuje od stare i što je čini modernom?

Da li postoji objektivna metoda koja bi omogućila da se u ispitivanju umjetnosti dođe do valjanih i općeprihvaćenih slaganja u pogledu njezinih temeljnih ontoloških pojmova?

Ta metoda načelno postoji, jer je predmet umjetnosti predmet znanstvenog razmatranja/istraživanja podložan provjeri. U ovom slučaju taj je predmet činjenični materijal umjetnosti, koji se pojavio u ovom stoljeću, na koji treba biti primijenjena znanstvena metoda otkrivanja ontoloških temelja. Ontološkim se temeljem može smatrati onaj "proizašao iz razvoja same umje-

² Walter Biemel, *Filozofijske analize moderne umjetnosti*, CDDO, Zagreb, 1980, str. IX

tnosti", a koji pokazuje jednu *prevalentnu formu umjetničkog stvaranja i načina umjetničkog stvaranja*. "Ontološki rez" u umjetnosti uvijek znači prekid s prošlim načinom umjetničkog stvaranja i otkrivanje jednog potpuno novog načina.

Kako je umjetnost bitno povijesna po svom biću, kao ona koja je nastala iz nekih povijesnih pretpostavki, njezina se bit ontološki može objasniti ipak jedino iz *njezine vlastite povijesti*, kao što se i njezina povijest razumije iz *njezine biti*.

Metodološki promatrano, da bi se doprlo do biti neke pojave, mora se iz mnoštva fenomena izlučiti jedan korijen, jedan primarni fenomen koji je zajednički, bit. U slučaju umjetnosti to je neobično teško, ne samo zbog kompleksnosti i bogatstva materijala, nego ponajprije zbog načina *povijesnog života* materijala. Fenomenologija umjetničkih pojava ne može se otkrivati kauzalnim principom, nego uranjanjem u njihovu kompliciranu *povijesnu genezu*, što proizlazi iz prirode same umjetnosti.

O toj će razlici spoznavanja i razvoja znanosti i umjetnosti André Gide reći: "Nova sredstva bez prestanka omogućavaju naučniku istraživanja i nove preciznosti, budući da svako novo otkriće služi kao sredstvo sa svoje strane; može se, dakle, reći (i to je gotovo tautologija) da se granice nauke šire neprestano u istom smjeru njenog progressa. Pitanje se postavlja: dokle će ona ići? Kad je riječ o umjetnosti, pitanje se postavlja na sasvim drukčiji način. Riječ "progres" u tome gubi svaki smisao. Pitanje, dakle, neće biti: *dokle će ići slikarstvo, muzika, literatura?* - već još neodređenije: *kamo će one ići?*

Za umjetnika od vrijednosti nije više riječ o tome da se osloni na umjetnost jučerašnjice, da bi se pokušalo ići iznad toga i da bi se potisle granice, već da se izmijeni sam smisao umjetnosti i da se njenom nastojanju izmisli neki novi pravac."³

³ André Gide, *Granice umetnosti*, Kultura, Beograd, 1967, str. 28/29

Bitak umjetnosti jest po *smislu* koji u sebi nosi, i otuda proizlazi sva složenost i težina razmatranja fenomenologije i njezine unutarnje ontološke geneze, koja je istovremeno i geneza njezina povijesnog smisla.

Tu treba imati u vidu da je kod svake umjetnosti kao roda (vrste) druga vrst "otpora" umjetničkog materijala, pa je onda različita i dinamika promjena. To je i razlog da se *isti* bitni ontološki procesi kod različitih umjetnosti odvijaju u *različitim* vremenima, koji ipak naposljetku vode prema jednoj *novoj biti cjelokupne umjetnosti jednog doba*. Tada se to naziva *nova umjetnost*. Dakako da to predstavlja najteži zadatak, jer istraživanje povijesnih mijena umjetnosti pretpostavlja svu složenost i dubinu njezina fenomena: formalni i fenomenološki, sociološki i povijesni, vremeniti i vječni karakter njezin. Naravno da to pretpostavlja i metodološki pluralizam, koji mora pokušati zahvatiti cjelinu njezine strukturalno/formalne i povijesne fenomenologije.

Metodološki je iznimno važno da se uvidi da *novi aksiomi*, ako se tako mogu nazvati, *ontološke pretpostavke jednog sasvim novog stvaranja u umjetnosti*, nisu neka vrst konstrukcije svodenjem iz nekoliko primarnih fenomena, jer uvijek djeluju i manji pokreti u vremenu, koji se ne podudaraju s primarnim (glavnim) fenomenom ili prevalentnom strujom (stilom), pa se i sam pojam "primarnog fenomena" mora promatrati u horizontu povijesnog zbivanja.

Metodološka je ograda da je samo do određenog stupnja moguće prozreti "zbiljski život povijesti" (Hans Seldmayr), kao i iz njega pratiti *život umjetničkih oblika*. Oni oblici umjetnosti koji se sedimentiraju do čvrstih i prevalentnih umjetničkih formi, koje *bitno određuju način stvaranja i recepciju umjetnosti određenog vremena*, znače *temeljnu ontološku strukturu umjetnosti osvojenu kroz samu sebe*, ali uvijek istovremeno i u najdubljioj duhovnoj korepodenciji s duhom vremena, kojem umjetnost, svojim bićem, daje

najdublju ontološku/utopijsku anticipaciju i istovremeno "trpi" promjene u svojoj najdubljoj ontološkoj strukturi. O tome nam svjedoči čitav niz novih umjetničkih tehnika, formi, tehnologija, novih materijala, umjetničkih postupaka, recepcije itd.

Metoda "primarnih fenomena" svakako je "najobjektivnija" u ispitivanju umjetnosti, iako se, naravno, ne može ostati samo na tim pretpostavkama. Ono što je u metodološkom smislu najznačajnije jest da se dopre, izvan svih umjetničkih ideologija, do *procesa* koji se u umjetnosti događaju i koji imaju svoju naročitu unutarnju zakonitost i dinamiku. Oni najčešće u svom završetku dovode do *nove ontološke strukture same umjetnosti*.

Ispitivanje toga procesa povezano je s najpomnijim istraživanjem samog materijala umjetnosti (umjetničkih djela, umjetničkih pokreta, stilova, fenomena, umjetničke građe, postupaka, recepcije itd.), kao i povijesna i društvena istraživanja, kako bi se otkrila unutrašnja dinamika i učinio prozirnim ovaj dijalektički proces umjetnosti i društva, unutar procesualnog povijesnog totaliteta. Dakle, metodološki gledano, spoznaja *unutrašnjih procesa umjetnosti* može se doseći jedino istraživanjem samog života i oblika umjetnosti unutar povijesnog procesa, osiguravajući se pritom od svih pseudometoda, kako metafizičke vanvremene ontologije umjetnosti, tako i svih estetskih ideologija, koje misle da je bit umjetnosti, sva i bez ostatka, sadržana u njima.

Ono što daje jedan čvrst metodološki i znanstveni karakter ovakvim istraživanjima u umjetnosti, jest činjenica da razni autori dolaze do potpuno istih rezultata u raznim umjetnostima ili kako to kaže Hans Sedlmayr "srodnost i spoznaja bitnoga u modernoj umjetnosti"⁴, koja vjerojatno predstavlja najveću revoluciju koja se u umjetnosti dogodila.

Kada je riječ o modernoj umjetnosti, pojam "ontološki" razumijeva se u najmanje dva smisla:

⁴ Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln, 1985, str.13

1. kao ontološki temelj, znači da je, načelno, fenomenološki izveden iz nje;

2. on nije metafizički u smislu da je prvi temelj umjetnosti koji određuje bitak svekolike umjetnosti. Ovdje se on shvaća kao procesualni, što znači povijesni, a metafizički je po metafizičkom potencijalu novih formi umjetnosti, koje samim svojim bićem unose metafizički karakter.

Izvan njih ne postoji nešto, "ontologija", što bi određivalo status umjetnosti, a pogotovo ne status moderne/suvremene umjetnosti. Upravo je ona paradigmatičko polje na kojem je moguće ispitivati novu prirodu umjetnosti na konkretnom umjetničkom materijalu, te pokazati nedostatnost tradicionalne estetike, koja ostaje samo na jednoj ontološkoj dimenziji umjetničkog djela: lijepom.

Ovu dimenziju čitav estetički modernitet *razara* kao jedinu i dominantnu kategoriju. To nikako ne znači da ona i dalje ne igra važnu ulogu u umjetnosti, no nikako više jedinu niti najvažniju.

Umjetnost će se ovdje razmatrati kao kompleksni fenomen, što znači da neće samo umjetnička djela biti naš predmet interesa. Nas će zanimati, kao jednako važni za modernu umjetnost, i njezini društveni, ontološki i povijesni temelji.

U najdubljem ontološkom smislu, umjetnost zajedno sa znanošću otvara nova filozofska pitanja, koja nameće sedimentirana i kristalizirana stvarnost, kao konkretna procesualna povijesna stvarnost. U ovakvoj stvarnosti, u kojoj najvažniju ulogu igraju znanost, umjetnost i tehnika /tehnologija, i za filozofiju se otvaraju nova pitanja i problemi.

Ako je predmet filozofije svijet i njegov smisao, onda se mišljenje i njegovi ontološki temelji konstituiraju iz konkretnog povijesnog realiteta. Utoliko i kristalizirani ontološki temelji umjetnosti, ne određuju samo njezinu povijesnu formu, nego

zajedno sa znanostu, iz nove optike, provociraju i reflektiraju pitanja i daju temelje za novo mišljenje.

Stvaraju ontologiju umjetnosti iz *konkretno procesualnosti svijeta*. U tom smislu umjetnost treba ispitivati iz njezina konkretnog povijesnog materijala, čije sedimentirane forme nemaju značaj samo za nju samu (ontološki), nego zajedno sa znanostu umjetnost reflektira/promišlja svijet kao *povijesni concretum* i time stvara jednu *sintezu mišljenja*, čije se metode u znanosti, umjetnosti, filozofiji, kao i u ostalim formama duha, načelno uopće ne razlikuju.

Ontološki temelji umjetnosti, znanosti i filozofije, načelno postaju istovjetni i u najdubljoj korespondenciji s konkretno nastajućom povijesnom zbiljom, kao posljednjom odlukom moderniteta, što znači *apsolutno aktivnog reflektirajućeg subjektiviteta modernog čovjeka*.

Moderna znači projekciju subjektiviteta u utopiju.

Postmoderna znači da subjekt reflektira sama sebe.

Sam sebi postaje predmet.

Apsolutna samorefleksija subjekta kao metodičke sumnje.

Postmoderna kao artificijelno kartezijanstvo.

III. Estetička refleksija Maxa Bensea

Među najznačajnijim autorima koji se bave filozofskim i estetskim problemima moderne umjetnosti, kao što su Th.W.Adorno, G.Benn, M.Bill, B.Brecht, P.Mondrian, Ch.Morris i drugi, njemački filozof i estetičar Max Bense predstavlja jednu originalnu sintezu njihovih nastojanja u filozofiji umjetnosti, a s druge strane za nas predstavlja pravi paradigmatički poticaj, pomoću kojega možemo problematizirati situaciju moderne umjetnosti i njezin ontološki status.

U djelu M.Bensea možemo otkriti osnovni aspekt njegovih pogleda na umjetnost koji je pretežno ontološki, odnosno estetički orijentiran i izgrađen na temelju ontoloških razmatranja. Usmjeren prema ontološkom karakteru, vidu i sloju umjetnosti, ontološki izgrađen u njegovu temeljnom djelu *Estetika*, predstavlja svakako veliku novinu i doprinos teoriji moderne umjetnosti. Inzistirajući na ontologiji umjetnosti, Bense na najbolji način pogađa bit moderne umjetnosti: moderna estetika ističe u prvi plan ontološki karakter umjetnosti. No ontološka problematika usko je povezana i s problematikom drugih disciplina prvenstveno sa sociologijom, gnoseologijom, spoznajnom teorijom, psihologijom i drugima, i to prvenstveno zbog svog promijenjenog ontološkog i društvenog karaktera: problemi tehnike, tehnologije, dizajna, konceptualne umjetnosti, arhitekture, filma, fotografije, televizije, vizualnih medija općenito,

otvaraju nove recepcijske probleme umjetnosti, čiji je ontološki status nužno ukotvijen u društvo i čija recepcija i principi stvaranja više nemaju onu nevinost romantičkog pojma auratičnog djela, čiju je auru i njezinu svetost za pojam moderne umjetnosti tako nadahnuto i uspješno demaskirao Walter Benjamin, pisac i mislilac, koji će i sam ispisati najzanosnije i najljepše stranice njemačke književnosti i filozofije. Mislimo da to potvrđuje našu temeljnu tezu kojoj ćemo se stalno vraćati, da moderna umjetnost nije ukinula bitak umjetničkog, ljepotu, dokle god se umjetnost može smatrati i doživljavati kao umjetnost, nego je promijenila njezino *stajanje* u bitku, *odnos* s bitkom.

Ontologija umjetnosti bavi se bitkom umjetnosti i njegovom strukturom, modusom postojanja i zakonima kojima je podvrgnut, kao i izrazom preko kojeg se biće umjetnosti ospoljava, da se tako hegelovski izrazimo. Ontologija umjetnosti, postavljajući problem bitka umjetnosti, koji se ostvaruje u umjetničkom djelu, ispituje uvjete i moduse njegovog postojanja. Modus postojanja umjetničkog djela Bense je otkrio u kategoriji *sustvarnost/surealnost (Mitrealität)*. Estetsko biće je "*sustvarno*" biće i sustvarnost je ontološki korelat estetičkom stanju koje označavamo pojmom *ljepote*. Ova ljepota nema samostalnu egzistenciju i estetički predmet, i u tome je materijalistički moment Bensova učenja, tj. "nema samostalno ontičko značenje, već se uvijek zajedno s nečim drugim privodi, posjeduje su-stvarnost, javlja se na prikazanim svjetovima, formama i značenjima".¹ Umjetnost stvara umjetnu stvarnost u kojoj na samim stvarima postaju vidljivi njihovi odnosi.

Dok je u klasičnoj umjetnosti biće apriori prihvaćeno i u njoj se ovo biće kao gotova činjenica jednostavno prikazivalo u lijepim i dopadljivim formama, danas umjetnost tek treba esteti-

¹ Ivan Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965, str. 13

čki opravdati jedno biće, da smisao iz njega izvuče, ili ako ga nema da ga sama stvori i u njega unese. Zato u novije doba umjetnost sama postaje jedna ontološka tema, a njeno značenje postaje ontološko. *Umjetnost spoznaje smisao bitka tako što ga pravi.* To je fundamentalna Benseova teza koja nosi cijelu njegovu estetičku refleksiju i ujedno je od najveće važnosti za našu pretpostavljenu hipotezu u odnosu na Hegelovo određenje umjetnosti i njezinu sudbinu: dok umjetnost u ovom određenju nosi obje Hegelove pretpostavke, naime svoj bitak kao "osjetilni privid ideje" kroz koji se prosijava ljepota i s druge strane "pravljenje bitka po svojim vlastitim zakonima", za nas se postavlja najteže i najodlučnije pitanje, koje smo naznačili već u uvodnom dijelu: u kojoj mjeri i na koji način su zakoni same umjetnosti već obuhvaćeni i uvućeni u tehnološki/racionalni bitak suvremenog čovjeka i da li i kako umjetnost još može "oplemeniti svojom čistom ljepotom?" I možda još važnije pitanje: mora li se umjetnost uopće obazirati na svoj odnos s bitkom kao znanstvenim i tehnološkim bitkom ili upravo obratno znanstveni i tehnološki bitak suvremenog čovjeka mora umjetnost i njezine čiste forme ljepote uzimati kao svoj uzor u pravljenju bitka i time za sebe osigurati povratak u zavičaj, što znači da čovjek sam uistinu pravi svoj vlastiti bitak, "pomirenje njegove egzistencije i smisla". Otuda onda i pitanja odnosa umjetnosti i znanosti i tehnologije kao posebnih regija bitka gube na svojoj snazi i vraćaju se na temeljno pitanje: kako je to s čovjekom i kamo se on kreće?

Tek u umjetno ostvarenoj situaciji jedan faktum, realan po sebi, može se pretvoriti u znak, koji ne samo da nešto označava već i nešto znači. Time se dobiva, kako bi rekao Charles Morris, "posrednik za opažanje značenja stvari".

Umjetničko djelo egzistira kao biće i postoji kao umjetnina samo ako svojim sredstvima od predmeta i njihovih osjetilnih elemenata (boja, linija. itd.) stvara znakove koji otkrivaju znače-

nje tih predmeta. Problem egzistencije estetičkih tvorevina u svakom je slučaju problem estetičkih znakova. Na ovoj distinkciji Bense otkriva osnovnu razliku između klasične i moderne umjetnosti: u klasičnoj pretežu "znakovi o...", u modernoj "znakovi od..." Klasična umjetnost označava objektivno biće, biće kao objekt, ona ga svojim "znacima o..." prikazuje. Moderna umjetnost daje znakove od bića: u njoj samo biće, umjetničko i društveno, o sebi daje znakove. Ona ga time opravdava i osmišljava.

Moderni umjetnik okrenut je prema svijetu svojih preokupacija: pretežno apstrahira od stvari, ideira, otkriva relacije i stvar umjetne privatne svjetove. Oponašanjem svijet se prihvata, apstrahiranjem traži mu se smisao. Dok je klasična umjetnost bila uglavnom "subjektivni odraz objektivne stvarnosti", noviju bismo mogli nazvati odrazom subjektivne stvarnosti, "objektiviranjem subjektivnosti".

Za našu tezu ovo je veoma važno mjesto situiranja bitka moderne umjetnosti u bitak modernog svijeta, jer objektivacija umjetničkog bitka u povijesni svijet kao izgradnja njegova smisla kroz neprekidnu izgradnju znakova koji taj smisao nose, znači onaj temeljni ontološki prijelom koji se dogodio s modernom umjetnošću, koja više ne perzistira samo na klasičan način, u uskim svojim formama izložaba, muzeja, čitalačke publike, zatvorenih koncerata itd., nego se otvara, prije svega pojavom novih medija, u jedan širok i integrativni proces *istraživanja*, koji korespondira s najvišim dostignućima znanosti i kompjutorske tehnologije, te ostvaruje svoje čiste forme digitalne spiritualnosti. Mogućnosti ove nove tehnologije znače i mogućnosti same umjetnosti. Naša najteža dilema i temeljno pitanje čini se da se razrješava upravo u tome, da sama moderna digitalna kompjuterska tehnologija u svom nastrojenju *otvorenog istraživanja* kao svog principa, u sebi nosi i temeljni umjetnički princip *slobode*, i u tom se jedinstvu možda krije odgovor na naše osnovno

pitanje: iako je umjetnost ontološki podijelila sudbinu s modernom znanostu i tehnikom, ona ih je istovremeno obogatila svojim bitkom, slobodom, i tako ušla u otvoreni "projekt" stvaranja svijeta smisla, objektivirajući svoj umjetnički bitak u povijesni bitak čovjeka.

Dakle u novije vrijeme umjetnost preuzima i mora preuzeti *ontološku funkciju*: mora ostvarivati bića, de facto samo apstraktne mogućnosti, koje ne mogu opstojati realno, mora im naći mjesto u atmosferi umjetno napravljenih odnosa i situacija. Moderna umjetnost ne govori, kao klasična, kako stvari izgledaju, već o samom biću umjetnika između tih stvari, o smislu tih stvari, o njihovom značenju za čovjeka, ne o vidljivim oznakama.

Time što umjetnost objektivira, što ostvaruje biće/bitak, ona ga nastoji opravdati. Prije se radilo o tome da li ćemo bolje ili slabije odraziti stvari, danas se radi o samim stvarima; da li postoje (onakve kakve izgledaju) i kako to da postoje? Danas se umjetnost otvara krugu u kojem egzistencije nastaju, traju i nestaju, ona danas rješava egzistencijalno pitanje: "Ne radi se o slučajnim atributima", napominje Bense, "već o suštini stanja našeg duhovnog bića".

Za umjetničko biće moderne umjetnosti, u eminentno ontološkom smislu, ljepota je nužna da bi se biće umjetnosti uopće razlikovalo od svih drugih bića, načina postojanja, no ljepota u modernoj umjetnosti više nije dovoljna. Biće umjetnosti jedna je materijalizirana, objektivirana forma specifične ljudske egzistencijalne situacije, pa se kao takva onda i doživljava i očitava. U modernoj umjetnosti ljepota više nema prvi ontološki rang. Taj rang sada zauzima *refleksija*, dakle spoznajna dimenzija kao racionalni odnos. To ne samo da mijenja sam konstitutivni moment umjetničkog (ljepotu), nego na drugačiji ontološki način konstituira i ontološko biće *umjetničkog*.

Umjetničko se konstituira kao *spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa*. Time se ontološki mijenja i temeljni ontološki status umjetničkog kao *pravljenje* novog bića, kao objektivirana materijalizacija forme. Brojni primjeri iz nasljeđa moderne umjetnosti, pokazuju nam da ta forma ne mora biti završena niti dogotovljena, da bi imala status umjetničkog. Uzmemo li u obzir konceptualnu umjetnost, instalacije kao znak ili kazališne predstave koje nastaju i nestaju u svom vremenu trajanja, dakle u vremenu kada nastaju zajedno s gledaocima ili mnogi oblici kinetičke umjetnosti ili mobila, sa svojim dinamičkim, ne samo formama, nego i načinom postojanja, onda uočavamo da to, ako ne i uzdrmava potpuno, a ono uvelike mijenja ontološki status umjetnosti.

Taj se status u modernoj umjetnosti iskazuje u tome da ona *pravi* novo biće, i da nju bitno obilježava *proces* ili njegovo trajanje (život) koje je omogućeno ili kao jednokratno ili čak samo mogućnošću receptora. Ili, "na mjesto romantike stupa sve više prozaičnosti".²

Ovo mjesto možda na najpregnantniji način izražava ontološki rez ili pomak koji se dogodio u modernoj umjetnosti: naime, od potpuno zatvorene umjetničke zbilje djela romantike, u čijoj je formi zatvoren umjetnikov stvaralački subjekt, umjetničko djelo odnosno njegova zbiljnost otvara se prema svijetu činjenica, fakata, realnom svijetu, i to ne samo u tom smislu da iz njega uzima građu (fakte, stvarnost, činjenice itd.), nego sebe otvara kroz odnos s (postojećom) povijesnom stvarnošću, što znači da problematizira sebe u jednoj povijesnoj, realnoj, "objektivnoj" perspektivi, što znači da se ona kao umjetnička forma, ne samo objektivizira u povijesnu stvarnost, nego i sama povijesna stvarnost ulazi u stvaralački subjekt, koji se više ne zadovoljava svojim zatvorenim djelom, nego problematizira svoju

² Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959, str. 30

egzistenciju u povijesnoj stvarnosti (zbilji) i time ontološki ponovno čini rez u biću umjetnosti

Umjetnost, problematizirajući zbilju u cjelini, postaje ne samo svoja zatvorena umjetnička forma, nego postaje spoznajnoteorijski hermeneutički organon jedne povijesne stvarnosti. Taj rez bi se mogao označiti kao prevalencija spoznajnog momenta umjetnosti u smislu istraživanja stvarnosti usporedo s njenim umjetničkim stvaranjem.

Nije, dakle, umjetničko samo izražavanje jedne egzistencijalne situacije, nego i istraživanje i stvaranje *smisla egzistencije kroz umjetnički postupak*.

To nije više samo umjetnikovo "doživljavanje" stvarnosti, nego objektiviranje zajedničkog smisla stvarnosti. Time se kroz pojam činjenice, fakta, dokumenta itd. otvara jedna nova ontološka priroda moderne umjetnosti. O tome će filozof i estetičar Ivan Focht napisati: "Novija proza uvlači u svoje tkivo sve više naučnih razmatranja: njen jezik je naučni, pojmovan. Pa ipak, ona nije postala nauka. Ona preko apstrakcija uspijeva da uspostavi osjećajni svijet, iza misaonih analiza stvara doživljajnu sintezu. Ciljevi su različiti: nauka traži istinu; a umjetnost postoji da istinom djeluje. Nauka je objektivno hladna, nezainteresirana za posljedice stanja stvari. U subjektivno-zažarenoj umjetnosti ove su posljedice najvažnije. Potreba modernog čovjeka da racionalno pristupa svijetu našla je svoj odjek i u umjetnosti, ali time da nije uništila efikasnost umjetničkih sredstava i sposobnosti umjetnosti da djeluje na emotivni život čovjeka. To je moguće zato što se same emocije danas sve više racionaliziraju, što današnji čovjek i doživjeti može samo u procesu razmišljanja. (Postao je oprezan i ne upušta se uludo u konkubinate sa stvarima). Misli i afekti nisu sasvim raznorodne i nepovezane psihičke tvorevine, osjećanje i razmišljanje ne mogu se potpuno odvojiti. A umjetnost je baš po tome umje-

tnost što zna kako da u istom mediju i modusu dade i misli i afekte-spojene".³

Ili na istom mjestu: "Porast racionalnosti, dakle, ugrožavao bi umjetnost samo u slučaju da racionalnost isključuje emotivnost. No kako se oni prate, vežu i mogu da povežu, kako *čovjek time što je misaoniji nije izgubio svoje osjećaje*, umjetnost se održava. Čovjek nije izgubio *potrebu* da doživljava i da subjektivno povlači konzekvence spoznaje. On nije i ne može biti nezainteresiran u tome kako istina glasi, on je vrednuje i dovodi u vezu s ličnom sudbinom. U tom faktu da čovjek istinu "prima srcu", da joj otkriva smisao i značenje, da ga ona, ukratko, tangira, leži mogućnost za postojanje umjetnosti. Sve dok je tako, umjetnost neće umrijeti".⁴

Ovo je izvanredno važno za ontološku problematizaciju umjetnosti, naime potcrtavanje osnovnog ontološkog temelja umjetnosti, a to je da je ona po svojoj formi specifičan izraz *ljudske egzistencije*, što znači doživljaja, spoznaja, izražavanja i traganja za smislom našeg postojanja. Tek u odnosu na ovu temeljnu odrednicu umjetnosti, možemo ispitivati sve mijene i ontološke rezove koje umjetnost povijesno prolazi. Bez njih umjetnost kao umjetnost naprosto ne postoji. Svi načini, tehnike, preobrazbe itd. samo su unutrašnje pretpostavke za forme umjetničkog izražavanja. Svi racionalni (metodski, tehnički i sl.) postupci sredstva su same umjetnosti. Ona uvijek na kraju ostaje individualna, ljudska, egzistencijalna. Bez toga ne bi imala svoju differentiu specificu spram svih ostalih postojećih formi, "otuđenog" svijeta. Umjetnost, za razliku od njih, jest *živi život formi*. Umjetnost je zapravo energija duha, *živa forma*. Nije okamenjena forma, nego i kao objektivirana forma ona je *živi život duha*. Umjetnost je, upravo svojom sposobnošću da zaroni u

³ Ibid., str. 30/31

⁴ Ibid., str. 31

beskrajno bogatstvo pojedinačnosti u svijetu i u ljudske sudbine, jedina u stanju istinski problematizirati smisao ljudske egzistencije. Osim svoje estetičke i spoznajne funkcije umjetnost imanentno i imperativno ima i svoju, možda najobuhvatniju i najsmisleniju, moralnu funkciju, izrastajući iz humanuma kojim zrači svako autentično umjetničko djelo. Izrastanje svijesti kroz umjetničku formu upravo je ona snaga živog duha, koji se iz žive umjetničke forme transformira u život sam, pa ako se hoće, i u vitalnu/životnu/biološku energiju. Kao što umjetničko stvaranje ima svoj čudesan i tajnovit izvor u tamnim predjelima naše svijesti, odnosno podsvijesti, u predjelima snažnih osjećaja i transcendentne neizvjesnosti same naše egzistencije, tako su i njezine "uspjele" forme transformacija i prohod kroz sam naš život. Umjetnost je čovjekova težnja za istraživanjem i oblikovanjem tajne svoga postojanja. Granične situacije ljudskog života i tajna postojanja, nepresušni su izvor umjetničkog nemira i dokle god postoji čovjek kao čovjek, postojat će i umjetničko oblikovanje njegove temeljne egzistencijalne situacije. No ono izvorišno i bitno pitanje, koje se stalno provlači, a vezano je za ontološke temelje suvremene umjetnosti, koja u sebi nosi svu moć racionalno/tehnološkog Leviatana, i jest, može li se dogoditi da čovjek "zaboravi" pitati svoju egzistenciju na umjetnički način?. Možemo li uopće biti sigurni u "vječnost" umjetnosti, kad je već mnoge njezine forme moderna znanstvena tehnologija uspješno "integrirala" u svoj apsolut znanstvenog bitka ili pak umjetnost, da bi spasila svoju ontološku dimenziju utopije, a to prije svega znači slobode, prilagođuje svoj bitak ovom spomenutom ili napokon, umjetnost u postmodernom društvu fragmentiranog bitka i njegove svijesti, više ne nosi u sebi snagu negativiteta?

Čini se da to nije manjak moderne umjetnosti, nego njezina prednost, jer možda upravo time ona stječe svoju istinsku autentičnost, naime da umjetničko djelo ima svoje značenje i

prostor svoga umjetničkog zračenja, upravo onoliko koliko u sebi i nosi umjetničke egzistencijalne istine, bez pretenzija jedne romantičarske ili kasnije svijesti Moderne, da preobrazi čitavu zbilju, da se inkorporira svojom misijom u intervenciju promjene bitka čitavoga svijeta.

Ovo pomicanje umjetnosti prema racionalnosti u modernom dobu, nije samo "tehničko" pitanje postupka u samoj "umjetničkoj tehnologiji", niti pak samo spoznajno-teorijsko pitanje, nego je ono prije i iznad svega moralno pitanje, koje problematizira čovjekov današnji konkretni (stvarni) povijesni položaj i probleme, pa je ono u najtješnjoj vezi s mijenjanjem i samog pojma spoznaje.

Spoznaja-refleksija nije samo dio stvaralačkog/umjetničkog subjekta. Ona je referencijalna na objektivnu povijesnu stvarnost, pored drugih oblika spoznaje (znanost, filozofija, tehnologija itd.). Prednost je umjetnosti da, koristeći elemente stvarnosti može uz pomoć dokumenta zahvatiti stvarnost u cjelini, u njezinu totalitetu. Ne govori li nam primjer modernog romana, književne proze o tome, da upravo stvaralačko ugrađivanje autentičnog povijesnog dokumenta u književno tkivo, ne ostvaruje samo fantastičnu književnu zbilju, u kojoj dokument nije tek prividni stilistički postupak figuracije književne zbilje, nego njegova upotreba upravo omogućuje takvu sintezu umjetničke i povijesne zbilje, u takvom intenzitetu životnog totaliteta, da ona time postaje ne samo organon spoznavanja, nego i stvaranja smisla povijesne egzistencije.

O tome će književnik Danilo Kiš, u svom eseju *Antropološki roman*, napisati: "Oslobodivši se klasične fabule, i uz nju vezanih likova, predmeta i dijaloga, čija je funkcija bila potčinjena razvijanju sižejne građe, ja sam tragao upravo za onim formama koje su bile funkcionalne za jednu ovakvu romanesknu konstrukciju kao što je *Peščanik*. Perspektivizam sličan na izvjestan način

objektivnosti i "nepriistrasnosti filmske kamere ili fotografske leće, viđenje stvari i događaja iz raznih perspektiva i kroz razna osvjetljenja, iziskivali su i smjenjivanje točke gledišta, kao i smjenjivanje mjesta "kamere". Sve to stvara, čini mi se, izvjestan iluzionizam (što nije ništa drugo do ono što formalisti nazivaju oteščala forma i oneobičavanje, koji u krajnjoj konzekvenciji, kao lirski doživljaj, prerasta u nešto nalik na muzičku formu, nazovimo je uvjetno simfonijsku, gdje se teme, motivi stavovi smjenjuju po zakonima koji su u najmanjoj mjeri uvjetovani slučajnošću".⁵

Ovaj nam primjer pokazuje, da je i književnost preuzela na sebe sve bitne postulate moderne umjetnosti: oslobođenje od fabule (pandan u slikarstvu je nepredmetnost), objektivnost, nova perspektiva, policentričnost točke gledišta, brzina njihovog smjenjivanja, rješavanje umjetničkog problema kroz sintezu dokumenta i fikcije, dakle svih eminentno novih postupaka moderne umjetnosti, osim jednog, slučaj/nost. Ovo na prvi pogled može zbuniti jer, kao što će se vidjeti kasnije, u kompjutorskoj umjetnosti, napose u modernoj glazbi, upravo slučaj ima, kao ontološki novum moderne umjetnosti, najveće značenje u stvaranju. Čini nam se da odgovor leži u tome, da je u modernoj glazbi slučaj otvoren za ono novo, a u ovom tipu književnosti, gdje se prepliću dokument i fikcija, događa se neka vrst umjetničke "rekonstrukcije" povijesti, koja se produžava u svoju moguću umjetničku zbilju. Upravo je dokumentarna građa, dakle ono već dogođeno, ono što smanjuje ulogu "slučaja", pa nam i ovaj primjer pokazuje, kao što smo već ranije naveli, da je "otpor materijala" u umjetnostima različit.

O problemu modernog romana, pišući o djelu Ernesta Sabata: *O junacima i grobovima*, Luis Vajnerman će reći: "Ponovna primjena Leibnizove filozofije može nam dati točnu

⁵ Danilo Kiš, *Antropološki roman*, u: D. Kiš, *Homo poeticus*, Globus, Zagreb - Prosveta, Beograd, 1983, str. 175/176

sliku o tome što je otvoreno djelo kod romana. Naš monadolog bi rekao da je to ono djelo koje ostvaruje najveću mnogostrukost ili raznolikost uz najviše reda. Tako Leibniz objavljuje svoj Zakon o podudarnosti radi stvaranja svijeta u skladu s Božjim planom. Prvo čitanje djela nudi mnoštvo mogućih svjetova koji se postavljaju samo jednom od niza činjenica nekog konteksta. Kafka daje različite vrste tumačenja, koja bi mogla poslužiti kao mogućnost za čitanje romana. Čuveni odlomak poznat kao Vrata Zakona pojavljuje se u preposljednjem poglavlju *Procesa* i omogućuje beskrajn niz tumačenja, prema tome kako se doživljavaju glavni junaci”.⁶

O pojmu “otvorenog djela”, kao još jednog novuma moderne umjetnosti, govorit ćemo kasnije, ali nam i ovaj primjer pokazuje, da se u ovoj otvorenosti u modernoj umjetnosti prepoznaje “razgradnja” tradicionalnog jednoznačnog odnosa s bitkom, kao subjekt-objekt, što pokazuje da nam procesi moderne umjetnosti “daju znakove” jednog novog odnosa s bitkom.

Ona istovremeno postaje i refleksija estetičkih i moralnih modela istraživanja smisla konkretne povijesne egzistencije. To je možda jedan od najznačajnijih ontoloških rezova u modernoj umjetnosti. Umjetnost više nije stvaranje svoga bića umjetničkog kao *zatvorenog modela svoje stvarnosti*, nego ona postaje, kao i ostali čovjekovi duhovni oblici (napr. znanost), jedan *refleksivni medij modeliranja stvarnosti*.

Model kao metafora i metafora kao model, ne sastaju se samo u svom identitetu, nego taj identitet obuhvaća *sve forme suvremenog čovjekova duha* (umjetnost, znanost, tehnologija, filozofija, religija itd.) i vodi ga prema *synthesisu* kao modernoj formi *poiesisa*.

Ovaj model kao metafora jest nova forma i novi jezik umjetnosti, čiji *umjetnički bitak*, kao onaj koji je bitno utemeljen u

⁶ Luis Vajnerman, *Sabatov kontrapunkt*, u: Ernesto Sabato, *O junacima i grobovima*, Prosveta, Beograd., 1984, str. 521

duhu apsolutne znanosti, ne samo da nije "onemogućen", kako bi se to brzopleto moglo zaključiti, time da bi se sada tobože pretvorio samo u znanstveni model, te time izgubio svoj umjetnički bitak, nego upravo obratno, on je model za otkrivanje i oblikovanje jedne nove, moguće stvarnosti, koja u svojim najvišim potencijama korespondira s najdubljim pitanjima čovjekove povijesne egzistencije kao njegove *istine*

Prijelaz bića umjetničkog u formu znanstvenog bitka, odnosno u formu apsolutne znanosti, predstavlja najveći "prolom" u bitku umjetnosti modernog doba. Time ona definitivno gubi auru romantičkog privida i "privatnosti" u ontološkom smislu, iako zadržava cijeli perceptivno emocionalni svijet doživljavanja. U ontološkom smislu umjetnost ulazi u formu objektiviranog povijesnog bitka, u čovjekovu *sudbinu bitka kao apsolutne znanosti*. (Heidegger: *O biti umjetnosti, Doba slike svijeta*).

Na primjeru modernog romana vidjeli smo da je on svojevrsna sinteza dokumenta i umjetničke imaginacije u zahvaćanju konkretnog povijesnog totaliteta.

Čini se da umjetnost po prvi puta nakon i protiv Hegela izboruje svoju poziciju u modernom svijetu, spajajući svoje "umjetničke prednosti": ona spaja svoju tvoračko-estetsku dimenziju osjetilnog, ali ne za stvaranje "estetičkog privida" osjetilne ideje, u sebi pomirene kao zatvoreni privid umjetničkog djela, nego ona svoju estetičku osjetilnost otvara refleksijom u stalno otvoreni proces istraživanja/spoznavanja *stvarnosti*.

Očito je da ovaj proces gubljenja nevinosti umjetnosti spram stvarnosti, kako u njenom spoznajnom, tako i u metodičkom smislu, znači definitivni raskid s romantičkom koncepcijom umjetničkog djela kao jednog zatvorenog subjektiviteta, "osjetilnog privida" (Hegel), a to znači privida u odnosu na konkretni povijesni bitak čovjekov, na njegovu stvarnost. Sve ovo

dakako ne znači da se i dalje ne stvaraju umjetnička djela po svom temeljnom ontološkom izvoru stvaranja novog bića, koje ima svoj vlastiti umjetnički život. Ono što je tu važno jest da je promijenjen ontološki status i forma umjetnosti kao *samo umjetničke forme* romantičkog postojanja umjetničkog djela.

Djelo postaje otvoreno (U. Eco) i tu se za umjetnost otvara čitav niz ontoloških pitanja.

Semiotika postaje "forma" onog objektivno-stvarnog umjetničkog procesa (Ch. Morris). Smisao izlazi iz zatvorenog i otvara se u cjeloviti proces povijesne stvarnosti.

Pritom se i upotreba dokumenta (fakta) javlja u svojem značenju novog "konstitutivnog" elementa/postupka umjetničkog djela za novu vrst umjetničke istinitosti. To je važno za uočavanje bitne povezanosti umjetničkog postupka, u ovom slučaju "upotrebe historijskog dokumenta" (Kiš, Sabato). Bit romana kao totaliteta stvarnosti /i/ umjetničke zbilje kroz odnos dokument-imaginacija, znači epohalno novu postmodernu interpretaciju povijesti, a u tome presudnu ulogu ima upravo dokument, ali ne samo kao povijesna činjenica, nego se promijenjenim načinom/odnosom/smislom/značenjem mijenja i povijesno tumačenje. Teorijski je veoma intrigantan ovaj paralelni divergentni proces koji prolazi dokument u umjetničkom djelu u postmodernoj interpretaciji povijesti: dok u umjetnosti dokument ulazi u umjetničko biće "pojačavajući" njegovu estetičku/spoznajnu/historijsku stvarnost (realitet), dotle u postmodernoj interpretaciji povijesti dokument "slabi", već samim pluralizmom odnosa prema njemu, što znači mogućih pridavanja smisla za nas, koji leži nataložen u povijesnim dokumentima. Sve to pokazuje da je umjetnička praksa povezana i ovisna o kulturno-duhovnim epohalnim mijenama u kojima se nalazi

"Ako se zapitamo koja umjetnička vrsta može da umjetnički zadovolji potrebe suvremenog čovjeka, vidjećemo da je preostala

samo književnost”.⁷ I dalje: “Samo književnost može umjetnički izraziti složenije i apstraktnije moralne i društvene odnose koji su danas, ipak, u centru interesa. Ona to može umjetnički, jer je u stanju da ideju, ma kako apstraktna bila, poveže s pojedinačnim, s konkretnim zbivanjem i time joj prida život i tijelo”.⁸

Književnost kao umjetnost, u modernom vremenu, možda najviše od svih drugih umjetnosti, u svem svom bogatstvu, pokazuje raznolikost metoda i postupaka, koji su promijenili njezino biće. Književnost se nalazi u nekoj vrsti dvostruke prednosti: ona je u stanju “pomiriti” najudaljenije prostore bića: ideju i konkretnu životnu situaciju, dosižući onu vrst napetosti totaliteta životne forme, u kojoj umjetničko biće njezino pulsira istom energijom i autentičnošću kao i sam život, gdje se “ideja i osjetilnost” ne pomiruju samo u svom “umjetničkom prividu”, nego su refleksivna problematizacija i umjetnička objektivacija samog pulsa života, što znači njegovih moralnih, smislenih, etičkih, estetičkih i drugih manifestacija. Utoliko će i moderni roman, naprimjer, kao možda najviši i najautentičniji umjetnički oblik izraza ljudske egzistencije, u svoj postupak, kao potpuno legitimne, akceptirati filozofski esej, kratku prozu, autentični dokument, citat i drugo. Ovi, kao povijesno/istinosno autentični, ne umanjuju, nego upravo povećavaju njegovu umjetničku autentičnost.

S druge strane, književnost ima poseban status među umjetnostima, jer je njezin izvor i materijal “riječ”, koja nosi sav smisao, neka vrst arhetipskog polja svih značenja i oblika. Nije li književnost, kao umjetnost riječi, u romanu, pjesništvu, pripovjetki, drami, eseju i ostalim svojim formama, najviša umjetnost u smislu egzistencijalne autentičnosti? To dakako nije mišljeno u smislu nekog ontološkog primata u ontološkoj hijerarhiji

⁷ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959, str. 38

⁸ Ibid., str. 38

umjetnosti. Ona je to iz jednog jednostavnog ali fundamentalnog razloga: njezin je "materijal" stvaranja *riječ/jezik*, u kojem je čovjek najistinskije, što znači *izvorno ontološki otvoren*. Materijal svih ostalih umjetnosti jest "tvar", koju stvaralaštvo tek formom treba oživjeti. U stvari je nataložena mrtva priroda onog prošlog i zapravo nikad bilog. Jezik/riječ naprotiv oživljuje čovjeka i ona je "materijalna transpozicija" njegovih najdubljih egzistencijalnih iskustava i životnih istina, koje ne samo da uobličava riječima, nego njima zapravo otvara/oživljuje egzistenciju u njezinim beskrajnim mogućnostima, s jedne, i otkriva skriveni svijet smisla, s druge strane. Snovi življenja i snovi pisanja otkrivaju se u dijalektici egzistencijalnog samorazumijevanja, u pravom životu. Snovi nisu samo svojina psihoanalize, nego možda još i više filozofije umjetnosti. Oni nisu tek "paralelan svijet" ovom našem "pravom", "realnom" svijetu, oni su postojeći svijet, kao što je i postojeća realnost (zbiljnost) same umjetnosti.

U svom djelu *Moderna umjetnost kao ontološki problem* Focht piše: "Da je umjetnost stavljena pred zadatak da otkriva i pravi nepoznate svjetove, a ne da bude lijepa..."⁹

Pitanje koje nam se postavlja o ovako naglašenoj novoj ulozi suvremene umjetnosti jest, ne gubeći iz vida njezin novi ontološki status, u kojem ona ima ulogu artificijelnog demijurga stvarnosti koji "pravi" novi svijet, kako to stoji s klasičnim ontološkim njenim konstituentsom, ljepotom?

Umjetnost, ontološki gledano, pravi novo biće, tj. "iz ničega stvara nešto". No, međutim, biće umjetnosti mora imati svoju differentiu specificu u odnosu na svako ostalo "novo nastalo biće" biće i temeljno pitanje i jest: po čemu se biće umjetnosti razlikuje od bilo kojeg drugog novonastalog bića u svijetu ili otkrivenog novog svijeta u znanosti, prirodi ili napravljenog svijeta/bića tehnikom?

⁹ Ivan Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965, str. 7

Čini nam se da odgovor na ovo pitanje ide slijedom:

1. *Ontološki*-biće umjetnosti nastaje iz slobodnog stvaralaštva, što odgovara ontološkoj inverziji ili možda bolje diverziji u bitku: nešto nastaje iz ničega;

2. Biće umjetnosti nastaje kao izraz *ljudskog duha* i duh je konstitutivni glavni nosilac njegov;

3. *Ljepota* u biću umjetnosti potresa naš duh, naše ljudsko biće u cjelini;

4. Biće umjetnosti tematizira našu egzistencijalnu situaciju, našu *ljudsku istinu*.

Ova problematizacija dovodi nas na veoma osjetljivo i bitno područje naših razmatranja. Naime, kao što će se kasnije vidjeti na samim primjerima, objektivni novi ontološki položaj umjetnosti u poznanstvljenom bitku, nikako ne znači i gubitak njezinog bića, ljepote, no sada s bitno drugačije raspoređenim njezinim mjestom u biću umjetnosti: *ljepota* naprosto više nema najviši ontološki rang, što nikako ne znači da umjetnost bez nje uopće može postojati. Iako sada njezino mjesto zauzimaju *refleksija i svijest, pravljenje i otkrivanje*, oni su metodički/znanstveni postupci samog stvaranja i recipiranja umjetnosti. Biće *ljepote* upravo i razlikuje umjetnost od oblika znanstvenog duha (znanosti, tehnike, tehnologije itd.), koji u sebi nose kôd "prirodne determinacije". Umjetnost kroz *ljepotu* otkriva slobodu kao najviši ontološki bezdan svoj i svijeta.

"Istražiti strukturu i način postojanja ovog umjetničkog realiteta, to je eto zadatak naše estetike, odnosno ontologije umjetnosti".¹⁰

Ovakav stav, u kojem se sadrži kritika tradicionalne estetike, gdje je važna samo kategorija lijepoga, neobično je značajan i primjeren je jednoj modernoj teoriji umjetnosti, ali nam se čini da nije opravdano isključivanje kategorije lijepoga iz ontološke

¹⁰ Ibid., str. 8

strukture umjetničkoga djela. Jer bez obzira što lijepo (nije li ljepota ontološka, a lijepo gnoseološka kategorija?) nije u modernoj umjetnosti više ono primarno, jedino niti odlučujuće za njezino biće (ontološki), niti je tematizacija egzistencije u umjetnosti na način lijepoga, ipak, ne lijepo kao estetička kategorija, nego *ljepota* kao izraz životnog intenziteta, a to onda znači životne ili egzistencijalne istine čovjeka, koja ga potresa u totalitetu, ostaje i u strukturi moderne umjetnosti. Bez obzira na svoje forme i tehnike, umjetnost kao umjetnost neodvojiva je od svog izvornog grčkog značenja *aisthesis*=*osjetilnost*. Ona pogađa čovjeka u doživljaju umjetničkoga djela, potresa ga u cjelini njegova ljudskog bića. Kroz osjetilnost probija duhovno i vodi do smisla ili besmisla, što su podjednako legitimne teme moderne umjetnosti. Umjetnost problematizira čovjekovu egzistenciju u korijenju, i zato nijedna druga forma ljudskog duha ne može toliko duboko i potpuno potresti čovjeka kao umjetnost. Čini se kao da se ipak ne možemo potpuno osloboditi Hegelova određenja umjetnosti kao "osjetilnog sjaja ideje", pri čemu mi danas ovo određenje proširujemo na čitav svijet umjetničkih djela kao, ontološki, novih bića koja konstituiraju novu stvarnost, jednu novu hermeneutiku svijeta života, svijeta smisla, koji konstituira svijet u vremenu. Upravo "višak" smisla, transcendencija koju nose umjetnička djela, ostaje intaktan, jer posjeduje ideju koja je materijalizirana i objektivirana u konkretnom biću, koje je istupilo u svijet i ontološki ga proširilo svojim smislom.

"A upravo je to bitno za umjetnost: ne da bude lijepa, nego da ostvari i u objektivnost prenese ljudski duh".¹¹

Slažemo se da umjetnost "u objektivnost prenese/prenosi ljudski duh", ali se postavlja pitanje na koji način?

Koja je ontološka struktura bića i da li je ona moguća bez ljepote?

¹¹ Ibid., str. 8

Ako je forma umjetničkog djela način njegovog postojanja, njegove ontološke strukture, onda nije moguće zamisliti da u toj formi ljepota ne postoji ili ne igra nikakvu ulogu. Upravo je ljepota koja proizlazi iz forme umjetničkog djela onaj temelj koji čini biće umjetničkog i to je ona *differentia specifica* spram svih ostalih duhovnih formi čovjekovih.

O tome će znameniti estetičar Benedetto Croce u svojoj *Estetici* pisati: "Materija zahvaćena i potčinjena formom stvara konkretnu formu. Upravo je materija, upravo je sadržaj ono što razlikuje jednu našu intuiciju od druge: *forma je stalna, ona je duhovna djelatnost*".¹²

"Materija je u svojoj apstrakciji mehanizam, pasivnost, to je ono što ljudski duh trpi, ali ne i proizvodi. Bez nje nije moguća nijedna spoznaja ni ljudska djelatnost, ali nam puka materija podaruje animalnost, ono što je brutalno i impulsivno u čovjeku, a ne *oblast duhovnog*, zapravo ono što *tvori humanitet*".¹³

Iz ovih je Croceovih stavova vidljivo, da je umjetnost sâmo središte čovjekovog duhovnog života, koji određuje i njegovu djelatnost i njegov humanitet, pa ona nije tek jedno područje, nego je upravo najvažnija za samu srž čovjeka kao duhovnog bića, njegov humanitet, bit njegova života.

Čisto ontološka struktura kao način (modus) postojanja umjetničkog djela, ne može iscrpiti i kategoriju *ljepote i smisla* njegova, kao one duhovne tvorbe, koja se razlikuje od ostalih.

Focht dalje kaže: "S druge strane, umjetnost zaljubljena u istinu, pruža nam vidike koji se nikako ne bi mogli nazvati lijepim. Jer istina je najčešće tužna, porazna, mučna i neprijatna".¹⁴

Ovaj zaključak čini nam se ispravan, ali nepotpun: umjetnost i nema zadatak da ružnu istinu pravi lijepom, nego je način

¹² Benedetto Croce, *Estetika*, Zagreb, Globus, 1991, str. 26

¹³ Ibid., str. 26

¹⁴ Ivan Focht, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965, str. 8

postojanja umjetničkog kroz formu. Forma mora biti uspjeta, da bi uspjelo umjetničko djelo. Tek ljepota umjetničke forme stvara umjetničko biće.

“Umjetnost ne želi više da bude “iluzija”, “Schein”, slatka i varljiva i lijepa priča o stvarnosti, ona hoće sama da bude stvarnost. Razvitak umjetnosti se sastoji upravo od ovog postepenog pomicanja iz sfere “Schein” (“iluzija o biću”) ka sferi “Sein” (“smisao bića”).”¹⁵

Iako se načelno slažemo da se dogodio ovakav “ontološki pomak” u biti umjetnosti, ipak je potrebno upozoriti na onaj presudni medijacijski član, koji određuje bit moderne umjetnosti. Umjetnost ispitujući sferu “Sein” (“smisao bića”) i tvoreći “svoju umjetničku stvarnost” ulazi u nužno savezništvo s postojećom konkretnom povijesnom stvarnošću, pa time nužno ulazi i u savez sa znanošću, tehnikom, tehnologijom, kompjuterskom konceptualizacijom zbilje itd. Drugim riječima, u prvi plan dolazi njezina spoznajno-teorijska i refleksivna problematika *stvarnosti* i ona svoju umjetničku stvarnost više uopće i ne može konstituirati izvan i bez ovog refleksivnog posredovanja i istraživanja same postojeće stvarnosti. To, naravno, nema nikakve veze s bilo kojim tipom “realizma”, nego se u modernoj umjetnosti događa takva promjena njezine biti, da ona više uopće nije moguća kao nekakav izdvojeni “Schein”, kao samoj sebi dovoljni “privid”.

Umjetnost ulazi u jedno polje (krug) apsolutne refleksije kao dio apsolutnog duha znanosti, a jezik i temelj njenog bića i izraz postaje samospoznaja/samorefleksija kao *istraživanje stvarnosti*. Tek kroz ovo istraživanje stvarnosti, koje je samorefleksivni medij moderne umjetnosti, može ona tvoriti i biće svoje *umjetničke zbilje*. Dakle, refleksivni i istraživački karakter moderne umjetnosti jest onaj nužni član posredovanja, koji bitno mijenja ontološki karakter umjetnosti.

¹⁵ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959, str. 120

"Njegova (Hegelova, m. op.) zabluda bila je u tome što nije zapazio ove mijene koje umjetnost održavaju i daju joj novi *raison d' être*; njegova, kaže Bense, obuhvatna umjetnost koja stvarnost interpretira, dok moderna umjetnost radi na opravdanju bića. Prelaz od starije umjetnosti je prelaz od, kako čitamo u *Aesthetici*, "svijeta znakova" koji realnost tumači ka svijetu znakova koji "realnost jeste". Umjetnost nije više nešto formalno lijepo, niti može da bude; ona nije privid stvarnosti, niti hoće da bude, ona hoće da bude stvarnost, i stvarnost i jeste".¹⁶

Ono što je važno uočiti za novu ontološku bit umjetnosti jest, da ona postaje nova stvarnost, ali ne samo svoja stvarnost u umjetničkom djelu kao "Schein", nego ona svoj "Sein" ("smisao") sama emitira kao svijet znakova, svijet značenja, svijet smisla. Time ona ulazi u razgovor sa svijetom, ona ga mora uzeti/istražiti kao stvarnost, da bi mogla tvoriti svoju stvarnost (*zbiljnost*) smisla kao smisla svijeta.

Realizam je upućen na pojavnost stvari, na "Schein", na prirodu, na konvenciju, na općepriznate ili općerazumljive pojave. Moderna umjetnost, naprotiv, teži da otkrije suštinu koju priroda i pojavnost skrivaju, koja pod hrpom podataka i slučajnosti i svakodnevnosti prebiva očekujući svoje biće, biće njome natopljeno i prožeto. "Kad je "objektivni korelat" klasične umjetnosti podražavanje svijeta, tad je "objektivni korelat" moderne apstraktne umjetnosti svijest, duh; estetsko podražavanje opravdava jedan svijet, a estetska apstrakcija opravdava svijest i duh". (Bense)

Ali ovdje moramo korigirati Bensea. Ne samo da bi duhu dala biće, da bi ljudskost ostvarila, već da bi odredila i samu realnost, moderna umjetnost napušta njenu vanjsku sliku i odlazi u apstrakcije da bi je potpunije i točnije tumačila. Time se ne misli samo na apstraktno slikarstvo; sva moderna umjetnost je pretežno

¹⁶ Ibid., str. 120

apstraktna, tj. apstraktivna. Svojim momentom apstrahiranja moderna se umjetnost približava znanstvenom, kritičkom i analitičkom odnosu prema svijetu, napuštajući lakovjerno povjerenje prema njemu, stihijnost i spontanost u doticaju s njim.

Porast apstrahiranja, (a to je opazio i Bense), dovodi do postepenog gubitka predmetnosti u umjetnosti, a s iščezavanjem realne tematike poprima pretežno formalistički karakter. Iz toga slijedi da je umjetnost upućena na samoprikazivanje vlastitih sredstava, da od svojih izražajnih sredstava pravi svoj predmet. Iako zbog toga manje privlačna, moderna umjetnost sama sebe prikazuje i time vrši ontološku funkciju: daje mogućnost biću da u njoj postoji, da se tek po prvi put kroz nju ostvari nešto što još nikad nije bilo ili što u okvirima realnosti ne može ispuniti svoju suštinu.

I klasična realistička umjetnost je apstrahirala, samo u osnovi drugačije od moderne: dok moderna apstrahira od predmeta ("zaboravlja stvari"), izlučuje realnost unoseći u tu prazninu svoju, drugu, klasična apstrahira na predmetima, izlučuje iz njih nebitne i slučajne oznake, povlači bitne i tako stvara tipove i tipično.

Hegel je ustanovio da ljudski rod u kulturno-povijesnim okvirima postaje racionalniji i upravo u toj činjenici vidio je najveću opasnost za umjetnost; jer umjetnost je, po njegovu mišljenju, nužno osjetilna, emotivna i neposredna, upućena na "bol i uživanje". Kad "naivnosti prestanu da fasciniraju", kako kaže Bense, kad čovjek postane realan i deziluzioniran, kad analitički raspoložen prilazi stvarnosti posrednim pojmovnim mišljenjem on gubi smisao za umjetnost koja je nužno neposrednost, a umjetnost na njega ne djeluje i zato gubi svoj smisao. Kad prestane biti kult, religiozno obožavanje i religiozna osjećajnost, ona se po Hegelu ukida u racionalnoj filozofiji.

Bense se ne slaže s Hegelom da neposredan i afektivan

način odnosa prema svijetu i prema umjetnosti sve više stradava i čak se, da bi potkrijepio Hegelovu tvrdnju o porastu racionalnosti, poziva i na Morrisa (*Temelji teorije o znakovima*): "... od Morisa prima estetika onu sve veću racionalnost koja je ušla u gotovo svako moderno umjetničko djelo, pa bilo ono prozno, muzičko, poetsko ili slikarsko". Bense ovu činjenicu drugačije vrednuje; ne smatra da porast racionalnosti predstavlja propast umjetnosti. Umjetnost nije, kao kod Hegela, ukinuta u filozofiji, već je filozofiji stavljena uz bok".¹⁷

Porast *racionalnosti* u modernoj umjetnosti, ne samo u smislu pojmovnog mišljenja, nego u smislu uvođenja tehnike i tehnologije u sam postupak umjetničkog poiesisa, sigurno je još jedna ontološka novina u biću umjetnosti, jer ona ne samo da se pojmovno/refleksivno integrira u stvarnost, nego se ovi principi racionalnog unose u samu prirodu njenog nastajanja, dakle, njena priroda postaje pluralistička i cjelovita: ona akceptira znanstvenu metodologiju, filozofsku refleksiju i stvaralačku otvorenost visoko podignutih stvaralačkih mogućnosti razvojem tehnike i tehnologije.

"Takvim razmatranjima Bense pobija jednu veoma raširenu predrasudu romantičarsko-hegelovske estetike o protuslovljima osjećaja i misli, umjetnosti i nauke i o nespojivosti neposrednog doživljaja i posredovanog pojmovnog mišljenja".¹⁸

Ovo je neobično važno mjesto za tematiziranje pojmovnog, racionalnog u modernoj umjetnosti. Racionalno ne samo da nije inkompatibilno s pojmom umjetničkog, nego ga upravo omogućuje i proširuje njegove mogućnosti. Postaje jedan od njegovih konstitutivnih momenata u samom postupku i bitno doprinosi stvaranju umjetničkog djela. Ukoliko umjetničko djelo jest, onda ga racionalni njegov moment niukoliko ne može

¹⁷ Ibid., str. 125

¹⁸ Ibid., str. 125

oštetiti, nego naprotiv, može podići njegovo umjetničko djelovanje. Bitno je pitanje svakog umjetničkog djela, s kakvom snagom svog umjetničkog intenziteta u našem cjelovitom doživljaju, potresa čitavo naše biće, u neprestanoj upitanosti o svom postojanju i smislu.

Benseove analize trebaju potkrijepiti njegovu tvrdnju da umjetnost može kao racionalna egzistirati i da prema tome nema mjesta Hegelovoj rezignaciji izraženoj u stavu da je "umjetnost za nas već davno prošlost". Naša svijest istina, poprima iz dana u dan sve više naučnu i tehnološku osnovu i nije "nipošto više kulturna ili religiozna", ali to ne znači da će umjetnost kao takva biti kulturna ili religiozna, i zajedno s religioznošću iščeznuti, odnosno postati anakronizam. Ona se u novije doba transformirala toliko da bismo je mogli nazvati "naučnom" (s pravom govori Bense o kartezijanskoj svijesti u umjetnosti i svođenju umjetnosti na principe) i u svojoj čistoći i punoći održala kao jedan od osnovnih oblika ljudskog duha".¹⁹

Kao što smo već vidjeli u našem prethodnom razmatranju, ovaj čuveni Hegelov stav o umjetnosti kao prošlosti, mogao je vrijediti samo za određeno shvaćanje umjetnosti. Samo romantički koncept umjetničkog djela, kao zatvoreni simbolički apsolut subjektiviteta, kao savršeno organsko djelo/tijelo, ostaje intaktan stvarnošću svijeta, i potpuno ravnodušan u svojoj umjetničkoj "savršenosti" čeka svoju "interpretaciju". Ako bismo to tako mogli reći, onda je moderno umjetničko djelo, kao što smo vidjeli iz prethodnih razmatranja, jedan otvoreni simbolički apsolut objektiviteta, ogranički povezan s bitkom povijesne stvarnosti. To je njegova nova ontološka sudbina. Bitak umjetničkog djela ne može izbjeći bitku svijeta. Tu se upravo vidi sudbina moderne umjetnosti, čija ontološka bit nije više samo bit umjetnosti, nego i bit svijeta.

¹⁹ Ibid., str. 126

Apsolut znanstvenog bitka primio je u zagrljaj i svoje najzai-granije dijete, *umjetnost*.

“U umjetnosti se ne radi više, kao nekad, o tome da se izraze osjećaji i da se na drugoj strani pobude; ne radi se bar u prvom redu o osjećajima; ne sastoji se moderna umjetnost u nastojanju da se “afekti odraze i očuvaju, već da se duhovni nesporazumi otkriju, iskuse - jer, književnost pripravlja fizička i metafizička iskustva: da se misli i slike povežu s realitetima i ponovno od njih odvoje kad su ozlijeđeni sekularni odnosi bića”. Zato je “današnji položaj umjetnosti takav da ona svoj rang dobija više u mediju misli, nego u mediju osjećaja”.²⁰

“Time Bense izvrsno objašnjava činjenicu da moderna umjetnost, kao i kakva teorija, zahtijeva interpretaciju i komentare.”²¹

Ovdje je potrebno uočiti da se upravo preko ontoloških problema umjetnosti dopire do bitnih ontoloških/duhovnih stanja čitave povijesne epohe. Činjenica da moderna umjetnost nije više i prije svega u mediju osjećaja, nego u mediju misli, pojmova, refleksije, ne govori samo o njezinoj unutrašnjoj preobrazbi, nego možda još i više o njoj kao nosiocu novog duha epohe modernog subjektiviteta. U njemu je duh samorefleksije jednog, ontološki gledano, samouspostavljenog svijeta. Svijetu, uspostavljenom po duhu/subjektu potrebna je refleksija kao medij svog samospoznavanja, u odnosu na ontički “proizvedena” bića. Dakle, samospoznaja duha/refleksije cjelokupne stvarnosti proizvedene po modernom čovjeku, jest medij novog povijesnog duha. U tome je ontološki značaj misli/pojma presudan. Ali umjetnost više nema najviši položaj. Sada se čini da se nalazimo u samoj srži Hegelove “presude” umjetnosti.

Možda Hegel, fenomenološki gledano, i nije najtočnije prognozirao u vezi s umjetnošću, ali ostaje neporeciva “onto-

²⁰ Ibid., str. 126

²¹ Ibid., str. 126

loška istina": umjetnost danas više nije najviši oblik duha. Istovremeno umjetnost postaje dio/oblik apsolutnog duha znanosti. Njezino će biće suštinski poprimiti taj duh, bez obzira na sve svoje oblike i mogućnosti, koje kao specifična forma u sebi nosi.

Tu leži pravi smisao teze da umjetnost sve više ulazi u sferu misli i pojmova. Upravo iz ove epohalne/nove njezine ontološke biti, ona problematizira "objektivnu povijesnu stvarnost" i samu sebe.

Moderna umjetnost ontološki stvara novo biće, ali istovremeno se odnosi prema objektivitetu povijesne stvarnosti. Ona ne može, a da time ne ukine svoju povijesnu bit, izbjeći problematizaciji egzistencijalne situacije, što znači da ona ne može više biti ni realistička, ni naturalistička, ni impresionistička itd. u svojoj ontološkoj nosivosti. Pritom se ne misli da ona ne može koristiti njihove stilske postupke, nego da mora, tvoreći novo biće, umjetni svijet umjetničkog bića, istovremeno reflektirati epohalni stvarni svijet. Ona bez te misaone problematizacije egzistencije više ne može ontološki odgovarati biti modernog svijeta.

Sada se postavlja pitanje: može li racionalna umjetnost još uopće biti umjetnost? Nije li baš osjećajnost, ljepota i doživljaj taj koji potresa cjelinu čovjekova bića? To su uglavnom prigovori u kritici moderne umjetnosti. Pogledajmo da li postoje i drugi argumenti.

Prije nego ih navedemo, spomenimo da je ovaj prethodni način argumentacije primjer jednog zastarjelog teorijskog pristupa i argumentiranja, pogotovo kad se radi o modernoj umjetnosti.

Prvo, ovaj romantičarski teorijski instrumentarij ne funkcionira za samu bit epohe upravo zbog toga što je "ljepota način na koji postoji istina" (M. Heidegger), pa je danas to odlučno pitanje za doživljaj umjetničkog djela: da li ono potresa naše biće otkrivajući nam neki vid ili istinu naše egzistencije ili je to samo ljepota estetskog svidanja bez svog sadržaja (istine)?

U prvom slučaju, ako se događa istinski umjetnički doživljaj izazvan istinskim umjetničkim djelom, onda je pitanje racionalnog medija umjetničkog djela pitanje metode, postupka, tehnike, prefiguracije itd. njegovo autonomno stvaralačko pitanje i ono za ovu priliku nije od primarnog značenja. Ono što je bitno jest, da je umjetničko djelo izazvalo snažan i cjelovit umjetnički doživljaj i da postoji kao jedna nova umjetnička stvarnost. Ako je ono racionalno i tehnički strukturirano i morfološki određeno kao pojmovno, to nikako nužno ne znači umanjivanje, nego upravo obratno, može značiti povećavanje njegovih umjetničkih mogućnosti oblikovanja. One su u vezi s drugom tezom/argumentom u prilog prethodnoj argumentaciji.

Govoreći o modernoj umjetnosti iz aspekta starih estetika i pojmova, često se ne vidi jedna jednostavna i jasna istina: moderni čovjek ima potpuno promijenjeni antropološko-perceptivni senzibilitet, koji se možda ponajviše reflektira baš u odnosu na umjetnost. Bilo bi veoma čudno da se, u posvemašnjem okruženju tehnikom, elektronikom, kompjutorskim sistemima, novim materijalima, vizualno-zvučnim mogućnostima efekata, mogućnostima novih dimenzija prostora i vremena u umjetnosti itd., nije promijenila i čovjekova osjetilnost i perceptivna osjećajnost u jednom bogatijem smislu: jedna nova perceptivna estetičnost zasnovana na čistoći matematičkog i tehničkog principa, koji implicira porast spiritualnosti, čistoće svijesti, pretpostavka je recepcije moderne umjetnosti. To je ogromni dobitak u povijesti umjetnosti.

Ono što je bitno za umjetnički doživljaj jest da je on jedinstven i nedjeljiv i bilo kakova analiza njegova znači otvaranje onog procesa/polja u kojem se mogu vidjeti načini, metode, postupci, morfologija itd. njegova nastajanja. Ali sve je to takorekuć efemerno u odnosu na njegov rezultat: umjetnički doživljaj, a medij pojmovnog odnosno racionalnog jest način dolaženja do

njega, način njegove ontološke interpretacije. To je ujedno i istinski kriterij za umjetničko djelo kao umjetničko.

Jedinstvenost doživljaja umjetničkog djela, koje potresa čitavo naše biće za jednu duboku istinu postojanja, za neki nagoviješteni ili otkriveni smisao, koji se u jedinstvu i jedinstvenosti djela (sadržaj i forma) nalazi, upravo i jest onaj neponovljivi i ničim nadoknadivi svijet umjetnosti, koji je jedan živi i autentični čovjekov vremeniti svijet. I zato, dokle god racionalnost moderne umjetnosti uspijeva u svome konačnom rezultatu, umjetničkom djelu, djelovati umjetnički, to znači izazvati snažan umjetnički doživljaj, dotle se ona (racionalnost) mora uzimati kao ontološki dobitak moderne umjetnosti, a ne kao nešto što potpisuje njezinu smrtnu presudu, kako bi to htjela površna i na nerazumijevanju njezinih bitnih suvremenih tendencija, njezina kritika pretpostaviti.

Povećanje racionalnog i refleksivnog u modernoj umjetnosti može značiti samo jedno: moderni se svijet do te mjere izdiferencirao, usložio, da je "prodiranje" u tu stvarnost, objektivnu stvarnost našeg postojanja, mogla preuzeti jedino znanost. Ona ima ovlasti dopiranja do "objektivne istine postojeće stvarnosti". Filozofija i umjetnost imaju funkciju *sinteze*. Ono što je u modernoj filozofiji i umjetnosti bitno novo, jest da oni sintezu vrše: 1. iz postojećeg materijala (povijesne) stvarnosti, i 2. refleksija se odnosi na povijesnu stvarnost (u ontološkom smislu to više nije "privatna upotreba" ni mišljenja ni umjetničkog izražavanja).

Bilo bi suviše pojednostavljeno, kada bi se shvatilo da se time poništava subjekt i njegov izraz. Najdalje od toga. Ali u epohi totalne prevlasti znanosti i tehnike, kao ogledala epohalnog objektiviranja stvarnosti, jasno je da više nijedan izraz subjekta ne može izmaknuti ovoj epohalnoj biti i u tom epohalnom/ontološkom smislu svaki izraz ulazi u taj *jedinstveni jezik epohe*.

Analitičko refleksivni duh ne javlja se samo kao jedan "metodski postupak" uma, nego on ima svoje mjesto u redefini-

ciji vremena modernog stanja. Vrijeme više nije puki kontinuum događaja, niti neka vrst "metafizičke sinteze", koja ostaje jedan "intuicionistički konstrukt". Vrijeme sada prolazi jednu "znanstvenu imploziju". Ono što bi se znanstveno moglo definirati kao "povijesna stvarnost", u modernom duhu mora imati znanstvenu verifikaciju. To dakako nije mišljeno samo kao neka formalna pozitivistička znanstvena potvrda stvarnosti, nego je tu uključena i filozofska refleksija i umjetničko stvaralaštvo. Sve troje učestvuje u refleksiji svoje povijesne egzistencije, kao cjelina koju pretpostavlja i u kojem se nalazi odnos subjekt - objekt. Kao samoodnos on se pojavljuje kao "objektivitet", ne kao "privatni" odnos svijesti. To je povijesna svijest Zapada koja se *odnosi*, tvoreći povijest Zapada.

"Pa kao što velika naučna djela poprimaju nešto umjetničko, tako i obratno, velika umjetnička djela dobijaju neke elemente naučnosti. Režija Marcela Carnea (Marsela Karnea) djeluje kao čista egzaktnost, kao stroga logika koja povezuje elemente, izvlači zaključke iz lanca događaja i postavlja dijelove tako da se osjeća gotovo objektivna nužnost da ona petrolejska lampa stoji baš tamo gdje stoji da izgleda baš kako izgleda i da je okružena baš ovim stvarima kojima je okružena. Zar se nije već bezbroj puta govorilo o matematici u Bachovoj muzici i u muzici uopće (Leibniz: "Muzika je nesvjesno računanje"), zar dvanaestttonska muzika nije čisto racionalni sistem i logika kalkila s tonovima, zar Susanne Langer nema velikim dijelom pravo kad kaže da muzika ne služi osjećajima, već da je njihov logički izraz?"²²

"Ljepota je samo jedan način na koji istina bivstvuje"- rekao je Martin Heidegger u studiji *O porijeklu umjetničkog djela* i time fenomenu lijepog oduzeo onu specifičnost i autonomnost, po kojoj se u tradiciji razlikovao od istinskog i

²² Ibid., str. 129/130

dobrog kao nešto treće, samosvojno. Stare kategorije estetike (lijepo, ružno, uzvišeno, tragično, komično itd.) prestaju da važe ukoliko u njima nije dato istinito. Moderna umjetnost, nošena gnoseološkim i ontološkim problemima, povlači za sobom i reviziju klasičnih estetskih kategorija, pridaje im nov smisao i prije svega modificira pojam o lijepom u proporciji s vlastitim mijenama”.²³

“Klasična umjetnost je oponašajući stvarala ljepotu, a ljepota u modernoj umjetnosti nije ništa drugo nego snaga i opstojanje istine”.²⁴

Svaka klasična umjetnost, pa sukladno njoj i klasična estetika, poimala je ljepotu unutar svog umjetničkog postupka, njegovih mogućnosti (epohalnih, perceptivnih, izražajnih itd.) i kao takva izražavala u određenoj mjeri i svoj vlastiti egzistencijalni epohalni položaj. Sve forme umjetnosti (umjetničke forme i pravci) do moderne umjetnosti, izražavale su egzistencijalnu situaciju umjetnika (u najboljem slučaju) u formi ljepote. Ljepota je bila, iako ne jedina, ali odlučujuća vrijednost umjetničkog djela. Za modernu umjetnost ljepota više nije dovoljna ni najviša vrijednost i upravo tu nastupa “ontološki rez” u umjetnosti modernog doba. Umjetnost da bi opstala, mora kroz svoju ljepotu nositi (kao sadržaj) istinu, i to ne samo svoju umjetničku istinu, nego egzistencijalnu istinu epohe. I upravo tu se nalazi najviša vrijednost moderne umjetnosti. Ona posreduje egzistencijalnu istinu s epohalnom istinom. Svojom refleksijom ona nije samo njihov medijator, nego, ontološki gledano, ima mogućnost pravljenja povijesne/epohalne istine svojim sredstvima. Ona može stvarati stvarno biće povijesti.

²³ Ibid., str. 131

²⁴ Ibid., str. 131

IV. Utemeljenje znanstvene estetike

Temeljna Benseova orijentacija jest zasnivanje moderne znanstvene estetike. Ona počiva na bitno drugačijim temeljima nego klasična hegelovska estetika, koja je još uvijek estetika interpretacije, što znači da u sebi nosi univerzum stvaralačkog subjektiviteta, ospoljenog u bitno romantičnom principu "zatvorenog" umjetničkog djela, koje u svojoj osjetilnoj subjektivnosti prosijsava sjaj svoje ideje. Budući da, po porijeklu i nastanku, svoj izvor ima u stvaralačkom subjektu, njezin se smisao nadaže drugom subjektu na interpretaciju, koja i jest uvijek stvaralački različita, ovisno o bogatstvu i raznolikosti značenja i umjetničkog doživljaja tih značenja.

Prema Benseu, bit moderne znanstvene estetike jest u tome da ona počiva na temeljima numeriranja i klasificiranja. Brojni odnos, koji ona u sebi sadržava, jest onaj koji konstituira jedno estetičko stanje, koje se ne "otčitava" samo kao objektivnost, nego nam svojim matematičkim bitkom daje na znanje, da moderna estetika, kao teorijska refleksija i "proizvodač" umjetničkih djela ima karakter bitka koji je objektiviran, ne samo po svojoj ontološkoj strukturi, nego i po komunikaciji, i to tako da se on konstatira/utvrđuje, a ne više interpretira, što je, kao što smo vidjeli, kategorija tradicionalne, "subjektivne" estetike.

Dakle, sve se ovo razmatra ontološki i time se ulazi u problem, koji se otvorio Hegelovom prognozom o sudbini umjetnosti u budućnosti.

Da li umjetnost doista postaje dio apsolutnog duha znanosti? Ovakvo Benseovo određenje položaja moderne umjetnosti kroz položaj njezina refleksivnog zrcala i bitnog konstituenta, moderne znanstvene estetike, usmjerava prema potvrdi Hegelove teze.

Moderna znanstvena estetika jedan je otvoreni i nezavršeni proces, koji u sebi uključuje mnoštvo znanstvenih teorija, metoda i teorema, upravo kao onaj objektivirani položaj bitka, konačno znanstveno određenog, koji određuje doseg i život naše spoznaje.

Bense je sasvim u duhu Hegelova određenja kad kaže da je "ta estetika opća ukoliko specifičnu realnost umjetničkih djela svih načina i vrsta određuje kao "estetičku realnost", koja je komplement fizikalne realnosti umjetničkih djela svih načina i vrsta i, poput nje, može biti numerički prikazana i istražena. To znači da postoji estetička zbilja koja se može objektivirati i koja je pretpostavka estetičkog istraživanja".¹

Sasvim je razumljivo da se estetička realnost, koja se može numerički objektivirati, razlikuje od fizičke realnosti, ali za nas je bitno da se oni ovdje vide, principijelno metodički, po načinu znanstvenog zahvata bitka, kao dvije komplementarne realnosti. Upravo nam to pokazuje da je nova, moderna znanstvena estetika, po svojoj biti sukladna "pravljenju" estetičke realnosti, kao što se "pravi" i nova "prirodna realnost" po principima znanstvene obrade bitka. (Heidegger: *Doba slike svijeta, Pitanje o tehnici*).

U tom smislu ona gubi svoju romantičku osjećajnu "čistoću i apsolutni subjektivitet individualne svijesti, a znanstveni duh moderne estetike i umjetnosti posve prožima i proširuje našu modernu svijest?

Moderna estetika sa svojom temeljnom znanstvenom refleksijom, sa svojom metodom eksperimenata s novim umje-

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978. str. 8

tničkim formama, nije dakle samo refleksija o umjetnosti, nego je ona, iz bitno novog i promijenjenog položaja umjetnosti u bitku, njezin konstitutivni izvedbeni postupak. Sam postupak "pravljenja" umjetničkog djela je polje objektivacije znanstvenog bitka umjetnosti. Konkretni je izraz toga da je moderna estetika orijentirana materijalno i apstraktno, racionalno i empirijski.

Prisjećajući se Hegelove bilješke iz njegove *Estetike*, da "najviše interese duha (treba) privesti u svijest", vidimo njegovu anticipaciju položaja umjetnosti u našem vremenu, a to je da je umjetnost podijelila sudbinu modernog znanstvenog i tehnološkog društva, kojem u temelju leži kartezijanska racionalnost i svijest. Umjetnost se kreće prema ovoj spiritualnoj čistoći svijesti, što pokazuju i umjetnički pokreti 20. stoljeća, kao svojoj pravoj ontološkoj biti, jer je ona izgubila svoje apsolutno značenje čisto emocionalnog, osjećajno/ simboličkog itd. svijeta kao načina odnošenja prema stvarnosti. Ovaj svijet i dalje igra presudnu ulogu u konstituiranju same umjetnosti, čiji je modus bitka i dalje ljepota, kao ontološka diferencija spram svih vidova ljudskih duhovnih formi, ali je njen položaj u bitku usidren u tehnološku i znanstvenu racionalnost, u svijest.

Dakle, iako umjetnost zadržava svoje temeljno ontološko biće, ljepotu, ona ne samo da ne može izmaknuti ovom duhu znanstvenog bitka svijeta, nego on prodire u nju samu, mijenjajući njezinu ontološku bit.

Postavlja se presudno i najteže pitanje: u kojem se smislu ta bit promijenila i je li umjetnost još uopće umjetnost?

Da li ljepota još uopće može legitimirati umjetnost kao umjetnost ili se mora redefinirati i sam pojam umjetnosti? Je li ona u modernom racionalnom i znanstveno/tehnološkom vremenu "samo" nastavak i produžetak realnog bitka u drugi, umjetnički modus bitka?

Nije li čitav njezin osjećajni svijet zapravo "posredovanje", koje iz svog emocionalnog izvora ide prema spiritualnoj čistoći svijesti? Dakako da to nema nikakvo vrijednosno određenje, nego naprosto konstatira/utvrđuje sudbinu i položaj umjetnosti u modernom vremenu.

S druge strane, umjetnost po svojoj ontološkoj dubini i metafizičkoj sveobuhvatnosti, svojim bićem, nosi najveći potencijal utopijskog osporavanja postojećeg stanja stvari, dakle racionalno/znanstvenog bitka svijeta, jer u svojim konkretnim umjetničkim formama tematizira ono najvažnije i najviše: egzistenciju čovjeka.

Estetika se tu javlja kao onaj teorijski medij između umjetnosti i realnosti znanstvenog bitka, koja objašnjava i vodi prema svijesti čitav njen osjećajni korpus. Svijest posreduje i ta je činjenica presudna za gubitak apsolutnog subjektiviteta umjetničkog djela, kako u njegovu nastajanje, tako i u njegovoj interpretaciji.

Bense vidi tri faze dosizanja zadnjeg modusa umjetničkog djela: eksperiment, kritiku i teoriju.

Eksperiment kao faza stvaranja, preko kritike kao interpretacije, do teorije kao stvaranja svijesti.

Estetika pretpostavlja cjelokupnu umjetničku produkciju (proizvodnju ili stvaranje umjetničkih djela) i za nju možemo reći, da je onaj refleksivni medij same umjetnosti, medij koji prenosi umjetničko djelo, kao onaj neponovljivi bitak ljepote, njegovu umjetničku genezu, u medij svijesti.

Ona to čini svojom teorijskom genezom, koja polazi od estetičkog predmeta, preko estetičkog suda do estetičke egzistencije. Pritom, smatra Bense, estetički se predmet određuje pomoću sredstava ontologije: estetički sud istražuje se sredstvima koja pripadaju u logiku i semantiku, a za definiciju estetičke egzistencije služi se nekom vrsti egzistencijalne analitike.

V. Težnja za čistotom

V. a. Prva odredba umjetnosti - težnja za čistotom

Prvi i temeljni zahtjev moderne umjetnosti je težnja za čistotom. No u kojem se smislu taj zahtjev postavlja? To je ponajprije oslobodenje umjetnosti od njezinih prikazivačkih elemenata, koji se odnose na umjetničko prikazivanje. Ono ne znači promjenu načina prikazivanja u smislu promjene umjetničke tehnike ili stila, nego duboku promjenu u samoj biti umjetnosti, koja sobom donosi i potpuno drugačiju vizualno-perceptivnu strukturu, i stvarnosti i umjetnosti.

Ovo unutarnje pomicanje biti umjetnosti prema *čistoti*, znači njezinu težnju prema *duhovnosti*, *spiritualnosti*, u novoj vrsti umjetničke autonomije, koja se bitno razlikuje od romantičkog pojma autonomnosti umjetničkog djela. U njemu je ona značila autonomiju načina i procesa stvaranja umjetničkog djela (nadahnuće, genijalnost, nesvjesnost itd.), a stvaralački subjekt nalazi se u pobuni protiv građanskog svijeta. Ova struktura subjekta (stvaranja) jest epohalna struktura duha moderniteta, koji u umjetničkom stvaranju i u subjektivitetu umjetnika dobiva svoj najizraženiji pečat.

Moderni pojam autonomnosti o kojem govorimo ima značenje zahtjeva za onim *apsolutnim* i u svojoj težnji za čistotom iskazuje se kao "bezuvjetnost" i "samoizdvajanje", što korespondira s modernim pojmom racionaliteta, objektiviranim povijesno, pa

se zahtjev za onim apsolutnim i čistim, javlja kao zahtjev za njegovim najvišim određenjem: *apsolutnom čistoćom ideje*.

Da li to onda znači i potvrdu Hegelove teze o prošlom karakteru umjetnosti, kao i njezinim nestankom u apsolutnom duhu znanosti, dakle u čistoći pojma? To tek treba ispitati.

U svakom slučaju, u modernoj se umjetnosti radi o sasvim novom obliku autonomije umjetnosti u odnosu na romantički pojam autonomije, što pokazuje i cikličko kretanje umjetnosti, ali s jednom drugom ontološkom, povijesno uvjetovanom, strukturom. Pitanje, što znači ova težnja moderne umjetnosti za čistotom, može se problematizirati tek na konkretnom materijalu umjetnosti.

V. b. Nepredmetna umjetnost

Za samu tematizaciju pojma značenja, kako ga vidi Bense, neobično je instruktivna teza Kandinskog, koju je dao još 1912. g. kada je napisao: "zadaca umjetnika nije savladavanje forme, već prilagođavanje forme sadržaju"¹ i za njega je "promašiti u suglasnosti lika i značenja umjetnički promašaj"², bez obzira, radi li se o predmetnom ili nepredmetnom slikarstvu.

Ovo je neobično važno i gotovo krucijalno pitanje čitavog ontološkog "loma" u modernoj umjetnosti, a to je način formiranja značenja: dok je klasično slikarstvo, savladavajući formu kao svoj temeljni stvaralački princip, integralno formiralo i samo značenje, u apstraktnom slikarstvu, a ono je paradigmatička matrica za ostale vrste moderne umjetnosti, stvaranje se pomiče prema razvijanju "formalne gradbe" i problema. Sam način razvijanja slike približava se jednom geometrijskom i matema-

¹ H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln, 1985. str. 32

² Ibid., str. 32

tičko konstruktivnom duhu "gradbe" slike. Apstraktna slika postaje ona, kojoj je sam predmet postao nevažan. Predmetnost kao značenje, gdje je forma prisposobljena sadržaju/značenju, pomiče se prema apstrakciji u kojoj je forma, u svojoj slobodi, potpuno autonomna i odgovorna jedino sebi samoj. Odatle se mijenja i sam pojam značenja. Značenje nije više predmet koji emitira svoj "intendirani sadržaj", nego ono proizlazi iz formalne (umjetničke) strukture djela.

Nepredmetna umjetnost sa značenjem

Ono što se javlja i u nepredmetnoj umjetnosti sa značenjem, jest činjenica da "intendirana značenja uglavnom nisu objektivna, općevaljana, već vrijede samo za subjektivnu maštu autora".³

"Međutim, dok god se još intendirira određenom značenju, dokle se god zadaća vidi u "uskladjivanju sadržaja i forme" neodređenost dodjele umjetnički nije nikakva prednost već nedostatak".⁴

Ovo pogađa samu bit umjetnosti kao egzistencijalne istine. Da li se čovjekova egzistencijalna istina može izraziti formom, u smislu "pobuđivanja" osjetilnog, koje kao osjetilni estetički doživljaj, taktilno potresa čovjeka do dubine njegova bića, gdje se ljepota pojavljuje kao najdublja tajna čovjekova i beskrajna njegova čežnja ili se može izraziti formom, u kojoj nema predmetnosti (značenja, intencije), "ciljanjem" samo na "više", "spiritualnije" regije čovjekove svijesti svojom "čistom" formom?

Za modernu umjetnost, presudno je ontološko pitanje: da li ova osjetilna dimenzija pogađa čitavog čovjeka, a "apstraktna" ili "čista" cilja samo na njegovu refleksivnost?

Temeljno je filozofsko pitanje, gradi li moderna nepredmetna umjetnost onu vrstu objektivnosti, zasnovanu na njezi-

³ Ibid., str. 32

⁴ Ibid., str. 32

nim projektivno geometrijsko-matematičko-znanstvenim principima koja bi, zajedno s Hegelom, značila ono pravo polje za "korijen humanosti", u suglasnosti svijesti s objektivnim i objektiviranim značenjem?

Nije li upravo tu ona jezgra, gdje se sastaju sve silnice forme apsolutnog duha znanosti, u kojoj umjetnost ima još uvijek najviše značenje čovjekove egzistencijalne istine i shodno tome, postaje mjesto za ostvarivanje jednog istinskog povijesnog humanuma?

"Moderan je pojam već stoljećima upotrebljavan da označi stil koji raskida s prihvaćenom tradicijom i teži stvaranju novih oblika koji više odgovaraju razumu i osjećajnosti novog doba".⁵

Ovu Readovu tezu treba imati pred očima, kada govorimo o pojmu stila u umjetnosti, kao umjetničkog oslobađanja novih formi, nove osjećajnosti koja odgovara novom dobu, i time se upravo unutar samog kompleksa/korpusa umjetnosti pokazuje, pomoću stila i njegove promjene, dijalektičko kretanje ljudskog duha u njegovoj povijesnosti. Mi ćemo pojam umjetničkog moderniteta shvatiti kompleksnije (ontološki), što znači da moderna umjetnost ne predstavlja samo radikalan raskid sa starom umjetnošću nego da nju, proizašlu iz samog epohalnog središta moderniteta, oslobođenog subjektiviteta, od filozofskog, znanstvenog, tehničkog do fascinantnih mogućnosti novih tehnologija, konstituiraju nove ontološke pretpostavke, fragmentirane i policentrične.

"Oblik zamislite u dubini.

Jasno naznačite dominantne ravni.

Zamislite oblike kao da su upravljani prema vama;

sav život izbija iz središta i

širi se iznutra prema površini.

⁵ Herbert Read, *Historija moderne skulpture*, Beograd., 1980. str. 163

Prilikom skiciranja vodite računa o
reljefu, ne o konturama.
Reljef određuje konture.
Najvažnije je biti uzbuđen,
voljeti, nadati se, drhtati, živjeti.
Trebalo biti prvo čovjek,
pa tek onda umjetnik”.
(Rodin).

“Ovo su riječi humaniste, umjetnika koji se uvijek brinuo da služi čovječanstvu i da svoja djela učini pristupačnim masama.”⁶

“Ove bi ideale trebalo da imamo na umu kad ćemo htjeti iznaći do koje ih je mjere moderna skulptura napustila i zamijenila drugima. Uopće, može se reći da je došlo do razvoja u dva pravca, od kojih jedan nastavlja “koncipirati dubinski” i pratiti tradiciju “likorezaca”, dok drugi odbacuje humanističku tradiciju kao takvu, zajedno sa njenim organskim kriterijima, da bi stvorio vrijednosti druge vrste, apsolutne vrijednosti “čiste forme”. Bez obzira koliko je moderan, a skulptor kakav je Henry Moore ostaje u okvirima iste formalne tradicije kao i Michelangelo; konstruktivista kakav je Naum Gabo ima sasvim druge ideale. Sva slobodna trodimenzionalna djela plastične umjetnosti mi i dalje nazivamo “skulpturama”, ali moderan period je svjedok izuma trodimenzionalnih umjetničkih djela koja ni u kom smislu nisu “oblikovana” pa čak ni modelirana. Ona su građena, kao arhitektura ili konstruirana kao stroj. Trebalo bi rasvijetliti ove razlike i pokušati ih estetski opravdati.”⁷

Pojam moderniteta veže se uz raskid s organskim kriterijima humanističke tradicije i težnjom za *apsolutnom vrijednošću “čiste forme”*. Istovremeno, gotovo organski, a to je skoro zapa-

⁶ Ibid., str. 14

⁷ Ibid., str. 14

njujuće, ta se težnja ostvaruje graditeljskim postupcima ili konstruktivnim, što odmah asocira i tehnologiju/tehniku, određeni "objektivitet" u izvedbi, "apstrakciju" u "izvedbi forme" i njenu postojanost, izvjesnu bezličnost estetičnosti koja, smještena između apstrakcije (čiste ideje forme koja tek treba nastati) i izvjesnog objektiviteta čiste forme, u kojoj je upravo sadržana najveća napetost čiste forme i čiste upotrebe. Čini se da je ta napetost razmjerna s težnjom duha da istovremeno izrazi/zadovolji oba zahtjeva. Pritom ostaje bitno pitanje: znači li raskid s organskim konceptom umjetničkog djela, označenog humanističkom tradicijom, koje bi u sebi trebalo utjelovljivati izraz, formu ljudske egzistencije u njenoj najvećoj dubini, što bi i bio najdublji smisao umjetnosti, kao vječne mijene formi i u njima najdubljeg govora ljudske egzistencije, ili taj raskid i težnja prema *čistoj formi* označava jedan drugi stupanj ljudskog duha, jednu novu spiritualnost, novi senzibilitet, novu egzistenciju?

U duhu jedne dijalektičke koncepcije ljudskog duha, a to znači u njegovim *konkretnim povijesnim formama*, od kojih su one umjetničke možda najdublje i ontološki najautentičnije, koje ontološki proširujući svijet novim bićima i same prolaze unutar uspostavljene dijalektike svojih vlastitih ontoloških sedimentacija/kristalizacija formi, kao dijela opće dijalektike povijesti/duha, može se reći da je ova težnja/čežnja ljudskog duha za *čistotom* legitimna i novo uspostavljena povijesna stvarnost. To ne samo da potpuno mijenja čovjekovu osjećajnost i njegov bitak, njegov epohalni odnos prema svijetu, nego znači i jednu neslućenu intenzivnost i snagu ljudskog duha prema vlastitoj čistoći/spiritualnosti, prema preobrazbi svojoj u čisti *humanum*.

Svi fenomeni egzistencije kao hladne bezličnosti, ne moraju (i nisu) biti samo zastrašujući indeks "onečovječenja" čovjeka, kako nam poručuju zloguki proroci i konzervativni humanisti nego, upravo obratno, mogu značiti i znače naprosto jedan *novi*

povijesni bitak čovjeka u svojoj realiziranoj povijesnoj konkretnosti.

Spirala prema sve većoj humanosti i čistoći daje za pravo Hegelu utoliko, što umjetnost postaje dio apsolutnog duha, i to ne samo u filozofovoj glavi, nego i aktualnom svjetskom procesu što je, kad je riječ o Hegelu, jedno te isto!

Gotovo svi važniji fenomeni moderne umjetnosti upućuju na ovu *refleksivnu* prirodu umjetnosti koja se, unutar rasporeda ostalih formi duha, sve više konstituira u svom *refleksivnom bitku*.

V. c. Apstraktno slikarstvo

Osnovna promjena koja se događa u modernoj umjetnosti, najvidljivije u slikarstvu, jest ovaj porast stvaralačkog subjektiviteta i oslobađanje od predmetnosti i značenja u umjetničkom djelu. Predmetnost i značenje jesu oni konstituensi klasičnog poimanja slikarske istine, u kojoj su oni manje više vezani za značenje zbiljskog svijeta i njegovo prikazivanje. Oni određuju percepciju umjetnika i promatrača djela, ali određuju i njihovo poimanje istine umjetničkog. Slabljenjem i, napokon, definitivnim oslobađanjem od ove dvije dimenzije promatranja svijeta, povećava se potencijal umjetničkog subjekta, kao nosioca jedne nove vrsti umjetničke istine. Dok u klasičnom slikarstvu prikazi i njihova značenja imaju sasvim određen objektivan odnos, neku vrst mimetičkog konkubinata sa stvarnošću, u modernom slikarstvu, gubitkom predmetnosti, umjetnik svoj apsolutni stvaralački subjekt proteže u objektivitet svijeta znakova.

Kod Bensea će se upravo problematika znaka javiti kao fundamentalno pitanje ontološke promjene u modernoj umjetnosti. U njoj svijet znakova postaje istinski bitak umjetnosti, ali i čovjeka. Pokazuje koliko su fenomeni umjetnosti složeni i kako se jedan fenomen, značenje i znak, ciklički razvija u novu formu.

Ontološki gledano ovaj fenomen nije ni ukinut ni premašen, nego je preobražen u svoj novi oblik. U modernoj umjetnosti svijet znakova ili znak kao svijet, postaje nosilac čovjekova semantičkog bitka.

Na ovome se pokazuje duboka priroda umjetnosti. Istovremeno u njemu prepoznavamo način preformiranja moderne umjetnosti. Samo površno promatranje moglo bi situaciju u modernoj umjetnosti shvatiti kao neki neozbiljni ili šaljivi paradoks, ali to je zapravo njezina najdublja ontološka istina: *najveća sloboda umjetničkog subjektiviteta i najveća objektivacija u svijet znakova, čovjekov semantički bitak.*

Nepredmetna umjetnost svoje značenje gradi iz svoje unutarne umjetničke "sintaktike" kao neke vrsti "jezičke oznake slike". Ova čežnja za apsolutno čistim slikarstvom, u ontološkoj strukturi umjetnosti, znači čežnju za apsolutnom unutarnjom slobodom umjetnika, a svojim sintaktičkim jezikom ulazi u "logičku" (racionalnu) strukturu modernog bitka.

Možda nitko ovaj teorijski problem umjetnosti, njegove najudaljenije polove, koji su zapravo polovi jedne filozofske slike svijeta, nije tako konzistentno izrazio, kao jedan suvremeni filozof, koji se i nije posebno bavio problemima umjetnosti, Ludwig Wittgenstein. "Granice moga jezika znače i granice mogega svijeta".⁸ I dalje: "Zacijelo se moje djelo proteže na temelje logike biti svijeta".⁹ "Subjekt ne pripada svijetu, već je granica svijeta"¹⁰ "Ja, ja jest duboka tajna".

Ovaj prodor čiste forme, uspostavljen sintaktičkom strukturom umjetničkog djela, znači definitivan ulazak umjetničkog bitka u logičku/racionalnu strukturu bitka.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 141

⁹ Ibid., str. 174

¹⁰ Ibid., str. 174

Važno je primijetiti da se tek oslobađanjem, odnosno afirmacijom principa "čistog" i "autonomnog" (i to ne samo u graditeljstvu, nego i u ostalim umjetnostima), oslobađa polje najviše slobode umjetničkog stvaralaštva, mogućnost njezinih formi. Ovaj proces znači konstituiranje svoje ontološke strukture. To ujedno znači i stvaranje vlastitih principa umjetničkog oblikovanja i samorefleksije svoje biti (svoje ontološke strukture). Osvajanjem "autonomije", oslobađanjem od izvanjskih (determinirajućih) elemenata, "čista" umjetnost se u svakom slučaju kreće prema povećanom istraživanju formi i vlastitih mogućnosti. Moglo bi se pitati: da li to onda znači i stvaranje "vrednijih" umjetničkih djela u odnosu na tradicionalnu umjetnost? Odgovor je: ne. Svako umjetničko djelo kao umjetničko jest mjera samoga sebe. Tu nikakva apriorna "prednost" načelno nije moguća. Ono što je ovdje od značaja jest činjenica, da se povećava sloboda istraživanja formi (eksperiment), što nikako ne mora, samo po sebi, dati i vrednija umjetnička djela. To je bitan i imanentan dio umjetničkog stvaranja, iako ne i jedini.

Ova spomenuta činjenica jest nešto što ulazi u ontološku strukturu umjetnosti kao "temelj".

Težnja za čistotom korespondira s načelno povećanom slobodom istraživanja umjetničkih formi.

Ta će se težnja u modernoj umjetnosti ostvariti u čistom ili apstraktnom slikarstvu, oslobodivši se u svojoj zadnjoj fazi svih elemenata, koji predstavljaju utege njene stvaralačke slobode. Cjelokupna unutarnja perspektiva slike klasičnog "plastičkog" slikarstva, gradi se upravo na "tektoničkoj plastici", koja svojim odnosima svjetla i sjene uspostavlja kako "dubinu" slike, tako i unutarnji odnos perspektive. Ta unutarnja građa slike je čvrsta i jednoznačna: pokazuje se u jednoznačnosti svoje dubine i čvrstom točkom perspektive. Plastički element osigurava perspektivu slike: kao središnja perspektiva koja omogućava slici da

postane jedna imaginarna pozornica na kojoj stoje ili se događaju tektonički-plastički odnosi. Tek s modernim slikarstvom, s pojavom Picassa, Kandinskog, Maljeviča i drugih, početkom dvadesetog stoljeća, dolazi do *bibanja* unutrašnje strukture slike. Posljedice će biti epohalne, ne samo za slikarstvo.

Ljudsko oko, od renesanse naviklo na čvrstu perspektivu, fiksirano na jedno motrište, određeno samom strukturom povijesno zadate percepcije, prednjeg plana i njegove vertikalne i horizontalne "dubine", sada se u slici kreće slobodno, u svim smjerovima, naprosto zato što prati sadržajnu predmetnost slike, koja se i sama tako iskazuje: njeni likovi kao da lebde i time rastvaraju čvrstu tektoniku slike. Prodiranjem čiste plohe pojavljuje se bit slike. Dakle, oslobađanjem od tektoničkog i plastičkog, moderno slikarstvo otvara sebi prostor sna. Nije li upravo san onaj najčistiji i najduhovniji oblik svijesti? I nije li upravo san, ne samo ontološki izvor umjetničkog stvaranja, nego i "predmet" umjetničke obrade? U ovom prolomu u modernoj umjetnosti zbiva se i nešto mnogo presudnije: zbiva se potpuni spoznajni i ontološki preokret. Ovom slobodom stvaranja mimetički princip u umjetnosti postaje stvar prošlosti. Osvojeni prostor moderne umjetnosti ne znači samo promjenu principa stvaranja ili načina percepcije perspektive. On je mnogo dublji i epohalniji: umjetnik sada stvara najizvorniju umjetničku zbilju, koja svojom gradbom predmetnosti nema nikakve spoznajne (mimetičke) reference na stvarnost. Možda možemo reći: njezina predmetnost jest njezina sloboda i čistoća stvaranja. Iz toga slijedi: stvarnost treba umjetničku zbilju inkorporirati u sebe. To je zapravo najautentičniji način stvaranja povijesnog bitka iz umjetničkog bitka. (Heidegger).

Fundamentalna promjena koja se zbiva u slikarskoj perspektivi, nije ograničena samo na vizualno i slikarsko, nego nas upućuje na to, da se kroz umjetnost događa jedan novi odnos s

bitkom, koji je nagovijestio već Descartes, kako to piše Walter Biemel u svom djelu *Filozofijske analize moderne umjetnosti*: "Svođenje na jednostavne forme, koje se lakše mogu spoznati - ta misao vodilja iz *Discoursa* može se lako prenijeti s područja metode spoznaje na područje prikazivanja viđenoga".¹¹

Ono što je tu upravo epohalno, jest da se slikarskim duhom promijenjeni odnos s bitkom, pokazuje i kao razgradnja tradicionalnog metafizičkog odnosa subjekt-objekt, kao "principijelno jednosmjernog". Upravo se ovdje pokazuje poliperspektivnost, koja određuje novu ulogu subjekta, kojemu se u prikazanome više "ne pruža viđeno (predmetno)", nego je on sam onaj koji gleda. Tu se očituje "volja koja raspolaže".¹² Nastavljajući svoju analizu Picassove umjetnosti, Biemel piše: "Ne možemo više postati žrtvama njezine (žene, m.op.) čarolije, ona je nepovratno protjerana, jer se ovdje pokazuje koliko ovisi o oblikovanju umjetnikom, koji je može reducirati na najjednostavnije geometrijske figure. Iza toga stoji metafizičko samotumačenje subjekta kao volje. Volja se ne treba ravnati po predloženoj, nego mora raspolagati njime. U totalnoj reprezentaciji, koja se zbiva poliperspektivnošću, dolazi do takvog raspolaganja".¹³

Iz ovoga nam svjetlucaju znakovi novog subjektiviteta modernog čovjeka, osvojenog umjetnošću, u kojem živi ljudski duh nije usmjeren samo na neprestano stvaranje svojih (novih) formi, nego po svojoj biti zrači životnu energiju, životnu snagu, što je lucidno naslutio i Friedrich Nietzsche, kao samoprerastajuću snagu životnosti kroz samoprerastajuću formu umjetnosti kao živog duha, pravog toposa humaniteta. Tu svoju blistavu misao provodio je kao zlatnu nit u cjelokupnom svom djelu,

¹¹ Walter Biemel, *Filozofijske analize moderne umjetnosti*, CDDO, Zagreb, 1980, str.236

¹² Ibid., str. 240

¹³ Ibid., str. 240

djelu koje je preraslo u svoju čistu formu, ljepotu. Problem o kojem ovdje govorimo, savršeno je jasno uvidio iz same srži svoje filozofije, u svome djelu *Volja za moć*: "Logičko i geometrijsko pojednostavljivanje posljedica je snage, suprotno, *zapažanje* takvog pojednostavljenja povećava osjećaj snage... Vrh razvitka: veliki stil".¹⁴

Kada Marcel Brion u svojoj knjizi *Povijest apstraktne umjetnosti* postavlja pitanje "Što je to zapravo apstraktna umjetnost?", onda on, u velikom dijelu svoje knjige, odgovara na njega iscrpnim povijesnim prikazom njezine povijesti u različitim kulturama i civilizacijama (egipatskoj, islamskoj, kineskoj, indijskoj, meksičkoj, europskoj itd.), pokazujući time da je "želja za apstrahiranjem oduvijek bila duboko usidrena u ljudskom duhu"¹⁵, i da predstavlja "veliku konstantu ljudskog duha"¹⁶, kao stalne čežnje prema čistijim duhovnim formama, koje se nalaze u geometrijskim i matematičkim oblicima. Isto tako smatra da se "kubizam ne smije razmatrati kao preteča ili srodnik apstraktne umjetnosti, nego samo kao eksperiment apstrahirajuće umjetnosti", jer on razlikuje "čistu apstraktnu umjetnost" i "apstrahirajuće umjetnosti". Govoreći o principima stvaranja apstraktne umjetnosti, kaže da "ona ne želi ponovno dati formu jednog postojećeg predmeta, nego ona sama sebi stvara njezinu formu"¹⁷, i time potvrđuje bitno novi subjektivitet koji ustanovljuje apstraktna umjetnost, kao što smo vidjeli na primjeru Picassova slikarstva. "Ova umjetnost apstrakcije", kaže dalje Brion, "postupa na dva različita načina: jednom pristupa predmetu kao prema apstraktnoj formi, a drugi puta od apstraktne forme prema predmetu, što znači da ona predmetu pripisuje jednu apstraktnu shemu, kao što smo to vidjeli kod Juana Grisa"¹⁸.

¹⁴ Ibid., str. 241

¹⁵ Marcel Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1960, str. 9

¹⁶ Ibid., str. 9

¹⁷ Ibid., str. 16

¹⁸ Ibid., str. 16

Apstraktna umjetnost sa svojim mogućnostima izraza, osobito njezinom upućenošću prema geometriji, proporciji i broju, pokazuje njeno nastojanje oko općenitoga, oko toga da svijet osjeća vodi prema nekom redu. U purističkoj umjetnosti ova će čista forma, koju određuju jasnost i objektivnost, postati sinonim za "radost", za razliku od klasične umjetnosti, koju obilježava "zadovoljstvo".

Christopher Green će o tome u svom radu *Purizam* napisati: "Ozenfant i Jeanneret nisu ubijali radost (kill-joys: oni su razlikovali radost i zadovoljstvo i propovijedali su kraj zadovoljstva u umjetnosti i prevlast radosti: vjerovali su da zadovoljstvo nema ravnotežu, a da je radost ima, da je zadovoljstvo ugodno, a da je radost uzdizanje, da zadovoljstvo zadovoljava želje, a radost zadovoljava potrebu za redom u životu, da zadovoljstvo zadovoljava prolaženje ideja, a radost zadovoljava nešto stalno u nama. Njihov (purista, m.op.) je cilj bio da umjetnosti daju jedan nepromjenljivi temelj i u tom su smislu oni klasični".¹⁹

I dalje Green: "Funkcionalizam u tehnici, u industrijskom dizajnu, u arhitekturi i slikarstvu, kod Ozenfanta i Jeannereta predstavljeni su humanističkim nazivima".²⁰

U slučaju kubizma, prihvaćeno je da je kao pokret najavljen pojavom Picassove slike *Demoiselles d'Avignon*, krajem 1906. godine. Braque, predšasnik kubizma, lucidno je iskazao svoj odnos prema njemu: "ono što me je najviše privuklo i što je bio vladajući princip kubizma, bila je materijalizacija tog novog prostora koji sam osjećao"²¹.

John Golding će o kubizmu napisati: "Činilo se da kubizam postaje više apstraktan, i slikari počinju upotrebljavati čitavu seriju intelektualnih i slikarskih oruđa koji nisu samo dodatak koji

¹⁹ Christopher Green, *Purism*, u: (*Concepts of Modern Art: "From Fauvism to Postmodernism"*), Thames and Hudson Ltd., London, 1994, str. 80

²⁰ Ibid., str. 81

²¹ Ibid., str. 82

obogaćuje prividnu kvalitetu njihovog slikarstva, nego im služe da ponovo obnove realizam njihovih vizija".²²

Kako će se kubizam dalje kretati u svom razvoju pokazuje nam slijedeće: "Izvor za kasnog Grisa, sintetički način leži u takozvanom "matematičkom" crtanju",²³ koji će kasnije "produžiti", sa svojim principom stvaranja, u kompjutersku grafiku.

Konstruktivistički je pokret temeljni princip apstrakcije usmjerio prema konkretnim problemima. Smatrali su da je rođen novi svijet i vjerovali su da će "umjetnik ili, još bolje, kreativni dizajner zauzeti svoje mjesto pokraj znanstvenika i inženjera".²⁴

Prvi je princip konstruktivizma bio da se društvena svrshodnost i upotrebna vrijednost proizvodnje zasniva na znanosti i tehnici, a ne više na spekulativnim aktivnostima prethodnih umjetnika. Bili su uvjereni u "otkriće novog i logičkih formalnih struktura, svojstvenih kvaliteti i izražajnosti materijala."²⁵ Isto tako "konstruktivisti vjeruju da bitni uvjeti stroja i čovjekove svijesti neizbježno stvaraju estetičko koje će reflektirati njihovo vrijeme".²⁶

Prvi program za školovanje umjetnika-dizajnera uveden 1918. g. "organizirao je Vasilij Kandinski, čiju je osnovu činio amalgam ideja koje je on izložio u svojoj knjizi *O duhovnom u umjetnosti*, suprematizma i početnih zamisli konstruktivizma, poznatih kao "kultura materijala", a što je kasnije postao uzor za nastavak njemačkog Bauhausa".²⁷ Borba između suprematizma i konstruktivizma vodila se oružjem same umjetnosti. "Maljevič

²² John Golding, *Cubism, u: (Concepts of Modern Art: "From Fauvism to Postmodernism")*, Thames and Hudson Ltd., London, 1994, str. 61

²³ Ibid., str. 70

²⁴ Aaron Scharf, *Constructivism, u: (Concepts of Modern Art: "From Fauvism to Postmodernism")*, Thames and Hudson Ltd., London, 1994, str. 162

²⁵ Ibid., str. 162

²⁶ Ibid., str. 163

²⁷ Ibid., str. 166

ju je pokrenuo 1916. g. svojim Suprematizam kao razaralac konstruktivističke forme. Njegovo *Bijelo na bijelom* usprotivilo se Rodčenku. Rodčenko je odgovorio svojim *Crno na crnom*.²⁸

O svojem će poimanju konstruktivizma Naum Gabo reći: "To je kroz povećanje jednog duhovnog života, koji treba biti stvaralački čin, prilog tematici egzistencije. "Konstruktivistička ideja" nije namjeravala ujediniti umjetnost i znanost, niti istraživati uvjete fizikalnog svijeta, nego osjetiti ono istinito."²⁹

Čitava jedna generacija umjetnika nošena je najdubljim duhovnim potrebama istinitosti same egzistencije. Strasno i stvaralačko istraživanje dovelo ih je u susret naročitog odnosa prema konkretnim problemima i formama egzistencije, te rodilo konstruktivizam kao umjetnički pokret.

V. d. Čista arhitektura

U arhitekturi, kao umjetnosti koja je velikim dijelom svoga bića podložna funkcionalnom, dakle svrhama izvan sebe, dogodile su se najznačajnije promjene, prije svega pojavom novih materijala kao što su napr. željezo i staklo, beton i armirani beton. Ovi novi materijali i tehnike gradnje nisu samo obogatili mogućnost za nove forme i konstrukcije arhitekture, nego su omogućili jednu konkretnu *konstrukciju modernog života*. Devetnaesto stoljeće znači upravo ovaj preobražaj života. Nov način građenja i planiranja gradova, upotreba novih materijala, omogućuje ne samo neslućene projekte slobodnog oblikovanja prostora, nego znači i promjenu cjelokupne percepcije modernog čovjeka. Možda nitko ovaj "novi univerzum" moderniteta nije opisao tako lucidno, kao njemački filozof i pisac Walter

²⁸ Ibid., str. 167

²⁹ Ibid., str. 169

Benjamin, taj materijalistički arheolog moderniteta, u svom djelu *Pasaži*, čiju paradigmatsku sliku nalazi u Parizu devetnaestog stoljeća i njegovom najvećem pjesniku Baudelaireu. Pasaži pariški nisu samo prekrasni oblici "vjenčanja" željeza i stakla, zelenila i cvijeća, nego je to vreva novog, modernog života, sa svojim jakim vizualnim, perceptivnim, emocionalnim senzacijama. Pojava parnog stroja, a zatim i prvog automobila, kao i svih ostalih strojeva, znači pravu revoluciju u načinu života, percepciji ali i ubrzanju i promijenjenom shvaćanju i doživljaju vremena. Blještave reklame, natpisi, poruke, izložbe, galerije, caffee, moda itd. mjesta su intenzivnog društvenog života. Oni potpuno apsorbiraju perceptivnost modernog čovjeka. To je novi i konkretni izraz životnog intenziteta moderniteta kao artificijelne refleksije sadašnjosti. Nije li i sama pojava fotografije bila nužna da "uhvati", snimi ovaj novi "Univerzum" kao dokument i kao estetičku prefiguraciju nove stvarnosti. S druge strane ubrzana tehnizacija i "postrojeni" život rada i usamljenog čovjeka, flaneuera, tog estetičara samog života, koji se *opire*. Možda se i tako može sa/gledati Baudelaireov flaneur, kao skitač koji estetizira svoju skitnju, prolazeći i gubeći se u gomili. Možda se po prvi puta čovjek, reflektirajući svoju "propast" u njoj, gomili, nalazi u srcu metafizičkog straha od sebe sama. Nije li stoga čitav "*modernitet*" zapravo *reflektiranost i artificijelna konstruktivnost života*.

Težnja za čistom arhitekturom znači oslobađanje od svih plastičkih i teških elemenata gradnje, boja, svoje predmetnosti. Sva težina plastičkog oblikovanja u dotadašnjoj arhitekturi primarno znači jedan duhovni stav. U sebi sjedinjuje tektoničke i plastičke vrijednosti, koje u pitanje dovodi, što je veoma zanimljiva sociološka činjenica, francuska revolucija. S pojavom betona, željeza i stakla oslobađaju se mogućnosti za čiste forme, a zahtjev za nestankom plastičkog elementa u graditeljstvu pojavljuje se u svoj silini stvaralačke nestrpljivosti. Dakle, svi se

teški elementi predmetnosti graditeljstva dvadesetog stoljeća povlače. U svom je djelu *Smrt ornamenta* Adolf Loos pokazao proces gubitka ukrasa kao elementa arhitekture. To će za posljedicu imati mijenjanje senzibiliteta modernog čovjeka dvadesetog stoljeća. Ali teško pitanje, koje bi zahtijevalo eksplikaciju u opsegu jedne čitave knjige bilo bi, u kakvoj su vezi ovi povijesni umjetnički stilovi bečke moderne, secesije i Jugendstila s duhom dekadencije, koji se javlja upravo krajem devetnaestog stoljeća, i to baš u ovom srednjeeuropskom duhovnom prostoru. Dakle, korespondencija ornamenta i dekadencije, kao najviše i posljednje veze s ukrasnim elementom u graditeljstvu i slikarstvu, i s druge strane, neskrivena težnja prema jednom novom duhu "čistih formi".

"Autonomna" arhitektura koja teži za "čistotom", narušena je simboličkim i alegorijskim elementima. Teza, koju bi za ovu priliku trebalo ispitati jest, nije li zapravo "autonomna" arhitektura jedan pokušaj oslobođenja arhitekture od svih "značenja", imanentnih jednom epohalnom duhu, u kojem "simboličko" u arhitekturi ima značaj, izvan utilitarne funkcije građevine, društvenog i historijskog posredovanja (vladajući ukus, ideje, ideologija itd.). Dakle, mogli bismo reći, izraz i oblikovanje društvene/povijesne svijesti kroz graditeljstvo. "Autonomno" graditeljstvo hoće se osloboditi ove društveno/povijesne determinante i kroz oslobađanje od simboličkih i alegorijskih "značenja", oslobađa mogućnost za nove, čiste forme, koje će proizlaziti iz nje same i biti same sebi svrha, nezavisno od graditeljske funkcionalnosti.

Apsolutna građevina, koja je potpuno odvojena od svrhe (funkcije) i predmeta, zapravo je arhitektonski analogon i prethodnik nepredmetnog slikarstva i plastike. Svima je njima zajednička težnja za čistotom forme, kao "čiste ideje" i oslobađanje od predmetnosti i značenja.

“Tek nakon što smo “čisto” graditeljstvo shvatili iznutra, iz njegovih vlastitih principa, moguće je i postaviti pitanje: je li ono zaista doseglo cilj, kojemu je kao po kakvu tajnu nalogu težilo?”³⁰

Ovo novo perceptivno iskustvo čovjeka, koje su podsticali umjetnički pokreti početkom stoljeća, kada se svjetska izložba u Parizu i veličanstvena željezna konstrukcija Eiffelovog tornja uzdižu kao najprepoznatljiviji toponimi novog doba, opisao je talijanski teoretičar Manfredo Tafuri u svojoj knjizi *Arhitektura i utopija*: “Iskustvo šoka, oslobođeno svakog dogmatizma, stvoreno na osnovi iskustva, vizualnih kodova i kodova akcije, transformirane kroz uvijek potvrđene karakteristike metropola (istovremenost komunikacija, ubrzani tempo upotrebe, eklektizam), značilo je vraćanje umjetničkog iskustva *čistom objektu*”.³¹ Novo iskustvo nošeno je konstruktivističkim potrebama duha, pa će i pokreti historijske avangarde, kao što su kubizam, futurizam, dadaizam biti povezani s industrijskom proizvodnjom, koje je bit neprestana tehnička revolucija. Umjetnost postaje jedan model akcije, u kojem se život i umjetnost otkrivaju antitetički, pri čemu taj njihov odnos u sebi prikriva najdublju bit: etičku vrijednost njihove povezanosti. Oni je javljaju u “konstruktivnim” i “destruktivnim” svojim očitovanjima. Dadaisti izvide dekompoziciju lingvističkog materijala i njegovu prefiguraciju. De Stijl i Bauhaus u metodu dizajna uvode “ideologiju plana” i na taj način zatvaraju grad kao proizvodnu strukturu. Oni se izravno predstavljaju kao globalna alternativa, koja preuzima sve karakteristike etičkih izbora.

“De Stijl i ruski futurizam, kao i konstruktivističke struje, suprostavljeni su kaosu, iskustveno i sa zajedničkom biti, s principom

³⁰ Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln, 1985, str. 23

³¹ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1985, str. 86

forme. To je forma koja uključuje ono što konkretno poboljšava stvarnost, oblikovanjem onoga što je besformno i kaotično”.³²

V. e. Apstrakcija i književnost

Estetička teorija moderne umjetnosti detektirala je i involvirala proces apstrakcije u likovnoj i plastičkoj umjetnosti kao proces koji ima produktivni estetički smisao, sa svojim dimenzijama sintaktičkog, semantičkog i ontološkog jedinstva.

No to nije slučaj i s književnošću, kad je riječ o istom procesu. Tu se primjećuje izvjesna teorijska insuficijencija, iako je moguće taj proces pratiti na mnoštvu primjera suvremene književnosti. Da li je u modernoj književnosti moguće govoriti o apstraktnoj književnosti, o umjetničkoj prozi, koja je istovremeno i epsko nastajanje i apstraktno stanje?

Estetički je bitak književnosti onaj fascinantni znakovni svijet, koji se pripovijedanjem “prenosi” iz jednog bitka u drugi, u njegov “konačni” surrelni bitak. Taj prijelaz postiže se upravo formaliziranim i ideiranim nijansiranjem i događa u samom mediju riječi i rečenica.

“Sintaktička inherencija između imenica i glagola, logička između subjekta i predikata, semantička između znaka i značenja, i ontološka između bitka i svijesti postaje na kraju raportni jezični pokret koji se odigrava između stanja i događaja, između motiva i radnji i tvori opće dimenzije epskoga.”

“*Raportni*” ovdje znači proširenje pripovijedanja u smislu “donošenja”, “ponovnog donošenja”, “pridonošenja”, “unošenja” i “asocijativnoga”. Ovaj proces apstrakcije i generaliziranja označava da stanje jezika više ne funkcionira iz svog sadržaja, nego iz “*apstrahirane mrtve prirode riječi*”.³³

³² Ibid., str. 93

Ono se približava gotovo simetričnoj raspodjeli "beskrajnog raporta", što ga obilježava kao "generaliziranu i apstraktnu formu epskog toka", "deskripcija", "paragrafa" i "sentencija". To stanje Bense u njegovu najvišem stupnju otkriva u prozi Gertrude Stein.

Ali isto tako, u djelima Jeana Paula, Marcela Prousta, Jamesa Joycea, Franza Kafke, Samuela Becketta i drugih, pronalazi da se slike, značenja, dosjetke, usporedbe, obrati riječi bruse i troše dok ne dostignu onu oporu "čvrstoću pojmova i silogizma, koji su, upotrebljivi poput novca i kurseva, leibnizovska slika male individualnosti, ali veće općevaljanosti".³⁴

"Utvrdjivanje istine u nekoj apstraktnoj teoriji, nigdje tako nužno kao ovdje, ne predstavlja *građenje slučaja u konkretnom tekstu*, i *procjena bitka* koji je u pitanju, što je značajno za svaku veliku epiku, pokazuje se i ovdje kao problem prevodenja užih predmeta u šira značenja".³⁵

Ovo je itekako značajno za našu temeljnu tezu: naime, ovaj nezaobilazni konfinij konkretnoga i refleksivnoga u modernoj umjetnosti, njezina neprestana refleksivna procjena bitka, koja se u književnosti zbiva u jeziku.

"Kao jezični proces apstrakcija pokazuje dinamiku epskog toka isto onako jasno kao što, kao jezično stanje, otkriva statiku logičke supsumpcije. Svejedno sadrži li proza nekog teksta u strukturi svoga toka ekspresivne ili refleksivne momente, ostvaruje li pokrete izraza ili pokrete značenja, ona je u oba slučaja sklona da napusti horizont prirodne zbilje, i da u prvom slučaju transcendirira sferu senzibilnosti i emocionalnosti, a u drugom intencionalnosti i fenomenalnosti. Ako se svijest, što je naše shvaćanje čovjeka manifestira prije svega kao jezični akt i jezično

³³ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 162

³⁴ Ibid., str. 163

³⁵ Ibid., str. 162

stanje, a svaka fenomenologija, i hegelovska i husserlovska, to je implicitno izrazila, njegova se jezična funkcija bitno pojavljuje jednako kao epska i kao funkcija apstrahiranja".³⁶

Kao što svaka velika književnost u sebi sadrži metafizički kontekst u kojem se može prikazati apstraktna tematika bitka nekog konkretnog svijeta, tako i u tekstovima velikih metafizičara kao što su to npr. Fichte, Hegel, Schelling, Bergson, Husserl, Heidegger i drugi, nalazimo da "metafizički jezik ima estetičku funkciju, koja se otkriva u istodobnosti epskog napora, asociranja i apstrahiranja, tako da se stupnjevi apstrakcija pojavljuju kao momenti pripovjedačkog i raportnog jezičnog toka".³⁷

U tom smislu Bense naglašava da je Hegelova *Fenomenologija duha* "jedno od najčišćih i najmoćnijih djela metafizičke epike što se može zamisliti. U tom se jeziku svaka fabula i svaka tema, svaki motiv pokazuje kao izgrađena konfiguracija postojećeg, i ne poznajem ljepšeg, jasnijeg nacrtu takvih metafizičkih konfiguracija epskog porijekla, asocijativne snage i apstraktnog karaktera, nego što su mnogi začudno zaokruženi i samostalni odlomci pojedinih refleksija u Hegelovoj *Fenomenologiji duha*".³⁸

"Treba posve općenito imati na umu da jezična konstrukcija u metaforici, tropici i topici, isto onako kao i struktura toka govora, potvrđuje njihov ideirani i prema tome apstraktni karakter. Uočljivo je kako Hegelov jezik rado ukida oštru graničnu liniju između metaforičkog i metafizičkog, kako filozofijsko približuje literarnom, a lakoj koliziji između epskih i refleksivnih, silogističkih i asocijativnih momenata postaje estetički sjaj".³⁹

³⁶ Ibid., str. 163

³⁷ Ibid., str. 163

³⁸ Ibid., str. 163

³⁹ Ibid., str. 164

Pravu pripremu moderne umjetnosti, u ovom slučaju književnosti, koja u sebi sadrži proces pripovijedanja, Bense uočava u Hegelovu prikazu "Sada" iz *Fenomenologije duha*, gdje se jasno pokazuje "da se epsko biće refleksije sastoji u epskoj ulozi negacije. Negacija se ne može promatrati samo kao logički funktor u smislu "strpljivosti i rada Negativnog", kako je to označio sam Hegel".⁴⁰

Moderni pandan ovog kretanja "samosvijesti" nalazi kod Jamesa Joycea u *Uliksu*, u *Finnegans Wake*, (*Work in Progress* - prijašnji naslov), gdje se ovaj proces pojavljuje kao komplementarnost estetičkog i fizikalnog, gdje se "suprotnost između bitka i značenja prikazuje u kozmologijskom aspektu svijesti, u fenomenologijskoj epici i metafizičkih i metaforičkih jezičkih tendencija, istina u hegelskoj maniri, ali sa zagonetnom, nesavladivom sklonošću prema disperziji, prema molekularnom u jeziku, prema termodinamičkim stanjima proze..."⁴¹

Ovu dijagnozu moderne umjetnosti Bense proširuje na primjeru Samuela Becketta, u čijem se djelu čuju otkucaji bitka, smjerajući prema Ništavilu: "Čisti bitak i čisto Ništa dakle su isto. Što je istina, nije ni bitak ni Ništa, nego to da Bitak u Ništa i Ništa u Bitak ne prelaze - nego su prešli..."⁴²

"Becket, naravno, slijedi literarni interes, a Hegel metafizički interes, ali dijalektički takt, koji oblikuje stil obojice, pojavljuje se dovoljno jasno u isti mah i kao epska snaga. Stupanj epskoga pomiče "značenja" iz konkretnog u apstraktno: beckettovske riječi nalaze se tako reći na putu prema hegelovskim pojmovima: literarna informacija postaje metafizičkom, a metafizička stiže do granice gdje se raspršuje."⁴³

⁴⁰ Ibid., str. 164

⁴¹ Ibid., str. 164

⁴² Ibid., str. 165

⁴³ Ibid., str. 165

“Neprepoznatljiva ostaje sinkopika, pomak tona prema nenaglašenom koji pripada džez strukturi takve metafizičke proze i koji, napokon, odaje svoj neinformativni, ne-tematski karakter i gotovo potpunu emancipaciju riječi od njihova smisla”.⁴⁴

Slijedeći Hegela, vidi da je suvremeni bitak određen svojim odnosom sa sviješću, a ova opet s jezikom. Ovaj metafizički trokut odlučan je za sudbinu suvremene umjetnosti: ona tematizira čovjekov bitak, koji je u suvremenom dobu određen porastom svijesti (svjesnog) odnosno racionalnog, na način da se u konkretnom bitku zbiva istovremeni proces: epski i apstrahirajući.

Upravo Hegel povezuje svijest i jezik kao nitko drugi.

“Značenja pripadaju svijetu znakova. Njihova izgrađnja u svijesti mogla bi biti fenomenologijska redukcija, kako ju je opisao Husserl, ali osim toga ona ostaje, ukoliko je jezična akcija koja se ostvaruje u jeziku, estetički faktum. Pri tom treba voditi računa o tome da modusi postoje i za znakovne svjetove, dakle za jezične različitosti. Uz ontološke moduse, koji se odnose na bitak postojećeg, uz logičke moduse koji čine vrijednost istinitosti rečenica, postoje i semantički modusi koji se protežu na značenja”.⁴⁵

Nije li težnja moderne umjetnosti unutar kruga Moderne i njezinog racionaliteta, sa svojom čežnjom za čistotom (spiritualnošću), zapravo pokušaj odgovora modernog čovjeka na gubitak mitološkog svijeta, gdje je čitav život (pojedince i zajednice) “utvrđen” posve određenim simboličkim pravilima. Gubitkom toga svijeta, čovjek “pada” u svoju “svjetsku povijest” kao “slijepu borbu sila (moći)”. Moderni svijet pokušava organizirati, racionalizirati čovjekov svijet na “novoj simbolici pravila”, na njegovoj vlastitoj osnovi: subjektivitetu koji iz sebe isijava svoju moć. Ova težnja moderne umjetnosti posljedica je njezine

⁴⁴ Ibid., str. 165

⁴⁵ Ibid., str. 166

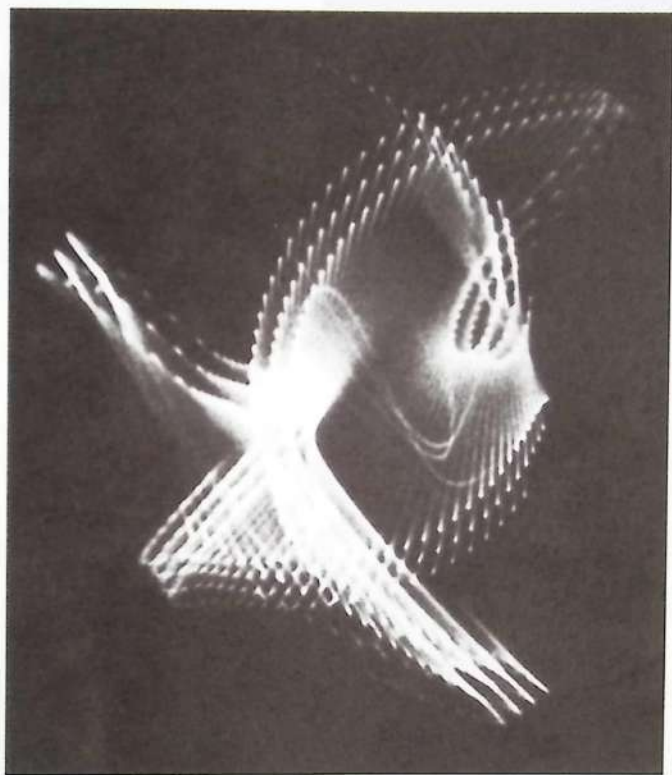
povezanosti s duhom (bitkom) moderniteta u kojem ona, kao objektivirana, dijeli sudbinu povijesnog bitka. Kao njegov dio umjetnost se, kao i sve ostale duhovne forme, reflektira. Ali samo izvorno umjetničko stvaranje proizlazi i jest uvijek novi odgovor pojedinca na situaciju i pitanja *same egzistencije*, što znači i njezina *smisla*.

Postoje dvije pretpostavke, kada je riječ o težnji umjetnosti za čistotom. Obje su u vezi s pojmom *racionaliteta* modernog doba, što je imalo značajne posljedice i za umjetnost.

Duh moderniteta bitno je racionalni duh, duh racionalne artificijelnosti.

Prva je pretpostavka, da je težnja umjetnosti za čistotom samo jedan daljnji (najviši) imanentni razvoj njezine racionalističke dimenzije, koji završava s apstrakcijom ili čistom spiritualnošću. Time se i sama racionalnost pokazuje kao potencijalno čisti oblik duha.

Druga je pretpostavka, da je ova težnja za čistotom negacija racionalnosti, težnja duha da u čistoti (apstrakciji/spiritualnosti), duh ponovno uspostavi puno bogatstvo egzistencijalnog, koje je racionalni duh apsorbirao i poništio.

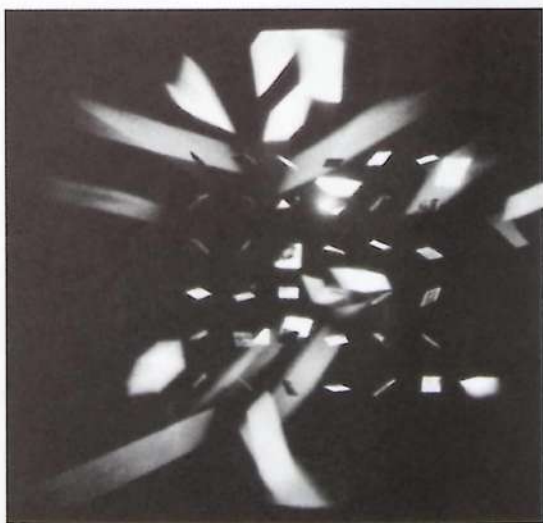


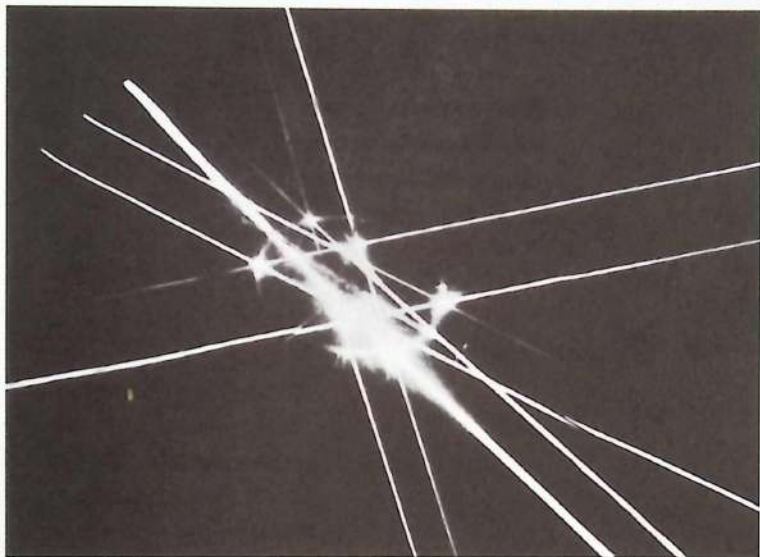
1_ Ben F. Laposky. *Oscillon Number Four-Electronic Abstraction*. 1950.



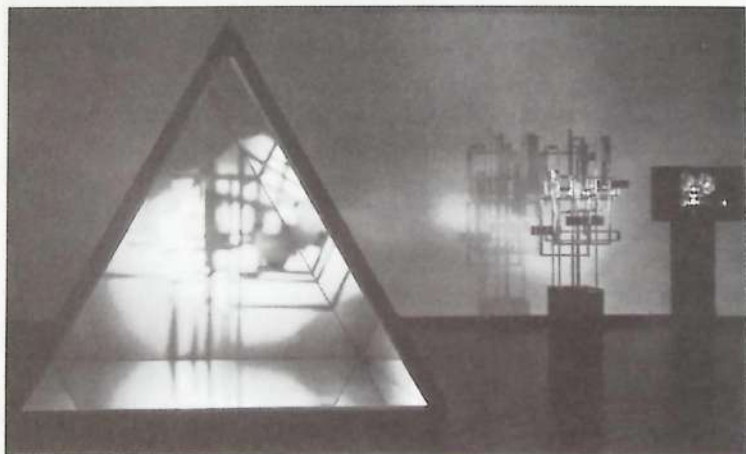
2_Gregorio Vardanega, *Asynchrone Anordnung eines infiniten Kreises*, 1962.

3_Julio La Parc, *Continuel-mobile*, 1964





4_ Joel Stein, *Proposition Laser Nr. 6*, 1974.



5_ Nicolas Schöffer, *Infinites Prisma und Lux II*, 1965.

VI. Matematičko/geometrijski opis - topološki nacrt bitka

Ono do čega je Benseu teorijski najviše stalo, jest da se estetika postavi na rang znanstvenog ili filozofijskog razmatranja, prevladajući time svaku konvencionalističku pseudoestetiku ili trivijalnu povijesnu metafiziku povjesničara umjetnosti. On strogo razlikuje umjetničko djelo kao *estetički* modus bitka, od njegove historijske ili društvene funkcije (pozicije).

“Sama umjetnost bez sumnje znači prostor krajnjeg duhovnog razotkrivanja” .

Kritiku povjesničara umjetnosti zasniva na činjenici da oni zastaju pred “ontološkim stanjem stvari”. Ta se kritika proteže i na druge duhovne znanosti, koje nisu pratile “tu recepciju znanstveno teorijskog i ontološkog fundamentiranja”.¹

Benseu je stalo do konstatiranja estetičkih stanja stvari, a sva historijska, sociološka, ikonografska ili kronološka tematiziranja umjetnosti ostaju isprazna, ukoliko ne zahvate ontološki bitak umjetničkog djela. Dakle, ontološka analiza prethodi estetičkoj analizi umjetničkog djela, jer je pitanje bitka uvijek primarno pitanje.

“Estetika nema posla s preparacijom kvalitete, nego s konstituiranjem vrste bitka, vrst predmeta, one umjetničkih djela”.²

Ono što je neobično važno za modernu umjetnost i što

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str.126

² Ibid., str. 127

Bense izvanredno lucidno uočava, jest promijenjeno stanje klasičnog odnosa sadržaja i forme u ontološkoj analizi. U modernoj umjetnosti upravo je medij, materijal, tvar ono ontološko polje u kojem se stvara umjetničko djelo.

“Analiza forme - to je značajno - uvijek će voditi do matematičkih elemenata, postoje samo matematički opisi forme. Forme su matematički elementi, pristupačni u aritmetičkom jeziku (ritmu, metru, proporciji), geometrijskom jeziku (perspektiva, položajni odnosi) i topološkom odnosu (odnosi različitosti, apstraktni prostori, strukture)”.³

“Analiza sadržaja, ikonografija u užem smislu, deskripcija predmeta, ideje, uvijek će težiti konstatacijama ili značenjima; ona radi kategorijalno ili egzistencijalno, prema tome mogu li se opažati slike ili eksplikati, znakovi za... ili znakovi od..., ukratko: ona je orijentirana semantički”.⁴

Ova posve nova ontološka postavka odnosa analize forme i sadržaja u modernoj umjetnosti, otkriva nam dva bitna procesa koji teku sukladno i procesualno konstituiraju ontološku strukturu moderne umjetnosti: povećano značenje matematičkog, geometrijskog i topološkog, ukratko, da tako kažemo, formalnog bitka moderne umjetnosti, doista bi značilo jedno formaliziranje i ispražnjenje od svakog ljudskog sadržaja, kad u svom sadržajnom bitku ne bi nosilo semantički potencijal, znakovni svijet, koji nije tek jedna nova semiotika, nego je izravni umjetnički dodir s bitkom i njegov najautentičniji izraz. I to izraz, koji jedino umjetnost može dati, kao individualni i neponovljivi odnos s bitkom.

Važno je Benseovo otkriće za suvremenu estetiku u tome da pored matematičke i semantičke analize, uvodi i tehnološku analizu, što je bitno za tematizaciju “osjetilne tvari”: (boja, pod-

³ Ibid., str. 127

⁴ Ibid., str. 127

loga, drvo, bronca, u jeziku fonetičko, idiomatsko svojstvo od sintaktičkog i semantičkog), koja u modernoj umjetnosti ima funkcionalan, a ne predmetni smisao.

“Ontologijsko konstituiranje umjetničkog djela znači integraciju njegovih matematičkih, semantičkih i tehnoloških deskripcija, dakle integraciju apstraktne forme, osjetilnog materijala i ideirajućeg sadržaja”.⁵

Uvođenje tehnološke deskripcije, kao nacrtu sheme funkcija, u ontološko konstruiranje umjetničkog djela, Bense konstatira kao bitnu ontološku činjenicu u modernoj umjetnosti: činjenicu njezinog integrirajućeg položaja u bitku. No ona istovremeno u sebi nosi matematičke odnose i eksplikacije na temelju egzistencijala. Utoliko se može reći, da je njezina struktura cjelovit odnos: s jedne strane zrcali znanstveno-tehnički bitak, a s druge “čuva” izvorni egzistencijalni odnos s bitkom, ostvarujući se kao jedinstveni i neponovljivi jezik bitka.

Kafkinu modalno-ontologijsku strukturu svijeta dvorca (zamka) i njegovog jezika, koji počiva na jurističko-normativnoj dikciji, u kojoj se otkriva hijerarhijski sistem modusa, vidi kao izraz labirintske prirode bitka. Bense uvodi ontologijske moduse. To je vrlo važno za sam književni umjetnički postupak i ima osobito književno metafizičko značenje: da li jedan književni (surrealni) bitak reprezentira klasičnu tematiku bitka i pokazuje neklasične fundamentalno ontologijske strukture?

“Za cjelokupnu klasičnu tematiku bitka vrijedi zakon modalnog opadanja”, “Nužnost uvjetuje zbilju (istinu), zbilja (istina) uvjetuje mogućnost”, kako kaže N.Hartmann.”⁶

M.Heidegger, koji je tu klasičnu tematiku bitka kritizirao i ukinuo, u svom djelu *Bitak i vrijeme* vrlo lijepo ističe primat zbilje i hijerarhijski princip. On kaže: “Kao modalna kategorija opstojnosti mogućnost znači ono što još nije zbiljsko i ono što

⁵ Ibid., str. 128

nije uvijek nužno. Ona karakterizira što je samo moguće. Ontologijski je niže od zbilje i nužnosti". Opstojnost znači ovdje isto što i "Način bitka stvari u svijetu koji nas okružuje" (O. Becker), dakle gotovo što i Sartreov *En soi* i na tom načinu bitka klasična je tematika od antike do N.Hartmanna usvojila svoj način bitka. M.Heidegger suprotstavlja tom pojmu bitka pojam (ljudskoga) postojanja, "egzistenciju" i njezine "egzistencijalije", pa ovako formulira: "Mogućnost je, naprotiv, kao egzistencijal najizvornije i posljednje pozitivno ontologijsko određenje opstanka".⁷

Kafkin se jezik koristi svim sredstvima da provede tu transpoziciju u samom toku romana. Dvorac napokon nije ništa drugo nego K-ova šansa, jedina mogućnost, ali na kraju tako velika da ispunjava biće njegova opstanka. Opazamo kako mogućnost dobiva moć nad njegovom realnošću i postaje posljednjim ontologijskim određenjem, ukratko: mogućnost postaje egzistencijal. Možemo navesti što O. Becker u svojim *Istraživanjima o modalnom proračunu* kaže o egzistencijalnom svojstvu mogućnosti: "Modalno opadanje između mogućnosti i zbilje gotovo se, dakle, iskrece. Egzistencija uvjetuje fakticitet, mogućnost bitka uvjetuje puku činjeničnost. Mogućnost bitka treba shvatiti kao moć bitka, koja izražava što jedan opstanak može...".⁸

U Kafkinu djelu je svijet simbola u kojem su "znakovi nećeć".

"Ne primjećujemo realizam koji je tako uveden u genezu jedne epike, koje je proza zainteresirana upravo za ukidanje tematike realnosti bitka. Unutarnja ontologijska građa snova, modalne strukture njihovih zbivanja malo su ispitane, a što se tiče psiholoških i psihoanalitičkih, arhetipoloških i karaktero-

⁷ Ibid., str. 84

⁸ Ibid., str. 84

loških obilježja snova, ona bez sumnje ukazuju na mehaniku i automatizam koji stvara vezu s istančanom i razgranatom realnošću”.⁹

“Ukoliko literatura uopće ima značenja medija iskustva bitka, koje prekoračuje “horizont zbiljskog svijeta”, osvaja ona i ovaj rezultat na putu jezičnih i tematskih eksperimenata. O tome se lako možemo osvjedočiti. Jer, literarna riječ stiže do ljudskih iskustava brže i dublje nego metafizička terminologija. U vremenima nesigurnog položaja bitka literatura zbog toga vrlo lako postaje prenosnik metafizičkih potreba, osim što apstraktna mašta metafizike, želi se osloniti na iskustva, sama po sebi privlači rezultate konkretne mašte literature. Kako se i ona poput literature kreće u mediju jezika, prijelazi se lakše postižu i argumenti se mogu naći lakše nego činjenice u našoj svijesti. I analiza smrti, koju su metafizičari davali u svim vremenima, ne bi odmakla daleko od obične realne tematike smrti, da poezija i literatura nisu suptilnijom riječju utrle put njezinoj transparentnosti i transcendentnosti”.¹⁰

Na primjeru književnosti pokazuje se da metafizičko istraživanje književnosti prethodi njenom estetičkom opravdanju i za svoju estetiku (ontologiju) postavlja temeljnu tezu: estetički predmet nema samostalno ontičko značenje (ontološko biće), nego je uvijek u vezi, u prikazanim svjetovima, formama i sadržajima. Njegov modus postojanja je surealnost. Magija jezika i književne tvorevine i jest u tome, da svojim ritmom, sintaksom, povišenjem ili spuštanjem tona, svojim stilom, odnos stvari i riječi dovodi do sasvim novog značenja stvari, do toga da riječi postaju “same znakovi stvari” da riječi ne samo pridaju značenje stvarima, nego da njima samima stvaraju nova značenja. Napokon, nije li samo imenovanje (pridavanje imena) stvari i

⁹ Ibid., str. 85

¹⁰ Ibid., str. 87

njezino stvaranje. U svojoj analizi Kafkina književnog djela, pišući o Groethuysenovom predgovoru Kafkina *Procesa*, primjećuje za našu tezu nešto vrlo zanimljivo, naime da je Kafkin "ontologijski labirint sagrađen kompleksno i geometrijski", ali u književnom djelu zahvaljujući "gustoći jezika".

Nije li ovaj pojam labirinta i geometrije zapravo metafora suvremenog svijeta, njegov topološki nacrt bitka?

I nije li i Kafkin jezik samo najdublji metafizički refleks toga svijeta ili sam taj svijet?

Dakle, u jeziku je sadržan sav naš svijet. Bense citira Francisa Pongea: "Samo literatura dopušta da igramo veliku igru: da svijet učinimo novim".¹¹

"U semantičkom jedinstvu epike ostvaruje se ne samo reprodukcija nekog svijeta nego i adekvatno samoprikazivanje jezika, koje je uvijek jedna od perspektiva savršenog pripovjedača".¹²

Ovo mjesto u Bensea gotovo savršeno izražava ono do čega je nama stalo, naime da pokažemo da se ovaj ontološki proces odvija u čitavoj modernoj umjetnosti: samoprikazivanje zahtijeva refleksivnu i spiritualnu autonomiju svijesti modernog čovjeka. Iako jezik, a u drugim umjetnostima on je jezik forme, opisuje neki vanjski svijet i s njime ima "ontološku vezu", on se bitno gramatički konstituira, "u odnosu na neki svijet, dakle, postaje oruđe, ali u povratnom odnosu na Ja i njegovu jezičnu svijest ostaje čisti izražaj".¹³

"Ali semantičko jedinstvo jezika ne omogućuje samo metafizičku transparentnost nekog svijeta i samoprikazivanje epskog Ja, ono priprema i estetički sud. Ako je istina da je svako stvaranje umjetničkih djela, svaki estetički događaj znakovni proces, razumljivo je kako se upravo jezik ne može od toga izuzeti:

¹¹ Ibid., str. 88

¹² Ibid., str. 88/89

¹³ Ibid., str. 89

Lijepo i ružno, rekli smo, semantički su pojmovi kao istinito i lažno. Oni se odnose na iskaze, na izraz svjetova, dakle ne na njih same nego na jezike”.¹⁴

“Semantičko jedinstvo Kafkina jezika nesumnjivo pripada kvintesenciji njegove ljepote. Opažamo znakove koji se pokazuju kao znakovi jednakog bitka: izraz jednoga svijeta u mediju jezika ostvaruje se istodobno kao samoprikazivanje toga jezika”.¹⁵

Pojam samoprikazivanja, kao što smo već rekli, sinonim je za, u modernoj umjetnosti, apsolutnu slobodu pravljenja/refleksije kroz čistu formu koja je jezik svake umjetnosti. Otuda vidimo da ova težnja moderne umjetnosti prema geometrijskoj i matematičkoj čistoti, nema primarno neki geometrijski perspektivni poticaj, nego je potaknuta bitnom ontološkom promjenom: povećanjem refleksije i svijesti, nužno se konstituira i njezin jezik. U modernoj umjetnosti to je čistota i spiritualnost forme kao jezika, kao izraza.

¹⁴ Ibid., str. 89

¹⁵ Ibid., str. 89

VII. Znakovna estetika - znak bitka

Otkrivajući modalne odnose umjetničkog i tehničko-estetičkog bitka, Bense otkriva i procese koji se zbivaju u industrijskom društvu, primarno određenim tehničkim bitkom. No njega taj odnos zanima prije svega s obzirom na samu bit umjetnosti.

Temeljno je pitanje koje mu se postavlja, u čemu je bitna razlika između umjetničke i tehničke ljepote, stvaralaštva i konstrukcije? Obje su proizvedene svjesno i savršeno. Savršenost se za Bensea nalazi u surealnosti. No ova bitna razlika i jest u tome da tehničke estetičke tvorevine jesu svrhovite, dakle nužne. Umjetnička pak ljepota izražava slučajnu surealnost. "Tehnika prema tome pripada ontološki stoičkom tipu svijeta kontinuirane determinacije, a umjetnost ontologijski epikurejskom tipu svijeta slobode".¹ Ovo mjesto jasno pokazuje da Bense, iako i sam pobornik potpuno novog i modernog shvaćanja umjetnosti u tehničkom svijetu, koji kao lucidni analitičar njegovih procesa i fenomena (industrijsko oblikovanje, dizajn, plakat, propaganda itd.), dakle svih procesa koji u industrijskom društvu mijenjaju naše shvaćanje estetičkog i umjetničkog, vrlo jasno ontološki (modalno) razgraničava umjetničko djelo od svih oblika novih estetičkih tehničkih tvorevina. To je neobično značajno za razumijevanje njegove cjelokupne estetičke refleksije.

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 26

“Spašavajući” bit umjetnosti, slobodu, Bense ostaje mislilac i teoretičar s dignitetom. Uz svako daljnje razmatranje njegovih teza, treba biti uključena ova spoznaja.

Bense svojom estetičkom teorijom ne ukida umjetnost u doba tehničkog bitka svijeta. On prati promjene koje je doživjelo njezino biće/bitak. Fundamentalni je njegov doprinos otkrivanje modusa umjetničkog bitka kao surealnosti. No to je prije svega neobično važno za problematizaciju jedne nove estetike, primjerene tehnologijskome dobu, tehnologijske estetike.

Klasične pojmove estetike, kao što su umjetnički lijepo i prirodno lijepo, dopunjava pojmom tehnički lijepo, i time se, ali dakako ne samo time, svrstava u jednog od najznačajnijih teoretičara i mislioca umjetnosti modernog doba.

Inzistiranje na ontološkom principu umjetničkog djela kao napravljenog, istodobno daje i njegovu modalnu analizu. Razlikuje realije umjetničkog djela kao njegovu građu, od njegove surealnosti koja je umjetnički prikaz svijeta. Ono umjetničko u prikazu je transcendentno, jer omogućava prozirnost bitka, njegovu neprestanu umjetničku prefiguraciju. To je neobično važno za spoznajni karakter umjetnosti, jer ona nema “spoznajnu obvezu” spram realnog svijeta, iako je građa tog svijeta u njoj prisutna. Umjetnost sama stvara novu zbilju svijeta svojom umjetničkom zbiljom. U njoj je sadržana i transparentnost svijeta kroz njezin jezik - znak.

Značenja koja prosijavaju kroz umjetnička djela upravo je ona transcendencija koja nadilazi i njih same. Stoga i nema jednoznačne interpretacije ili kritike umjetničkog djela. Njegovo zračenje kroz znak je stalno i otvoreno polje prozirnosti smisla. I baš kao nosilac smisla, znak je u umjetničkom djelu onaj transcendent koji konstituira estetički bitak.

“Unutar surealnosti pojavljuje se realnost zaista kao modus bitka ali unutar tematike realnosti prikaza u vezi s realnošću riječ

je o modusu značenja. Kasnije ćemo reći: ondje realnost obilježava neki bitak, a ovdje samo jedan znak bitka”.²

Bense jedino u znaku umjetničkog djela, kao nosiocu smisla, njegova zračenja, vidi poseban ontološki položaj umjetnosti, za razliku od svih ostalih modusa bitka (prirodnog, tehničkog, znanstvenog i drugih). To ima značajne posljedice za njegov odnos spram važnosti i vrijednosti same umjetnosti. Umjetnost pravi i prikazuje naš svijet. Svijet nije dat i zadat kao smisao, baš kao i sam život. Tek prikazom (stvaranjem) toga svijeta kroz umjetnost, postaje naš svijet.

Tematika realnosti nije dovoljna da bi prikazani svijet imao estetički bitak. O tome najbolje svjedoči apstraktno i nepredmetno slikarstvo koje, izvan prikaza tematike realnosti, postižu surrealni karakter i svoj estetički bitak.

Kao što smo već spomenuli čitav niz tehničkih tvorevina posjeduje estetički predmet, ali ne posjeduju estetički bitak umjetničkog djela. To je ontološka demarkacija tehničkih estetičkih tvorevina i umjetničkih djela. Tehnička konstruktivnost, ma kako estetički uspjela, nikada ne može zamijeniti načelnu nedovršenost (transcendentnost) umjetničkog djela, upravo stoga što ono, iz slobode nastalo, nosi u sebi *ljepotu i ljudski smisao*, samu egzistenciju.

Benseovo razmatranje estetičkog predmeta obuhvaća više njegovih faza. U prvoj fazi, genezi umjetničkog djela, estetički bitak jest umnožavanje bitka i njegovo obogaćivanje jednim novim bićem, koje sjaji u estetičkom predmetu umjetničkog djela, sa svim obilježjima tajnovitosti i izmicanja. Estetički predmet zrači tom tajnovitošću (transcendentnim svojim bićem), jer je i samo njegovo nastajanje obavijeno koprenom zagonetnosti i najviše tajne, koju i sami umjetnici tek slute. Teorija stvaranja možda se tek približava nekim općim pretpostavkama

² Ibid., str. 32

stvaranja. O tome će, jedan od najvećih slikara dvadesetog stoljeća, Pablo Picasso reći: "Vidim za druge", povjerava se Picasso M. Zervosu "to će reći, da mogu staviti na platno tajnovite pojave, koje mi se nameću. Ne znam unaprijed što ću baciti na platno, niti se mogu unaprijed odlučiti za boju. Dok radim, ne pravim nikakvu inventuru onoga, što bacam na platno. Uvijek - kada započinjem sliku - osjećam se, kao da sam uronio u prazninu. Nikad ne znam, hoću li se opet dočekati na vlastite noge. Tek kasnije počinjem detaljnije procjenjivati rezultat mog djela".³

M. Zervos, u nastavku, objašnjava ovaj proces mnogo detaljnije: "U momentu kreacije u Picassu dominira tjeskoba. Nedavno mi je on sam analizirao ovu tjeskobu. Sva njegova volja očajno teži za tim, da bude svoj; zapravo, on radi u skladu sa sugestijama, koje mu prilaze izvan granica vlastitosti. On opaža, kada se nada nj spušta neki viši red nužde, u njemu prebiva vrlo jasan utisak, da ga nešto imperativno sili, da liši svoj duh svega, što je upravo otkrio, čak ako je maloprije i bio sposoban za kontrolu, tako da može prihvatiti nove sugestije. Odatle njegove mučne sumnje. No ta tjeskoba nije nesreća za Picassa. Baš ga ona osposobljuje, da polomi sve barijere, napusti područje mogućega, te mu otvara perspektivu nepoznatoga."⁴

Umjetničko djelo sa svojim estetičkim predmetom, nije samo sebi dostatno. Bez opažanja, odnosno cjelovite njegove recepcije, ono ostaje samo savršena sebe-forma, koja još nije otpočela svoj umjetnički život.

Tek s opažanjem estetički predmet ulazi u svoju drugu fazu: "prijelaz iz stanja čistoga bitka u stanje čiste teorije".⁵

Teorijska refleksija pokazuje se u modernoj umjetnosti kao nužna faza u realizaciji estetičkog predmeta i onaj refleksivni medij, koji će izmijeniti i samu bit umjetnosti. Kad se promatra

³ Herbert Read, *Umjetnost danas*, Mladost, Zagreb, 1957, str. 80/11

⁴ Ibid., str. 81

⁵ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 34

bitna razlika između vrijednosti istine u logici, gdje su "istinито" i "lažno" vrijednosti istine, u estetičkom predmetu, postoji estetička vrijednost koja je inherentna izrazu.

Umjetnički izraz, kroz "agregat realija", kao što su linije, glasovi, boje, riječi, metafore, tonovi, površine, plohe itd. jest više od realnosti ove materijalne svoje građe. Umjetnički izraz "transcendirajući postiže novi modus bitka".⁶

To nas uvodi u estetičku semantiku, čijoj je teorijskoj inauguraciji nemjerljiv doprinos dao Charles W. Morris. U njoj se definicija modusa dobiva samo empirijski u opažanju umjetničkog djela i odnosi se na nj. Njegova značenja ne označuju objektivni odnos stvari, već imaju heuristički smisao.

Određujući ljepotu kao modus estetičkog bitka umjetničkog djela, Bense razmatra prijelaz iz ontološke u semantičku fazu i smatra da je upravo estetičko opažanje ta karika koja ih povezuje. Uvjet estetičkog bitka i estetičkog opažanja jest modus surealnosti. Priznajući zasluge Hegelu i njegovu određenju umjetničkog djela kao "privida", Bense ipak konstatira da je njegova terminologija ponešto zastarjela.

Adekvatniji izraz ovog specifičnog modusa bitka, estetičkog bitka kao surealnosti, nalazi u znaku i znakovima, koji se pokazuju kao bogatiji, dublji i kompleksniji od pojma privida.

"Svjetovi privida svjetovi su znakova. Oni troše i transcendiraju realnost. Ono što se pri estetičkom opažanju na umjetničkom djelu opaža, to su znakovi bitka, jer svi su znakovi znakovi bitka. Pri opažanju znakova nailazimo u umjetničkom djelu na surealan bitak."⁷

Zasnivanjem opće teorije znakova, Morris je umjetnički proces označio kao znakovni proces, koji bi se trebao analizirati sredstvima umjetničke semantike, estetičke semiotike i estetičke

⁶ Ibid., str. 35

⁷ Ibid., str. 37

sintaktike. Određenjem umjetničkog procesa kao znakovnog, bitno se mijenja ontološki status moderne umjetnosti.

Estetički bitak nije više "svojina" samo umjetničkog djela. On se proširuje u proces znakovnog bitka svijeta preko medija teorijske refleksije umjetnosti. Dobiva karakter objektivnog bitka, bitka koji pravi svoj svijet, svijet znakova. Time umjetničko značenje ulazi stvarno u svijet. Privid umjetničkog djela otvara se svojim značenjima u govor svijeta, integralno i cjelovito.

Za Bensea će svijet znakova, u kojem se otkriva estetički bitak, biti ne tek prava regija estetičkog bitka, koji se može analizirati i teorijski definirati, sa svim njegovim fazama, nego će on imati najdalekosežnije ontološke posljedice, za teorijsku refleksiju umjetnosti i za samu filozofiju.

Znakovni svijet, dakle, kao područje estetičkog bitka, jest onaj svijet, koji čovjek pravi kao svoj estetički univerzum smisla i daje mu svoje tumačenje. To je najznačajniji zaokret u stvaranju i poimanju moderne umjetnosti. Znakovni svijet dobiva karakter objektivnosti, ali ni u kakvoj vezi s bilo kojom vrsti determinacije ili prirodne uzročnosti. *To je svijet koji čovjek pravi unoseći svoj smisao.* U tome je najveće značenje ovog prodora estetičkog bitka u čovjekov povijesni svijet.

Kao što je tehnički bitak onaj koji čovjeka zarobljava svojim principima svrha, tako je znakovni svijet kao estetički bitak, svijet kojim čovjek stvara svoj smisao. Da li se ova dva modusa bitka u modernom svijetu približavaju i kako utječu jedan na drugi, to je pitanje za posebnu analizu.

Čini se da oni međusobno konvergiraju. U općim obrisima pomaljaju se takvi procesi: umjetnost teži da se integrira značenjski i smisaono (napose u arhitekturi, dizajnu, primjenenom slikarstvu, glazbi, kazalištu itd.) u svakodnevni život, a tehnika sve više teži da u sebi inkorporira estetičke svrhe. Ovaj proces približavanja i međusobnog "nagnuća" umjetnosti i

tehnike, navode nas na jedan mogući hipotetički zaključak, koji iz bogatog materijala moderne umjetnosti nije sasvim neutemeljen: pojam racionalnosti odlučan je za bitak suvremenog svijeta. Kao što umjetnost nije izbjegla bitku racionalnog, tako se ni tehnika, kao najefikasniji "instrument" racionaliteta, nije obranila od magičnog djelovanja estetičkog bitka, ljepote. To je optimističan zaključak za budućnost umjetnosti, ali i za samog čovjeka. Čini se da ovi ireverzibilni procesi poništavaju Hegelove pesimističke prognoze o sudbini umjetnosti. Ona ne samo da može biti spašena, nego dapače jedina može spasiti samog čovjeka i vratiti ga u njegov pravi zavičaj, u *slobodni i stvaralački humanum*.

Tumačenje znakovnog svijeta (svijeta znakova) neodvojivi je dio druge faze umjetničkog svijeta: suda i kritike. Otuda i refleksivni medij umjetnosti, dakle kritika i recepcija, rječju teorijsko, dobiva poseban značaj, i u modernoj umjetnosti postaje integralni dio umjetničke proizvodnje. Dobiva vlastiti estetički i umjetnički dignitet, pa ono teorijsko postaje estetičko u svojim formama. Konceptualna umjetnost, umjetnički programi, teorijski modeli estetičkog itd., dobivaju status neke umjetničke forme. Umjetnička djela trebaju potporu teorijske refleksije, da bi otpočela svoj život. Svijet znakova proširuje pojam značenja i njihovih formi, i time redefinira klasične pojmove estetičkog znaka i estetičkog iskustva. Proširenje se pruža u svakodnevni život.

"U tom se smislu može reći da samo estetički proces, zasnovan na nevjerojatnoj raspodjeli, na redu, na informaciji, može ujedno tematski konstituirati ono što razumijevamo pod predmetom koji pokazuje konture, konačnost, individualnost i zornost, kao umjetničko djelo, mogli bismo reći, najperfektnija forma predmeta. Spoznajnoteorijsku konstataciju (danoga) ne vodi, dakle, kategoricitet predmeta, nego svakako estetička proi-

zvodnja (napravljenoga). Samo napravljeno može biti predmetno, dano kao takvo nema predmetnosti. Nepredmetnost je bitno strukturno obilježje fizikalnoga svjetskoga procesa, predmetnost principijelno pripada estetičkom svjetskom procesu, i ne nastaju predmeti ondje, nego ovdje; predmet nije fizikalna, nego estetička kategorija. Ako se stvaranje dovede u vezu s predmetima, ako se ujedno stvaranje shvati kao opredmećenje, realno opredmećenje postojećag, posrijedi je estetički, a nikada fizikalni proces. Stvaranje je početak. Estetički proces uvijek ima početak, njegov kraj nije definiran; produkcija umjetničkog djela, istina, počinje, ali je njezin svršetak prekid, a ne završenost. Fizikalni proces, naprotiv, nema definiranog početka, ali zato ima jasan kraj, i to u toplinskoj smrti; informacija počinje neznanjem, dakle na nuli, ali entropija prema poučcima termodinamike, teži maksimumu. Svaki od obaju svjetskih procesa, koje smo ovdje fiksirali, odlikuje se svojstvenim mu načinom determinacije. Fizikalna se determinacija općenito označuje kao kauzalitet, klasični i neklasični, diferencijalni i statistički. Ali i ta se determinacija očigledno nipošto ne odnosi na predmet. Nema ni predmeta koji je uzrok, ni predmeta koji je djelovanje; determinirani su isključivo vrijednosni tokovi vidljivih veličina, dakle međusobni odnosi funkcija. Nasuprot tome, svaka se estetička determinacija odnosi posebno na proizvodnju umjetničkog djela kao predmeta (što, naravno, nema veze s tim da klasificirajući razlikujemo predmetnu od nepredmetne umjetnosti u tematskom smislu); tematska se analiza umjetničkog djela mora jasno razlučiti od ontičke analize umjetnosti.”⁸

Benseovo određenje predmetnosti kao rezultata stvaranja, estetičkog procesa koji ima svoj početak i svoj prekid, dakle predmetnosti kao rezultata stvaralačkog procesa, ima izvanredno veliko značenje za razumijevanje, kako ontološkog statusa mo-

⁸ Ibid., str. 149/150

derne umjetnosti, tako i njezinog položaja i vrijednosti u sklopu moderne civilizacije. Budući da ona ulazi u cjelokupni hermeneutički krug vrijednosnog, unatoč tome što oblikuje moderni svijet po načelima znanstveno tehničkog novovjekog subjektiviteta, s bitno promijenjenim svojim duhom, duhom matematičke i geometrijske spiritualnosti, istovremeno svojim estetičkim znakovnim bitkom uspostavlja vezu s onim zavičajnim temeljem zapadnoga duha, sa smislom bitka kao zajedničkom, globalnom sudbinom civilizacije. Moderni znanstveni i tehnički duh samo pomaže umjetnosti da se ovo uspostavljanje bitka dogodi kao realni povijesni bitak.

Svako umjetničko djelo tek po svojoj višeznačnosti, po dubini značenja, nadilazi horizont zbilje, pa se u metafizičkom jeziku, kao pravom mediju metafizičke žudnje i misaone refleksije, sadržava bit umjetničke slobode i, s druge strane, njena metodička ograničenja, u riječima, rečenicama, gramatici, sintaksi i logici.

Hegelova estetika je ona estetička baština koja, ne samo da korespondira s modernom umjetnošću i modernom estetikom, nego najavljuje njene bitne procese.

“U estetičkoj produkciji dijalektički momenti povezuju historijsko i sistematsko, a prijelaz s umjetničkog djela na umjetnički svijet dopušta da umjetnost promatramo s gledišta njezina procesa. Samo na tipično hegelovskoj osnovi moglo je negdje 1900. doći do teorijskog oslobađanja estetičkog stanja i estetičke produkcije od njihova konvencionalnog fiksiranja na umjetničko djelo uzeto u tradicionalno-klasičnom smislu, a kao njegova posljedica nastalo je ono što se danas u *esthetique industrielle* naziva “forma produkta.”⁹

Za Hegela je “umjetnički lijepo” estetičko stanje koje se dohvaća interpretacijom.

⁹ Ibid., str. 183

“Ono dakle nije materijalno i ekstenzionalno, nego određeno pomoću elemenata kojima se može manipulirati, nego isključivo idealno i intencionalno, kao čista “ideja” ograničena na “Umjetničko Lijepo.”¹⁰

“Kako nadalje ideja “ideala” zahtijeva sad i “realnost”, “umjetničke forme” tvore konkretne “umjetnosti” u čijim se djelima one demonstriraju, tj. arhitektura, skulptura, slikarstvo, muzika i poezija, kojih su pojedine epohe opet u dijalektičkom odnosu.”¹¹

Ova ideja intencionalnosti umjetničkog djela u Hegela, ključna je i presudna za njegov raskid s tradicionalnim shvaćanjem umjetničkog djela. Jer upravo u njoj ono “umjetnički lijepo” premješta se u duh, a ne više u prirodu. “Umjetnički lijepo” zamjenjuje “Prirodno Lijepo”. To je nekako i početak razaranja predmetnosti umjetničkog djela.

“To znači razaranje misli da postoje od iskona lijepi, epski, lirski predmeti (miris ruže, mjesec, jedro na vjetru) i prijelazna uviđanja, koje je za nas princip moderne estetike, da miris ruže, mjesec, jedro na vjetru, postaju lijepi, estetski predmet tek pomoću riječi, znakova, koje za njih nalazimo, pomoću stihova, i iskaza, koje oblikujemo.”¹²

Ovo je mjesto neobično značajno, ne samo za kritiku romantičkog koncepta umjetnosti, koji je blizak ovom “prirodnom” osjećaju svijeta, nego i utvrđivanje istine moderne umjetnosti, koju je svakako posredovala simbolička umjetnost. Jer upravo je ona svojim principom, grčki *symbolon*, “prirodno osjećanje” prenijela u “simbol/ideju osjećaja”, a to znači u sam duh. Duh stvara svoje slike, dajući im svoja značenja.

Čitava umjetnost i nije drugo, do li jedna beskrajna jezgra isijavanja značenja, koja može stvarati samo ljudski duh. Tako

¹⁰ Ibid., str. 182

¹¹ Ibid., str. 182

¹² Ibid., str. 184

upravo moderna umjetnost možda na najizrazitiji način sebe pokazuje kao sliku ljudskog duha. I baš kao stvar duha umjetnost je, osim u svojoj recepciji ili interpretaciji, podložna i povijesnoj hermeneutici, jer se i značenja povijesno utvrđenih umjetničkih djela za nas mijenjaju. Stoga je nužna stalna hermeneutička reinterpretacija umjetničkih djela, ukoliko se njihov umjetnički i povijesni smisao želi održati živim, nasuprot konceptu tradirane/sedimentirane kulture, u kojoj su jednom zauvijek "određena" značenja i njihovo mjesto.

Primjeri za ovu tezu jesu moderne teorije i interpretacije glazbe prošlih stoljeća, koje negiraju tradicionalno shvaćanje da je dovoljno korektno/doslovno izvesti notni zapis, da bismo mi današnji doživjeli prošlu glazbu.

No je li to doista baš tako? Da li mi uopće znamo *kako* su ljudi prošlih vremena *čuli* svoju glazbu? Za to dakako nije dovoljan notni zapis neke glazbe sa čitavim njenim potencijalom "duhovne kupke", "najapstraktnije osjetilnosti", koja možda u najvišem smislu izražava duh svoga vremena. Da bismo mi današnji čuli tu glazbu bila bi potrebna hermeneutička rekonstrukcija cjelokupnog duha epohe, što mi nismo u stanju učiniti. Ono što duh modernog senzibiliteta može i treba učiniti jest interpretacija prošle glazbe iz našeg današnjeg epohalnog senzibiliteta slušanja i doživljavanja glazbe, dakle iz senzibiliteta elektronske glazbe.

Pojam intencionalnosti značenja jest onaj "medij duha", "refleksivni medij", koji stupa na mjesto osjetilnog privida umjetničkog djela. "Nerealni" znakovni svijet postaje novi medij umjetnosti i time otvara put za modernu umjetnost, koja se bitno nalazi u mediju duha. Istovremeno se u "hegelovskoj estetici pokazuju i pravi začeci jedne estetičke semiotike (nauke o znakovima), estetičke semantike (nauke o značenju) i estetičke pragmatike (teorije estetičke komunikacije)."¹³

To su principi moderne umjetnosti koja u sebi involira proces funkcije kao estetička stanja, a ne više umjetničko djelo u svom predmetnom tradicionalnom obliku. Upravo ove dimenzije refleksivnog diskursa, npr. sintaktičkog kao kod J. Joycea, otvaraju umjetničke slobode za metafizičku tematizaciju bitka modernog čovjeka.

“U cijeloj analizi, koja se proteže od Uvoda do završnog djela, važno je da se tu estetički proces, čini se, općenito odnosi na svijest, a da tu hegelovsku svijest moramo shvatiti ne kao duh zatvoren u personalnoj subjektivnosti, nego kao dio “realnosti općeg duha”, kao objektivni stupanj duha.”¹⁴

Ovo je ključno mjesto koje nam otkriva pravo značenje Hegelove rečenice da je umjetnost po svojoj biti za nas prošlost. Tu se pokazuje da umjetnost nije prošlost, nego da je ona doživjela promjenu svog ontološkog temelja, u stanju bitka suvremenog čovjeka.

Umjetnost se danas nalazi u mediju duha, ili modernije kazano, ona je smještena u refleksiji, kao odnosu duha spram samog sebe, i u pravljenju, kao svojoj konkretnoj umjetničkoj formi.

“Jer upravo je svijest, kao mnoge pojedinačnosti, realnost i egzistencija općeg duha...”¹⁵

“Čini se kao da se Hegel sa svojim shvaćanjem približava pojmu svijesti, a time i duha, kojemu ne odgovara *bivstvo*, *predmetnost*, *supstancijalnost*, nego *funkcija* sa svojim *strukturama*.”¹⁶

“Kibernetika, ta opća znanost procesa upravljanja što ju je utemeljio Norbert Wiener a Gotthard Günther metafizički pro-radio, koja dopušta planiranje i konstruiranje strojeva što pokazuju svojstva analogna svijesti, pretpostavlja danas pojam

¹³ Ibid., str. 185

¹⁴ Ibid., str. 186

¹⁵ Ibid., str. 186

¹⁶ Ibid., str. 186

svijesti koji se ne odnosi na bivstvo svijesti nego na njezinu *funkciju*. A ono što se u vezi s kibernetikom obilježuje kao "informacija", obuhvaća napokon *funkcionalne* i *strukturalne* odnose koji također pripadaju onoj *proširenoj svijesti*, ne više posve zatvorenoj u subjektivnosti, ali ni pretvorenoj još u čistu objektivnu materiju."¹⁷

"Po mojem mišljenju tek nas ta *funkcija svijesti*, koja se krije u modernom pojmu *informacija*, osposobljava da shvatimo Hegelove estetičke teorije *stalne dijalektičke korespondencije između bitka i svijesti*."¹⁸

"Zaista se danas neki problemi umjetnosti ukazuju, doduše, kao estetički u smislu informacije, ali kao dijalektički s obzirom na komunikaciju. Hegel je, kao što smo rekli, u estetici doveo u međusobnu vezu umjetnost i društvo, ali je u tom bila uključena i duboka veza između umjetnosti i posjeda."¹⁹

"Očigledno je bilo najprije potrebno oslobođenje estetičke ideje od predmeta koji bi se kao luksuzno umjetničko djelo mogao uzeti u vlasništvo, i njezino pretvaranje u estetičku funkciju koja se (kao estetička informacija, koja bi dakle bila oslobođena ne samo tradicionalne relacije subjekt-objekt nego i klasične diferencije forma-sadržaj) mogla protegnuti na svu okolinu što se upotrebljava i troši, kako bi se osvojili principi moderne estetike provokacije."²⁰

"Informacija se temelji upravo na statičkoj nepravilnosti, odnosno nevjerojatnosti raspodjele, i prema tome na rasporedu elemenata. U smislu u kojem entropija u fizikalnom procesu fungira kao mjera za (molekularni) nered, informacija je, kako su pokazali osobito N. Wiener i L. Brillouin, mjera za red. Naša je teza, naprotiv, da se *proces informacije* u estetičkom procesu

¹⁷ Ibid., str. 186

¹⁸ Ibid., str. 186

¹⁹ Ibid., str. 187

²⁰ Ibid., str. 187

izražava, a da djeluje *suprotno* fizikalnom procesu. Estetički proces treba, dakle, da bude obilježen svojim *sadržajem* informacije i *vrstom* te informacije. Poseban je zadatak da se *subjektivno* ili *psihološki* obojena teza o egzistenciji neke *estetičke vrijednosti* ili o egzistenciji neke *estetičke kvalitete* nadomjesti formuliranjem *estetičke informacije*, dakle, *mjerljivim* funkcijama raspodjele ili rasporeda."²¹

Ono što je bitno uočiti i što predstavlja novo u estetičkim razmatranjima, jest da je estetički proces proces informacije, obilježen sadržajem i vrstom. U estetička razmatranja Bense uvodi novinu da je egzistencija estetičke vrijednosti mjerljiva i objektivna, što znači da uvodi dva bitna kriterija u modernoj estetici-procesu:

1. estetička informacija konstituira estetičku vrijednost u estetičkom procesu;

2. njezine su funkcije raspodjele ili rasporeda, kojima stvara estetičke vrijednosti, koje su mjerljive i potpadaju pod objektivno-matematički racionalni bitak.

Time Bense teorijski samo korespondira s procesima u modernoj umjetnosti i estetici: nestankom auratičnog umjetničkog djela kao epohalno jedino mogućeg i otvaranjem novih umjetničkih procesa u svojoj objektivnoj realizaciji (tehnika, tehnologija, znanost, kompjutersko stvaralaštvo itd.), nestaje i onaj samo subjektivni kriterij procjene estetičke vrijednosti.

Matematičke i statističke veličine sada postaju određujuće kao selektivne, u kompozicionalnom procesu stvaranja estetičke vrijednosti, koje su načelno mjerljive i "proračunljive". To je duh novog doba: duh proračuna i "upravljanog" strukturiranja jedne estetičke tvorevine. Struktura pak uvijek jest nešto objektivno - bitak u procesu. "Primjena sredstava prikazivanja statističke mehanike u teoriji informacija i komunikacija u biti potječu od

²¹ Ibid., str. 196

N. Wienera u *Kibernetika ili upravljanje i komunikacija u životinja i u stroju*, 1948., od Claudea E. Shannona i Warrena Weaveru u *Matematička teorija komunikacije*, 1949."²²

"Pojam informacije, koji se upotrebljava u statističkoj teoriji informacije, rezultira iz spoznaje da je informacija povezana s nekom selekcijom. Zbog toga se govori o selektivnoj informaciji, i taj se pojam uzima za osnovu statističkih razmatranja. Načelna postavka za izračunavanje količine informacije u nekoj vijesti, koja se sastoji iz slova, potječe od N. Wienera i C.E.Shannona; ta postavka predviđa da se statistička učestalost ili vjerojatnost izbora svakog slova množi logaritmom te učestalosti, odnosno vjerojatnosti izbora, i tada se dobiveni produkti zbrajaju."²³

"Po tome se dakle informacija pokazuje kao statistička veličina koja, bez obzira na predznak, odgovara termodinamičkoj mjeri za entropiju, a ona je također statistička veličina u kojoj su sumirane vjerojatnosti. Općenito se opaža da se na količine (neovisnih) znakova mogu primjeniti određene predodžbe i računaska razmatranja statističke mehanike i da u procesu tvorbe informacije apstraktne vrste za koju znakovi, što se tiče njihova smisla, treba da ostanu isto onako neodređeni kao i sama informacija takve količine neovisnih znakova uvijek mogu biti podvrgnute funkciji raspodjele, sortiranju, rasporedu, izboru i razlaganju. Informacija koja se dobiva, koja je proizvedena, koja je izabrana, znači dakle statistički samo podatak o stanju raspodjele, sortiranja, rasporeda, izbora, razlaganja izvorne količine neovisnih znakova, slično kao što entropija u termodinamici vrijednostima vjerojatnosti izražava stanje miješanja, nereda, raspodjele čestica ili mikrostanja."²⁴

"Informacija, dakle, moguća samo onda kad postoji količina znakova ili elemenata u kojoj se ona stvara, funkcija je izbora,

²² Ibid., str. 196

²³ Ibid., str. 197

rasporeda, raspodjele znakova ili elemenata u toj količini koja primarno može biti potpuno neraščlanjena, u skladu s tim informacija se može izračunati pomoću stupnja miješanja, entropije unaprijed zadane količine znakova ili elemenata".²⁵

²⁴ Ibid., str. 197

²⁵ Ibid., str. 197

VIII. Semantički bitak moderne umjetnosti

Bense polazi od teze da je svaki estetički proces znakovni proces, u kojem elementarni estetički znakovi stvaraju kompozicijski karakter umjetnosti. ("Harmoniziranje cjeline na platnu put je koji vodi do umjetničkog djela"- Kandinski).

Za Bensea se estetički predmet pojavljuje kao umjetničko djelo (pjesma, slika, plastika, muzičko djelo i drugo). Ono je "posljedica" stvaranja, eksperimenta. Po svom ontološkom biću drugačije je od samo prenošenja imaginacije u predmet. Umjetničko djelo ima svoju jednkrotnost i genezu svoja nastajanja, pa je i opažanje estetičkih predmeta povezano s time.

Umjetnička djela, kao nešto napravljeno/stvoreno, imaju svoju "realnost", materiju, prostor i vrijeme. Oni su nužan preduvjet estetičkog predmeta. Estetički bitak umjetničkog djela ima, u modalnom smislu, karakter su-realnosti. Iako je predmetnost umjetničkog djela nužni preduvjet umjetničkog odnosno estetičkog bitka, on nije dostatan. "Estetički bitak je surealan bitak". (Bense)

Kao što zbilja znači modus prirode, tako je ljepota odlučni modalitet umjetničkog djela. Estetika terminom ljepota označava ontološki pojam surealnosti. Ne postoji predodžba o lijepom kao što postoji predodžba o prirodi. Postoji samo proizvođenje lijepog i njegovo opažanje. Lijepo je ono što transcendirira realnost (stvarnost). Ono je estetički akt. Transcendencija u umjetničkim

djelima ne znači ukidanje njihovih realija, nego znači podržavanje njihove umjetničke zbilje. "Ljepota nadvisuje zbilju, ali opstati može samo dotle dok postoji zbilja koja je nosi. Interes je lijepoga na realijama esencijalan, gubitak toga interesa značio bi raspad umjetničkog djela"¹. "Izraz lepota fungira prema tome kao modalitet koji obuhvaća posebno stanje bitka umjetničkog djela (kao što u klasičnoj mehanici izraz realnost zbirno karakterizira bitak fizikalnih obilježja)".² I dok fizički svijet postoji realno, estetički postoji kao novi modus bitka.

Estetički predmet, kao ostvareni estetički bitak umjetničkog djela, moguće je rastaviti na estetičke elemente, a taj postupak Bense naziva estetička ili semiotička analiza u estetičkom smislu. Ona se posve razlikuje od tehnološke analize (gdje je riječ o sredstvima), formalne analize koja razmatra forme i sadržajne analize gdje se razmatra sadržaj.

Bitno je uočiti da matematički elementi nisu estetički elementi, iako mogu sudjelovati u izgradnji estetičkog predmeta. Geometrijski elementi mogu odigrati svoju formativnu ulogu, ali konačni rezultat, estetički bitak, surrealna je tvorevina. Geometrijski i matematički elementi pripadaju idealnom bitku i sami po sebi ne mogu biti estetički bitak. Svoju ulogu mogu odigrati kao "kompozicijski elementi estetičkoga znakovnoga procesa".³

Sasvim je drugi problem ontološke strukture moderne umjetnosti, koja u svom najunutarnijem biću teži strukturalno sintaktičkoj čistoći geometrijsko matematičkoga idealnog bitka. Kao konstruktivni i kompozicioni element, geometrijsko je u relaciji spram osjetilnog i samo od njihovog odnosa ovisi u kojem će se smjeru kretati estetički bitak. Iz čitavog niza primjera može se zaključiti da se on u modernoj umjetnosti kreće u smjeru *geometrijske i matematičke čistoće forme*.

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 23/24

² Ibid., str. 24

³ Ibid., str. 40

Za Bensea se modus surealnosti nalazi u relacijama estetičkih elemenata a ne u stvarima. To je ujedno i sinonim za kompozicijski odnos koji tvori i održava estetički bitak. Ontološka promjena koja je nastupila u modernoj umjetnosti, najvidljivija u apstraktnoj i nepredmetnoj umjetnosti, jest u tome da su perspektiva i proporcije došle u druge odnose, u drugačije sklopove relacija.

Ontološki rez koji se tu događa "razaranje" je metafizičkog koncepta "apriornog metafizičkog jedinstva" umjetničkog djela, što je romantički koncept, konstitutivnim dijelovima onog postojećeg. Iz postojećeg umjetnost konstituira i njegov umjetnički bitak, u relacijama koje dobivaju svoj život u estetičkom bitku, surealnost estetičkog bitka. Ono postojeće uvijek se iskazuje ontički, a estetičko ontološki.

To je i razlog što istraživački i eksperimentalni karakter moderne umjetnosti dobiva najveću važnost. "Raspadanje" jedinstvenog umjetničkog djela, posljedica je ne samo "unutrašnje ontološke sudbine umjetnosti", nego bitnog raspada jedinstvene slike svijeta. U znanstveno/tehničkom bitku modernog svijeta ova se jedinstvenost kao *synthesis* tek ima izgraditi, ali sada primjereno postojećem bitku: kroz istraživanje i eksperiment.

Fragmentarnost u svim regijama čovjekova duhovnog bitka, posljedica je raspada zavičajnoga metafizičkoga jedinstva bitka, u smislu izvornosti grčkoga mišljenja, kako ga poima Heidegger, na čijem raspadu "radi" čitava povijest zapadane metafizike, kao i "zaboravu" u znanstveno-tehničkom bitku današnjice.

Ne možemo li stoga zaključiti, uz bojazan da ovim paradoksom ne izazovemo teorijsku sablazan, da je moderna umjetnost samo prvi refleks raspada Moderne i vjesnik takozvanog post-modernog stanja, koje nije samo do kraja dovedena fragmentarnost svijeta, nego i reinterpretacija njegovih ostataka, umjetnička arheologija onog preostalog? Nisu li najmoderniji "umje-

tnički" postupci zapravo samo skupljanje u muzej ovih ostataka, krhotina (Wahrol i drugi).

Bense estetičke elemente vidi kao znakove bitka, kao smisaone jedinice. Kategorijalna analiza i estetički sud dio su postupka estetičke analize, ali ona završava s estetičkim znakovima kao konstituensima određenog estetičkog modaliteta koji ima ontološki karakter.

Znakovnom procesu, koji pripada konstituiranju estetičkog (semantičkog) bitka čovjeka, odgovara hermeneutika, fenomenologija i egzistencijalna analitika, filozofske discipline koje tumače smisao.

Kad je riječ o stilu u umjetnosti, Bense daje konzekventno tumačenje: umjetnički stil ima dignitet samo kao estetički, iako može u sebi sadržavati i kategorijalne i metodičke elemente. Realizam, naturalizam, romantika, simbolizam, klasika, barok, ekspresionizam, impresionizam, kubizam itd. kao umjetnički stilovi nemaju uvijek estetičko obilježje.

Ono što je za tezu o modernoj umjetnosti važno jest, da unutarnja struktura umjetničkog djela može izgraditi fizikalnu realnost boja, linija, svjetla, sjena, dakle svoj svijet signala, ali ne i značenja, i time izraziti svoj spoznajnoteorijski karakter, a da pritom ne izražava estetičke relacije.

Pitanje je, ne pomiče li se upravo ova unutarnja, sintaktička struktura prema spoznajnoj dimenziji i svojoj sudbini objektiviranoga bitka?

Stil je za Bensea estetičko jedinstvo djela, koje se konstituira iz estetičkih, a ne iz tehničkih elemenata. Kada je riječ o "principima objektivnosti" i "principima subjektivnosti", Maurice Gieure uspoređuje Cezannea, kod koga estetički znakovi zgušnjavaju i tvore jedan "princip objektivnosti", a kod Picassa strukture završavaju u "ideogramima", koje označava kao "princip subjektivnosti". Na primjeru Picassa potvrđuje tezu, da je pri-

ncip stvaranja u modernoj umjetnosti originerno subjektivan, ali se svojom sintaktičkom strukturom znakova "pruža" u svijet objektivnog/znanstvenog bitka.

U svakom slučaju, da bi umjetnički stil mogao fungirati kao estetički pojam, moraju ga određivati estetički znakovi.

"Ne transcendiraju samo proizvodnja umjetničkog djela od realija te realije, analiza umjetničkog djela unutar estetičke teorije, na kojoj zasniva sud, mora neprekidno transcendirati realna sredstva i realnu temu u estetičke medije i znakove, kako bi na kraju sud zaista obuhvatio estetički bitak umjetničkog djela. Metafizički jezik, kojim se obično pritom služimo, olakšava nam napuštanje horizonta zbilje: jer svaki metafizički pojam ne samo da nešto "označuje" ili "znači", on nešto i nadvisuje, transcendiraju. On vodi "hipersignifikaciju" o kojoj govori Gieure u vezi s Picassovim ideogramima. Metafizički jezik hipersignifikacije. Prema tome, estetičko u metafizici igra ulogu hipersignifikacije modusa zbiljnosti. Dokaz takvih hipersignifikacija, koje u modernoj umjetnosti igraju važnu ulogu, očito zahtijeva razlikovanje između makroestetike i mikroestetike".⁴

Određujući estetički/umjetnički proces kao znakovni proces, Bense za analizu i tumačenje umjetničkih djela pretpostavlja njihovu razloživost na znakove, a tu vrstu klasifikacije, po Morrisu, naziva "semiotičkom analizom". Pritom razlikuje dvije vrste znakova: "znak za..." i "znak od...", pri čemu te dvije vrste znakova stoje kao dva različita, ali ravnopravna ontološka modela stvaranja: "znak od ..." spada u "objektnu obavijest", a "znak za..." u "egzistencijalnu obavijest".

Dakako da se ove dvije ontološke klasifikacije međusobno prepliću i dodiruju. Za tipičnu "egzistencijalnu obavijest" daje primjer Picassove slike *Mrtve prirode s violinom* iz 1912., gdje "raspad elemenata" nije shvaćen kao "znak od...", kao "objektna

⁴ Ibid., str. 43

obavijest", kao znak za neko raspadanje stvari, nego se tu odaje "ontološki pad i prevrat jednog saturiranog svijeta", pa je to jedna "egzistencijalna obavijest". To je neobično važno mjesto na kojem se prepoznaje bitni ontološki događaj u modernoj umjetnosti: suprotno svim optužbama tradicijske estetičke svijesti, kako je moderna umjetnost samo poigravanje formom, ovdje se vidi bitna korespondencija egzistencijalnog i ontološkog u samoj umjetničkoj (ontološkoj) strukturi.

Egzistencijalna tematika bitka u umjetnosti uspostavlja se iz njenog novog jezika, koji vodi njezinom surealnom bitku, ljepoti. Umjetnost, kao "znak za...", dakle kao "egzistencijalna obavijest", sada se javlja kao "neposredan izraz nekog položaja bitka". Ona nije više "znak od...", koji je mimetički princip tematiziranja realnosti bitka.

Ovdje se vidi ogroman ontološki i spoznajno teorijski prijelom u modernoj umjetnosti. Sve to vodi prema povećanoj spoznajnoj i egzistencijalnoj dimenziji. Optužbe spram moderne umjetnosti za formaliziranje, zato što nosi u sebi matematičke i geometrijske elemente, također ne stoje, jer se oni, sami po sebi, pojavljuju samo kao nosioci estetičkog bitka. Matematičke i geometrijske forme, sudjeluju u izgradnji estetičkog bitka, surealnosti, ljepote, unoseći sobom jedan novi jezik u perceptivne mogućnosti i senzibilitet modernog čovjeka.

Dokle god se konačni rezultat estetičkog procesa, estetički bitak, iznova realizira, utoliko su neutemeljeni prigovori "formalizmu u modernoj umjetnosti", kao napr. Lukacs, Krleža, jedan iz obzora "mimetičkog revolucionarnog totaliteta", drugi iz "ekspresionističkog revolucionarnog totaliteta".

Ono što je tu neobično važno i zanimljivo jest, da upravo ove matematičke i geometrijske forme korespondiraju i omogućuju umjetničku egzistencijalnu tematiku bitka, bitka modernog čovjeka. Naravno da to nisu jedine forme, ali su naj-

bitnije za otčitavanje događanja u modernoj umjetnosti. Objektna obavijest i egzistencijalna obavijest, kao i obavijest forme, mogućnost su svjesnog stvaranja lijepog u umjetničkim djelima.

Iako lijepo ostaje ontološki torzo same umjetnosti, u modernoj se umjetnosti on proširuje i pojačava spoznajnim i egzistencijalnim modusom.

Bense daje najmarkantnije primjere iz moderne umjetnosti, kako bi tematizirao odnos objektivne i egzistencijalne obavijesti, iz kojih je vidljivo da su nove forme i njihove kompozicije novi jezik umjetnosti, koji mora "završiti" u svom konačnom cilju, estetičkom bitku, ljepoti. Ona tematizira i izražava čovjekovu egzistenciju, njegov pravi bitak.

Bense navodi primjere: Mondrianove i Kandinskijeve *Kompozicije*, Baumeisterove *Odnose površina i Teksture*, Billov *Ritam u prostoru*, *Konstrukcije* i *Energije*, Vantongerlove *Funkcije* i Pevsnerove *Freske i projekcije*, i pita se što je tu "objekt" a što "egzistencija"?

Ono što se tu vidi kao bitno jest, da oni mogu stvarati forme, koje slobodno i nezavisno postoje u umjetničkoj formi, u ljepoti. Ove su forme i njihov umjetnički jezik, adekvatne neposrednom tematiziranju egzistencije modernog čovjeka. Time se samo potvrđuje bit umjetnosti, koja je stalno traganje za novim tematiziranjem i izražavanjem čovjekove egzistencije, *živi život formi*.

Time se, dakako, ne gubi simbolička funkcija u modernoj umjetnosti, nego naprosto dolazi do unutarnjeg njezinog ontološkog "prestrukturiranja": ona sada iz svoje unutarnje strukture, koja poprima sintaktička i matematičko/geometrijska svojstva, kao novi jezik, neposredno izražava čovjekovu egzistenciju. Ono simboličko umjetnosti, sada se u jednom egzistencijalnom smislu pojačava, jer struji iznutra: više nije prikaz kao simbolička forma, nego se sada neposredno pokazuje.

Bitak se ne prikazuje, bitak se pokazuje. To bi bio najvažniji zaključak za ontološki prevrat, koji se dogodio u modernoj, napose apstraktnoj, umjetnosti. Strujanjem iznutra i spoznajnom strukturom svoga umjetničkog bitka, ova nas umjetnost uvlači u svoju (našu) egzistencijalnu tematiku i omogućava nam samorefleksiju. Čini se da je to najvažniji unutarnji događaj moderne umjetnosti. A to što ona pritom ima jedan sasvim novi jezik i strukturu, samo je refleks bitka u kojem se moderni čovjek nalazi.

Temeljno je Benseovo pitanje, nakon što je razlikovao "znak za nešto" i "znak nečega" i umjetničko djelo kao znak, kako shvatiti razlike i prijelaze spram realnih znakova bitka? I modaliteti bitka javljaju se kao znakovi. Uspoređujući fiziku kao prirodnu znanost, koja također mora stvarati svoje znakove za svoje pojmove zbilje, na primjeru Heisenbergove knjige *Fizikalni princip kvantne teorije*, Bensea zanima razlika modaliteta umjetničkog djela, ljepote, znak estetičkog bitka. On ima svoju umjetničku genezu, u kojoj iz realija, realnih znakova, nastaje "surealnost, estetički znak, ljepota umjetničkog djela".⁵ Zanima ga povijest modaliteta od realnog do estetičkog bitka, surealnosti. "Surealnost jest modalitet koji je ontički primjeren znakovima".⁶ "Prijelaz nekog agregata realija u umjetničko djelo u ontologijskoj dimenziji znači promjenu modusa realnosti u modus surealnosti".⁷ I dalje: "Zanimljivo je da se, naravno, i pri proizvodnji neke tehničke tvorevine zbiva prijelaz iz realnosti u surealnost. Ali znakovna tematika tehničkog svijeta čista je tematika funkcije. A tematika funkcije obilježava to što funkcija, shvaćena kao znak, ima samo jedan denotatum, naime funkciju oruđa, stroja samog, a taj denotatum označuje i designatum, tako da u tom slučaju fazu denotacije ispunja, dakle, i fazu designacije."⁸

⁵ Ibid., str. 49

⁶ Ibid., str. 49

⁷ Ibid., str. 50

⁸ Ibid., str. 50

Apstraktna ili nepredmetna umjetnost ono je križište na kojem se zbiva ontološki okret u modernoj umjetnosti, u svojim reprezentantima Kandinskom i njegovom čuvenom djelu *O duhovnom u umjetnosti* i Mondrianovom *Plastička umjetnost i čista plastička umjetnost*.

U apstraktnoj umjetnosti boja i oblik postaju nosioci znakova, kojih je faza denotacije skraćena. Oni postaju čista i neposredna sredstva za ostvarenje surealnog estetičkog znakovnog svijeta. Materijalnost boje i oblika nije ukinuta u apstraktnoj umjetnosti. "Tematika bitka toga slikarstva, realna ontologija boja i oblika, postaje tematika znakova, koja se ograničuje na designata boje i oblika i koja estetički modus tih materijala rekonstruira, pri čemu svoje ontičko zgušnjavanje faktički može pokušati na plohi, a to je postupak, koji ćemo tehnološki označiti kao kompoziciju⁹. Dakle, riječ je o tome da apstraktni slikar ontički zgušnjava znakove i time razotkriva proces do same granice realnih znakova. To nije tek samo jedan umjetnički postupak. Tu se razotkriva ključni ontološki proces moderne umjetnosti, gdje se apstraktna umjetnost "ograničuje" na boju i oblik. Važna je primjedba Kandinskog "da realizam koji je na pomolu u našoj epohi nije samo jednako vrijedan kao apstrakcija, nego je i s njim identičan", pa nam i to potvrđuje našu tezu o ontološkom položaju moderne umjetnosti. Ona, praveći svoj umjetnički bitak, spoznaje i izražava svoj stvarni položaj u bitku. "*Eidos* Williija Baumeistera ili *Tlocrt bitka* Juliusa Bissiera pokazuju kako taj realizam treba ontološki shvatiti. *Eidos* i *Tlocrt bitka* apstraktni su, čisto ontološki motivi, naslikani termini, čiju pojavu kao sliku odaje direktan ontološki rad moderne umjetnosti".¹⁰

Iako nam se Benseova teorijska pozicija može na prvi pogled učiniti duboko uronjena u svu širinu umjetničkih proce-

⁹ Ibid., str. 51/52

¹⁰ Ibid., str. 52

¹¹ Ibid., str. 53

sa i fenomena moderne umjetnosti, ona ipak počiva na jednoj temeljnoj metafizičkoj, što znači filozofskoj koncepciji, pa je otuda i njegova estetička refleksija konzekventno izvedena.

Bense naime polazi od temeljnog ontološkog odnosa umjetničkog djela i bitka. Ako je fundamentalno pitanje bitka zašto postojeće uopće jest, onda to za njega znači problematizaciju izraza bitka kroz umjetničko djelo koje ima dvije ontološke karakteristike:

1. Ono je mogućnost izraza bitka,
2. Ono je bitno pravljenje novoga bića (u ontološkom smislu).

Kada kažemo mogućnost, to ontološki znači da umjetničko djelo ne mora uvijek uspjeti. Iz tog njegova modusa proizlazi i njegov eksperimentalni karakter. Umjetnost se ostvaruje u znakovima, pa "estetičko opravdanje bitka kao takvog znači opravdanje znakova bitka".¹¹

Ova je teza značajna iz dva razloga: prvo, kao estetički svijet znakova, načelno to znači da esencijalno ne postoji mogućnost konstruiranja umjetničkog djela, što je od najveće važnosti za naša daljnja razmatranja moderne umjetnosti; drugo, Bense nalazi unutarnju, metafizičku vezu znakova umjetnosti (estetičkog bitka) i bitka samog.

Umjetnička djela kao nosioci estetičkog bitka (svijeta znakova) nisu samo novi estetički bitak, nego su oni izraz bitka, i to jedini autentični izraz, u smislu pravljenja bitka znakova.

Moglo bi se prigovoriti da i ostale forme ljudskog duha, kao filozofija, religija, znanost itd. također tematiziraju i izražavaju bitak, i taj bi prigovor doista i stajao. Ali suštinska razlika i jest u tome da umjetnost pravi svijet znakova, estetičkoga bitka, iz realija bitka. To pospješuju estetički funktori, koji povećavaju ontičko zgušnjavanje bitka, odnosno transpoziciju u svijet znakova. No i tu postoje bitne razlike klasične i moderne umjetnosti.

U modernoj, napose apstraktnoj umjetnosti, napr. Kandinskog, boja i forma su nosioci estetičkog bitka. Ovdje estetički faktori mogu postojati samo u kompozicionalnim procesima. Kandinski sam o tome kaže: "Kompozicija je sastavljanje obojenih i crtačkih oblika, koji kao takvi egzistiraju samostalno, potekli su iz unutarnje nužnosti, i u tako nastalom zajedničkom životu tvore cjelinu koja se zove slika".¹²

Estetički (kompozicionalni) faktori su i ovdje proporcije, simetrije, asimetrije, spektralni odnosi, topološke relacije itd., koji imaju svoju ulogu i u klasičnom slikarstvu, ali je njihova bit u modernoj umjetnosti u tome, da mogu funkcionirati "čisti i izvan neke predmetne sfere".¹³

Bitna je odlika promijenjenog stajanja u bitku modernog čovjeka, nestajanje klasičnog poimanja odnosa oblika i sadržaja, bez obzira radi li se o umjetnosti, znanosti ili filozofiji.

Ono što nas primarno zanima jest, kako se taj odnos u modernoj umjetnosti reflektira i kako ona rješava taj odnos? Tendencija moderne umjetnosti prema apstraktnim formama približava je logičkom i znanstvenom jeziku - teorijskim modelima.

Sličnost (analogija) s logikom i teorijom je očita. Jer kao što su moderna logika i znanstvena teorija bitno teorijski modeli neproturječnosti, izgrađeni aksiomatski i deduktivno, od svojih znakova (jezika), nezavisno od realnog sadržaja, tako i moderna estetika razmatra ljepotu, nezavisno od sadržaja zbilje prikazane na nekoj slici, plastici, pjesmi itd.

Benseu se postavlja pitanje, postoji li formalni pojam ljepote kao što postoji formalni pojam zbilje? Odgovarajući na to pitanje ponovno uspostavlja analogiju s modernom logikom. Kao što moderna logika dopušta da se istinitost rečenica dokaže nezavisno od njihova sadržaja, iako sadrži teoreme sadržajnog značenja, tako i moderna umjetnost razvija svoju ljepotu nezavisno

¹² Ibid., str. 54

¹³ Ibid., str. 54

od svojih sadržaja, iako ih u sebi nosi. "Formulacija istine neke teorije kao njezine bezprotivrječnosti odgovara izrazu ljepote umjetničkog djela kao čiste kompozicije".¹⁴

Ovim dolazimo do ključnog mjesta za našu tezu o modernoj umjetnosti: ona, kao i znanost i filozofija, dijeli sudbinu bitka, tako da slijedeći racionalnost modernog bitka, u njegovu najvišem određenju čiste i apstraktne forme, slijedi njegov jezik - čiste teorijske modele, zasnovane na istraživanju, eksperimentiranu i pravljenju.

To je bitna sudbina novovjekog subjektiviteta, iz kojega čovjek nije izišao, nego naprotiv, ohrabren velikim mogućnostima tehnike, "ubrzao" rad svoga subjektiviteta. Ovaj ontološki rez, koji nije podnijela samo umjetnost, nego i znanost i filozofija, praveći svoje *teorijske modele zbilje*, zapravo su na putu da prave zbilju/istinu svoga svijeta, pa se onda i estetički svijet znakova/jezika pokazuje kao *univerzalni jezik bitka* današnjeg čovjeka.

Bense misli da su odnosi apstrakcije, strukture formi, inherentnije jeziku kao gramatičkoj i logičkoj strukturi. "Formuliranje apstraktnih i besadržajnih odnosa stvari u modernoj umjetnosti i proširenje naših promatranja apstraktnih i besadržajnih odnosa stvari do u klasičnu umjetnost pretpostavljaju veću istančanost moderne racionalnosti u logičkom i matematičkom pogledu."¹⁵

Analizirajući razmatranja Maxa Billa o pojmu "apstrakcije", Bense zaključuje da je "misao" za logiku jednaka onom što je smisao za neki "iskaz", dakle nešto - kao u modernoj logici - što izražava "sintaktičke odnose između pukih znakova". Dakle, odnosi boja, ploha i površina, u svojoj sintaktičkoj strukturi tvore umjetničku surealnost, ljepotu i upravo po svojim "znakovima bez značenja" približava se estetika modernog slikarstva modernoj logici.

¹⁴ Ibid., str. 56

¹⁵ Ibid., str. 58

To je unutarnja, strukturalna bliskost/identičnost novog pravljenja bitka znakova (znakova bitka) umjetnosti, znanstvene teorije, filozofije. Uspoređujući "ontološku revoluciju" u modernoj umjetnosti, kao i u modernoj znanosti i logici, Bense navodi dva paradigmatiska primjera. Djelo Kandinskoga *O duhovnom u umjetnosti* imalo je isto značenje za modernu umjetnost, kao što je to imalo *Pojmovno pismo* Fregea za modernu logiku i znanstvenu teoriju. Kao što je Kandinski počeo s čistim bojama, tako je Frege počeo s "jezikom formula čistoga mišljenja".

Unutarnja povezanost estetičkog i logičkog bitka, nije rezultat samo ontološke promjene u modernoj umjetnosti, nego je usidrena u racionalnom znanstvenom bitku modernoga svijeta. Posljedice za modernu umjetnost su očite: klasično prikazivanje sa svojim simboličkim i figurativnim sredstvima se povlači, a nastupa umjetnost kao pokazivanje, kao izravan logički smisao, tematika bitka. O tome Bense zaključuje: "Svaka moderna estetika zasniva jednu umjetnost koja je rad na bitku (i to je jedan od razloga zbog kojih moderna estetika mora biti bitno ontologija). Riječ je dakle, o prijelazu znakova svijeta koji realnost znači na znakovni svijet koji realnost jest".¹⁶

To je fundamentalna teza koja kroz ontologiju umjetnosti tematizira ontologiju bitka. Ona označava Benseov ontološki optimizam u vezi s modernom umjetnošću koja, zajedno sa znanošću i filozofijom, pravi svijet znakova koji je su-realni bitak, čovjekov smisao.

Bense slijedeći velika djela L. Wittgensteina i F. Kafke, nalazi fascinantnu sličnost i ontološku srodnost filozofske teorije L. Wittgensteina i Kafkine književne proze. Za Wittgensteina u "jezičnoj igri riječ, rečenica, način izražavanja dobivaju u upotrebi smisao i mogu se naučiti; u upotrebi ona daje ime i poprima značenje".¹⁷

¹⁶ Ibid., str. 60

Razmatra Kafkino djelo kao primjer jezičnih igara. Ali, oni također čine jasnim da se u jezičnoj igri podjednako motivi jezičnog stvaranja, oblikovanja i poretka riječi i obrata umnogome identificiraju s odgovarajućim ljudskim komunikacijskim odnosima, pa čak i s odnosima bitka. Veoma je instruktivna analiza Kafkinih djela *Proces* i *Zamak*, gdje se pokazuje kako Kafka, namjerno ugrađujući jurističku dikciju u strukturu književnog teksta, otkriva za književnu teoriju jedan novi umjetnički postupak, koji omogućava da sadržajno značenje jurističke dikcije prelazi u posebnu gramatičko sintaktičku strukturu visoke književne i stilističke kvalitete, koja osebujno, iz sebe, zrači jednu metafizičku atmosferu, jedan tajnoviti dah bitka. Upravo se na ovom primjeru pokazuje primjerenost ontološke strukture moderne umjetnosti da izrazi najdublja metafizička pitanja suvremenog čovjeka. Također navodi i primjer Kafkine pripovjetke *Jedna svakodnevna pometnja*, koji pokazuje kako jezična igra ne stvara metaforu izravno, nego se ona konstituira, izranja iz položaja u gramatičkoj i sintaktičkoj strukturi, iz mjesta, iz na/znaka. Nije li upravo ova otvorenost, nejasnost, nedovršenost metafore, ona tajna Kafkina djela, koja zrači dubokim metafizičkim osjećajem tjeskobe i nesigurnosti modernog čovjeka. "To nije samo situacija u kojoj djela Franca Kafke tako beskrajno djelotvorno prikazuju mističke pobude koje su tako reći stigle do nulte točke i još se tamo nalaze i na toj točki čini se da nestaju."¹⁷

Ono fascinantno u Kafkinoj osobi i jest u tome, da je antitetički njegov duhovni pol nepomućena, uzvišena vedrina, s kojom se i oprostio od ovoga svijeta.

Napokon, nije li iznenađujuće u modernoj umjetnosti da ona može izraziti najdublja pitanja bitka? Ili je ona ipak logična

¹⁷ Ibid., str. 65

¹⁸ G. G. Scholem, *Kabala i njena simbolika*, V.K. Beograd., 1981, str. 19

i prirodna? Ontološka struktura moderne umjetnosti omogućuje, ne samo da se može "očitali" kao znak, nego kroz znak biti svoj bitak, svoj smisao.

Veoma su instruktivna Benseova razmatranja temeljnih ontoloških pojmova stvaranja u klasičnoj i modernoj umjetnosti, a to su: 1. oponašanje ili mimetički princip stvaranja, i

2. apstrakcija kao princip moderne umjetnosti.

Ovi pojmovi figuriraju kao tehnička sredstva umjetnosti, odnosno ona imaju instrumentalno, a ne estetičko značenje. Naprotiv, za njega je osnovni kriterij stvaranje umjetničkog djela i njegov estetički bitak. Za nas je pak važno pitanje, kako se iz klasičnog poimanja stvaranja, u kojem također imaju konstruktivnu ulogu odnosi boja i formi, dakle apstrakcije, probija apstraktni princip konstituiranja estetičkog bitka.

Dok u klasičnoj umjetnosti oni imaju funkciju prikazivanja, u modernoj umjetnosti mora se dogoditi "transcendiranje idealiteta matematičkih likova" u samom umjetničkom procesu i dosizanje estetičkog bitka.

Bense također smatra, što je vrlo zanimljivo, da "oponašanje vodi u odnos prema literaturi i fizici, a apstrakcija prema matematici i metafizici"¹⁹

Obrat koji se dešava u modernoj umjetnosti vodi bliskosti matematike i čistih geometrijskih formi i metafizike. To nas upućuje na temeljno filozofsko pitanje našeg vremena: iako to u prvi mah može izgledati čudno, nije li ovaj "matematički način mišljenja u umjetnosti našega vremena", kako kaže Max Bill, zapravo najadekvatniji način tumačenja bitka? Posve je drugo pitanje, da li je taj način i jedini moguć. Sigurno je, naime, da je on najadekvatniji za odnos modernog čovjeka i bitka, i to stoga što čovjek obitava u svom sadašnjem znanstveno tehničkom bitku, kao "izvanjskom" zrcalu svoga subjektiviteta. On je svoj

¹⁹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 61

vlastiti proizvod. Upravo stoga što prebiva u svom bitku apstrakcija kao izraz i način pravljenja umjetničkog bića, koje je čovjekovo egzistencijalno saopćenje, približava se egzistencijalnoj ontologiji, koja se "metodički prikazuje kao analiza egzistencijalija i sistematski izražava egzistencijalno jedinstvo Ja u estetičkoj akciji."²⁰

Dok u klasičnoj umjetnosti moguće apstrakcije fungiraju kao odnos boja i oblika, u modernoj umjetnosti apstrakcija kao princip stvaranja i percipiranja, vodi prema koncentriranijem i spiritualnijem u tvorbi estetičkog bitka. Ontološki je tu neobično važno da se u modernoj umjetnosti stvara u "ontološkom procesu slobodne, otvorene mogućnosti, prije vezane, zaključene zbilje."²¹

"Taj je obrat klasičnog "modalnog opadanja" prvenstvo mogućnosti ispred zbilje - kao što možemo pročitati kod Heideggera, tipično za fundamentalnu ontologiju."²² Osnovna razlika i jest u tomu, što u modernoj umjetnosti apstrakcija ima kompozicionalno, dakle stvaralačko značenje, gdje gubitak predmeta (prikazivanja), vodi prema čistim formama, dok u klasičnoj umjetnosti apstrakcije "ideiraju", znače, fenomenološki kazano, "eidetičku redukciju."

U klasičnoj umjetnosti geometrija ima ideirajuću funkciju prema ideirajućoj apstrakciji. Razlika, po Benseu, počinje sa Cezanneom, a nastavlja se s Braqueom i Picassom, gdje čiste forme nisu više modeli, nego dobivaju kompozicionalno značenje, koje postaju projektivni ili topološki sastavi. Događa se prijelaz od perspektivnih metričkih sastava k projektivnim i topološkim sastavima. Ovaj prijelaz odgovara i samoj promjeni u "materijalu" umjetnosti. "Apstrakcija se proteže takoreći već na zbilju, pretpostavljenu u plastičkom radu, u nekom tvornom

²⁰ Ibid., str. 61

²¹ Ibid., str. 62

²² Ibid., str. 62

²³ Ibid., str. 62

smislu, dakle, na stvarnosne momente surealnosti željenog estetičkog bitka. Na mjesto prirodnih realija (kako se uz ograde može reći) kao što su kamen, drvo, bronza, dolaze čisto tehničke realije, niti, komadi lima, žice itd. Tehnicitet realnosti u stanovitim granicama pripada pretpostavci ideirajuće apstrakcije, koja se ovdje ostvaruje i koja omogućuje estetičku tvorevinu. Značajno je da su metafizički motivi određeni i klasificirani pomoću fizikalno tehničkih pojmova kao "stabili" i "mobili".²³

Dakle oponašanje i apstrakcija u modernoj umjetnosti postiže "čišći i novi način estetičkog bitka" i polazi od "novih materijalno-tehničkih pretpostavaka." A to znači da moderna umjetnost "revolucionira i realnu stranu surealnosti."²⁴

Ovo je neobično važno za daljnje razvijanje naše teze, koja se potvrđuje upravo ovim unutarnjim ontološkim promjenama u modernoj umjetnosti.

Moderna umjetnost ne može izbjeći sudbini znanstveno-tehničkog bitka, i to u dvostrukom smislu: tehnički svijet postaje svijet i njezinih gradbenih realija: njezin je jezik prisposobljen tom bitku i njemu odgovara jezik čistih formi. Moderna je umjetnost iz sebe stvorila svoj metajezik - to je njezina *samorefleksija*, što je ujedno i njezina generička veza s bitkom. Utoliko ona nije više samo mimetičko "prikazivanje" bitka, nego mišljenje i pravljenje bitka. Nalazi se u samom srcu bitka, i to ne samo kao njegovo zrcalo, nego i njegov jezik i tvorac. Najdublje tematizira metafizičku tematiku bitka, sada iz znanstveno-tehničkog okružja bitka. Neposredno se okreće duhu, pa je i njen jezik jezik duha. U taj jezik ne spada samo umjetnost. On obuhvaća i jezik znanosti i filozofije, kao proširenje u jednu univerzalnu ideju jezika. To je zapravo metafizički jezik kojega se "izražajni svijet, bar u načelu, odnosi na cjelokupnu tematiku bitka".²⁵

²³ Ibid., str. 63

²⁴ Ibid., str. 63

“Ljepote filozofijske proze počivaju na tom metafizičkom jeziku u koji su ušli i estetički elementi literature i logički elementi matematike”.²⁶

Parafrazirajući rečenicu Ludwiga Wittgensteina “Predočiti neki jezik, znači predočiti sebi oblik života”, Bense zaključuje da jezik kao jezična igra ne stvara samo umjetničko djelo, nego može poslužiti kao “estetička reprezentacija” nekog oblika života nekog društva, jer je jezik ne samo gramatičko-sintaktička struktura, nego i događaj komunikacije.

Budući da jezik, sa svojom duboko metafizičkom prirodom, seže u najdublje regije bitka, jasno je da on odslikava postojeći bitak, da izražava njegovu metafizičku konstelaciju. U samom jeziku, odnosno književnim i literarnim formama, mogu se pratiti bitni događaji moderne umjetnosti.

Pojmu dekompozicije, koji je dominantan u apstraktnom slikarstvu, gdje se događa redanje i komuniciranje elemenata, odgovara raspad u jezičnim igrama, odnosno njihovim književnim formama. Kompoziciju cjeline, kojoj u klasičnoj umjetnosti odgovara mimetički princip prikazivanja, reprezentacije, zamjenjuje sada fragmentarnost opisa, snimka, neobične sintaktičke strukture koje korespondiraju sa stvaranjem “atmosfere” metafizičke zapitanosti nad bitkom. Tome odgovara “fenotip” kojega su gramatika i sintaksa određeni “načinom govora”, koji ima mehanički komunikativni karakter. Dakle, ovaj informacijski karakter jezičnih igara, nema samo suvremenu korespondenciju sa svojim društvom, nego izražava postojeći bitak.

“Artističko i konstruktivno svojstvo nekog stila, što raspada nje svojim umjetničkim iskorištavanjem egzemplificira i ističe kao amblem koji dekorira i društvo i umjetnost, ne služe se, dakle, bez razloga informacijom i njoj prirodanom epikom”.²⁷

²⁵ Ibid., str. 64

²⁶ Ibid., str. 64

²⁷ Ibid., str. 68

Kako ovaj "obrat" jezičnih igara u modernoj umjetnosti dolazi do izražaja, ilustrira Bense na primjeru umjetničkog postupka "tehnike učinka otuđenja" B. Brechta, čija dramaturgija predstavlja postupak razaranja mimetičkog principa i njegovog glavnog pojma "uživljavanja". Upravo kroz otuđenje/očudenje, pokazuje se spoznajni i refleksivni karakter moderne umjetničke svijesti - ona je aktivni refleksivni odnos čovjeka prema bitku, prema svojoj "bačenosti u bitak". Brechtov značaj za modernu scensku umjetnost, prije svega s njegovim pojmom šoka i očudenja/otuđenja, paradigmatički je primjer kritičko-refleksivne i društvene funkcije, te prirode moderne umjetnosti, u kojoj mogućnost postaje dominantni ontološki modalitet. Fabula se razbija i mimetički princip, kojem odgovara pojam reprezentacije, prikazivanja, "opravdanje" realiteta, više ne funkcionira.

Moderna umjetnost sebe prezentira. Njoj odgovara pojam razaranja i pojavljuje se kao fragment, kao "raspadanje" čitavog jednog bitka. Fragmentarnost sada odslikava komadiće bitka. Ona nema dubinsku utopijsku transgresiju Moderne. Istina bitka sada počiva na njegovim ontičkim realijama. Moderna umjetnost upravo je ovaj refleksivni medij/medijacija ontičkog (postojećeg) i ontološkog (stvorenog).

Temelj estetičkog Bense nalazi u metafizičkom, u tematici bitka, što može biti izraženo kako u prozi, tako i u nekoj teoriji. Estetičko opravdanje nalazi se samo u metafizičkom, u kojem duh, stvarajući, može postići modus ljepote. Ljepota tako postaje forma duha koja se opire raspadanju. Tu dolazimo do onog ključnog ontološkog mjesta same umjetnosti - ljepote. Ona je uvijek egzistencijal, ne kategorija. Uvijek je u najdubljoj ontološkoj srodnosti s egzistencijalnim, s bitkom koji se raspada. Modus ljepote je njezin/njegov artificijelni oblik, kao i opiranje.

Za Bensea je upravo književnost ona umjetnost koja svojim jezičkim eksperimentima, može dodirnuti najdublja pitanja bitka, najdublje metafizičke potrebe, kao i najdublje ljudsko "iskustvo", smrti. Ona otkriva slutnje i spoznaje one posljednje i "nesagledive mogućnosti" (Heidegger: *Bitak i vrijeme*), bolje i dublje nego filozofija i teorija. Njezin je jezik transparentan za metafizičku spoznaju. On polazi od zbiljskih događaja, pretvara ih u riječi i transponira u metafizičko iskustvo. Književnost operira s imaginacijom, u kojoj se kategorije raspadaju, a na njihovo mjesto dolaze egzistencijalije, znakovi egzistencije.

Govoreći o epici ubojstva, kaže: "Estetsku draž daje epici ubojstva to što ona otkriva bogate svjetove znakova, svjetova unutar kojih je svaki zbiljski događaj već znak bitka, jer smrt uopće nije samo ostvarenje neizbježnog uništenja bića izloženih propasti, nego, ako već ne znači, svakako izaziva pričin, znak postojanja koji se nastavlja, i to izaziva tako da ograničenje varke ne ukida estetsku draž".²⁸

Modus ljepote, za Bensea, nije tek jedan modus. On je *najbitniji* egzistencijalni modus i u tome je, parafrizirajući Heideggera, nesavladiva mogućnost same umjetnosti, njezin ničim zamjenjivi i nadoknadiivi modus egzistencije.

"Jedva će se naći bogatiji, suptilniji, ali i mučniji svijet znakova od ovoga ovdje koji neprestano međusobno povezuje pohlepu, ubojstvo, estetsku draž i epsku riječ. Ali u svakoj zoni bitka, u kojoj su znakovi slučaja i uništenja tako jasni, čini se da im je izložen i modus ljepote, iako je to samo varka; njegovi obrisi postaju nejasni, kao da se rastapaju, i čini se da postaju tamniji".²⁹

Ova analiza pokazuje da Bense umjetnost vidi kao modus ljepote, koja je transparentna najdubljim metafizičkim pitanjima

²⁸ Ibid., str. 72

²⁹ Ibid., str. 75

čovjekove egzistencije. Kao egzistencijalna kategorija, ona nije tek jedna od formi čovjekova duha, nego je stalni čovjekov "odgovor" na bitak, na prolaznost, na egzistenciju, i nijedna je druga forma duha ne može zamijeniti. To je neobično važno za daljnje praćenje Benseove estetičke refleksije i refleksije umjetnosti.

To treba naglasiti, kako bi se s Bensea skinula stigma tehnicizirane i otuđene estetičke refleksije koja umjetnost vidi u funkciji tehničkog znakovnog svijeta. U trećem stadiju, poslije estetičkog opažanja, koje se odnosi na znakovni svijet umjetničkog djela i estetičkog suda, u kojem teorija potvrđuje njegov estetički bitak, nalazi "ontološki nastavak estetičkog znakovnog procesa u egzistenciju koja stvara, opaža i sudi. Modus estetičkoga kao izraz određenog položaja bitka čovjeka, to je ono što određujemo pojmom egzistencije."³⁰

Značajno je također tematiziranje ontološke razlike klasične i moderne apstraktne umjetnosti. U klasičnoj umjetnosti svijet je ponovljiv kroz princip oponašanja. U modernoj apstraktnoj umjetnosti, ontološki gledano, svijet je principijelno "uništiv" pomoću umjetnosti, jer ga u cjelini stavlja u pitanje i pravi svoj svijet, što je ontološki temelj umjetnosti.

Otuda i temeljna ontološka razlika: simbolički svijet klasične umjetnosti "čuva" svijet u svom "umjetničkom prividu zatvorenog umjetničkog djela". Znakovni svijet moderne umjetnosti pravi svoj estetički bitak, egzistenciju i ostvaruje pravi, objektivni svijet značenja (smisla) egzistencije.

To je najbitnija ontološka promjena koja se zbiva u modernoj umjetnosti.

"Ako je "objektivni korelat" klasične umjetnosti oponašanja svijet, onda je "objektivni korelat" moderne umjetnosti apstrakcije *svijest*, *duh*: estetičko opažanje opravdava svijet, a estetička

³⁰ Ibid., str. 103

apstrakcija opravdava svijest i duh. U tom je smislu apstraktna umjetnost u isti mah spiritualnija i egzistencijalnija, više je egzistencijsko saopćenje nego objektno saopćenje. Priprema estetičkog stadija egzistencije polazi ovdje bitno od djelovanja predmeta na naša osjetila. Jer u apstraktnoj umjetnosti, istina, nema problema danosti realiteta, ali zato postoje apriorije ljudske samosvijesti. Estetički je stadij u klasičnoj umjetnosti pitanje afekata, ali je u modernoj umjetnosti rezultat spiritualnih refleksija. Lako je uvidjeti da se zbog toga i eksperimentalni karakter umjetnosti jasnije ističe upravo ondje gdje estetički bitak stvara apstrakcije a ne oponašanje. Jer eksperiment i egzistiranje snažnije se ostvaruju u refleksiji nego u osjećaju.”³¹

Ovo ključno mjesto Benseove estetičke refleksije govori nam bitno i o samoj modernoj umjetnosti. Pokazuje nam slijedeće bitne karakteristike: porast apstrakcije, spiritualnosti, samosvijesti, refleksije, eksperimentalno načelo pravljenja umjetničkog djela, egzistencijalno saopćenje, objektivaciju egzistiranja. U ontološkom smislu sve nam to pokazuje kristalizacionu točku znanstveno-tehničkog bitka, u kojoj se sabiru znanost, teorija i filozofija. Eksperiment, refleksija, apstrakcija itd. nisu samo tek postupci u modernoj umjetnosti. Oni su umjetnički jezik znanstveno-tehničkog bitka. To, dakako, ne znači da oni sami postaju znanstveno-tehnički, nego upravo obratno: oni su najautentičniji umjetnički odgovor bitku modernog čovjeka.

Benseovo određenje estetičkog stadija, uz nužni stvaralački i prosudbeni, ima značenje koje nadilazi puku receptivnost umjetničkog djela: on je bitno egzistencijalni stadij.

“U estetičkom stadiju doživljava dakle znakovni proces svoj nastavak u ljudskom, svoj egzistencijalni nastavak. U genezi ima umjetničko djelo eksperimentalnu funkciju, u estetičkom sudu teorijsku, a u estetičkom stadiju egzistencijalnu”.³²

³¹ Ibid., str. 104

³² Ibid., str. 105

To je, kao što se vidi, novi ontološki karakter moderne umjetnosti. Dok je u klasičnoj umjetnosti recepcija umjetničkog djela otvarala djelo u stvarni umjetnički život, u modernoj se umjetnosti znakovni proces umjetnosti produžuje (ulijeva) u svoj egzistencijalni (objektivizirani) bitak, bitak koji je određen trenutkom (vremenom).

“Trenutak je vremenska osnova estetičkog stadija egzistencije. Pripadaju mu svaki izbor i svaka odluka. Opažanje znaka, njegova prerada u inteligenciju, afekti koje to omogućuje, užitak, šok, “pustolovnost umjetnika” i “fragilitet umjetničkog djela”, sve to producira trenutak kao esenciju vremenskog bitka. Trenutak je posljednji reziduum estetičara. Suspendiranje vremenitosti u korist trenutka uzrokuje unutar estetičkog stadija opstojanja destrukciju brige u korist užitka”.³³

Zanimljiva je u tom smislu Benseova kritika Heideggera, koji je “raščlanjenu strukturu cjelovitosti bitka opstojanja kao brige” učinio “egzistencijalno razumljivom”, ali mu je promaklo ovo značenje estetičkog bitka kao užitka, i kao stvaralačkog “odgovora” na kategoriju brige i tjeskobe. To je najviši ontološki značaj umjetničkog prevladavanja “brige” kroz stvaralački estetički užitak.

Za Bensea ovaj egzistencijalni trenutak potvrđuje interes naše spiritualne egzistencije za trenutak, a ona je moguća samo kao svoja najsublimnija forma, samosvijest, koja se može utvrditi samo kao znak.

“Bitak svijesti i bitak znakova čine ontološku korelaciju. Svaki znak “posreduje” neki bitak. Svaka je svijest očitovanjem posredovani bitak, a svako se očitovanje “ostvaruje znakovima”.³⁴

Ovo mjesto Benseove teorijske refleksije pokazuje duboko ontološko utemeljenje njegove estetičke refleksije moderne

³³ Ibid., str. 105

³⁴ Ibid., str. 106

umjetnosti. Pokazuje dovršeni apsolutni subjektivitet Moderne, gdje se bitak više ne razmatra klasičnom ontologijom bitka. Bitak je "smješten" u čovjekovu apsolutnu refleksivnu subjektivnost, koja od Descartesa, kao preteče novovjekog moderniteta, nije bitno prevladana. Iz njezine refleksivne svijesti iskazuje se bitak u znakovima. Njegov temelj je pravljenje svijeta znakova, pa je i ontološka korelacija "bitka svijesti" i "bitka znakova" unutarnja logika bitka samog. Otuda će i sve forme moderne umjetnosti reflektirati ovaj položaj bitka čovjeka.

"Tako cjelokupna tematika znakova postaje razumljiva tek kad se metafizički, ontološki primijeni na horizontu neke svijesti. Modus surealnosti karakterističan je jednako i za znakovni svijet i za svijest. Što je svijest dublja i obuhvatljivija, to je suptilniji i rafiniraniji znakovni svijet kojim se ona očituje, to zamršenija i finija komunikacija koja iz njih izvire".³⁵

"Iz tog sistema prethodnih općenitijih teorija može se izvesti estetika u smislu teorije estetičkog bitka. Jer svijest ne samo transformira znakove koje prima, nego ih i proizvodi. Znakovi su pravi produkti svijesti, očitovanja, informacije pomoću kojih se ona sama objavljuje. Ta slobodna, izvorna očitovanja objektiviramo u estetičkom bitku. Tek u estetičkoj produkciji svijest postaje uistinu i residuum mogućih svjetova u kojima postoje priroda i predmeti, i residuum mogućeg gubitka svijeta, kojemu priroda i predmeti više nisu potrebni".³⁶

Bense, varirajući načelo Hegelove *Estetike* da lijepo svoj život nalazi u "prividu", dolazi do ontološke diferencije znanstvenika i umjetnika.

Znanstvenik ostaje pri promatranju datoga, a umjetnik pri pravljenju datoga, čime se iskazuje stara metafizička teškoća autentične identifikacije bitka postojećeg.

³⁵ Ibid., str. 106

³⁶ Ibid., str. 106

“Onoliko koliko umjetničko djelo čini neki predmet estetičkim bitkom, može ono, istina, otkriti biće predmeta, ali u isti mah skriva našem pogledu pravu prirodu estetičkog bitka umjetničkog djela. I ta izmjena onoga o čemu se možemo varati, ili na čemu propada autentična identifikacija, pripada onom procesu “značenja” umjetničkih djela, koji je za Hegela tako važan i koji on bilježi u napomeni da “pojava koja nešto znači” ne prikazuje “sebe samu i ono što po svojoj vanjštini jest, nego drugo”.³⁷

“Gledajući ontički, dakle iz aspekta umjetničkog djela, varki i obmana koordinirano Nešto, koje nazivamo znak. Gledajući egzistencijalno, dakle iz aspekta estetičara, otkrivaju se ti procesi kao igra pseudonima. Oba, znak i pseudonim, samo su izraz toga da su neki bitak ili neka egzistencija preuzeli ulogu nekoga drugog bitka ili neke druge egzistencije, oba, znak i pseudonim, prikrivaju autentično postojanje”.³⁸

Unutarnju vezu (odnos) između ontičkog znaka, koji postaje vidljiv, prema egzistencijalnom pseudonimu iza kojeg se krije estetičar, Bense nalazi u estetičkom opažanju, koje se odnosi na estetički bitak, dakle na spoznatljivost lijepoga ili ružnoga. Opažanje nije fizikalno, nego transcendirano, dato u formi uživanja ili pak odvratnosti i odnosi se na estetičke znakove.

Razmatrajući problem spoznaje, a koja se odnosi na tematiku bitka, zaključuje da se neki odnosi bitka uspješno mogu prikazati jedino u epici, a ne u teoriji, jer umjetnost primarno nije spoznaja nego pravljenje.

Za našu je tezu neobično važan stav, da je načelno svejedno zbiva li se “transfiguracija realnog svijeta u svijet znakova putem oponašanja ili putem apstrakcije”, ukoliko postiže estetičku tematiku bitka. To je važno za konstataciju da uz modernu umje-

³⁷ Ibid., str. 90

³⁸ Ibid., str. 91

tnost, paralelno postoje i oblici umjetnosti, koji se mogu svrstati u klasične oblike i principe stvaranja. To pokazuju i različite orijentacije i stilovi u umjetnosti.

“Postoje zatim druge slike u kojima je apstrakcija pojačana do efektivnog gubitka svijeta, svaka stvar, svaki sadržaj, svaki opstanak povukli su se, potonuli pod površinu boja, linija i oblika, pa dakle ne postoji više nikakva kategoričnost dobro sređenih činjenica, a naslov gotovo malo blasfemičan, treba da igra tek ulogu pseudonima za zbiljski predmetni svijet. Pseudonimni izraz bitka i pretvorba postojećeg u znakove, ne samo putem čiste apstrakcije nego i pomoću pseudonimnog značenja koje im se svjesno pripisuje, postupak je koji ovdje vodi umjetničkom djelu. U tom smislu u apstraktnoj i nepredmetnoj umjetnosti naslov ili ime može djelo nastaviti, zaključiti i na kraju tek istaknuti kao estetski bitak. Uzete iz predmetne sfere (Rda, Zaustavljeno razaranje, Osvijetljeno - imena su slika Klause Bendixena, kojima ne odgovaraju nikakve vidljive realije), slike se tu odnose na naslove a ne obratno, i odnose se na njih kao pseudonimi, slikani pseudonimi za ono o čemu se u imenu, u riječi, govori. Slika je, dakle, pseudonim, a nije to naslov; on sadrži tematiku bitka, odnos realnosti, koje slika sadržava. Umjetničko djelo označuje naslov, a ne obratno. Naslov je ono ontički primarno. On priziva tematiku bitka, svijet za koji je pseudonim nađen. Njegovo se stvaranje zbiva kao umjetnost, a estetički svijet znakova postao je svijet pseudonima, kojih se okrutnost prema mašti sastoji u tome da mogu samo dijalektički, dakle u ukinutom bitku, ukazivati na postojeći bitak”.³⁹

Bense spominje Williija Baumeistera i njegov *Eidos* kao fascinantni znak za vrstu metafizičke pseudonimike: mekušca. Husserl u *Idejama o čistoj fenomenologiji i fenomenologijskoj filozofiji*, I, 1913, daje ovakvo tumačenje: “Biće (eidos) predmet je

³⁹ Ibid., str. 92/93

nove vrste. Kao što je datost individualne i iskustvene spoznaje individualni predmet, tako je datost shvaćanja bića čisto biće". I dalje: "Ma kakvo bilo individualno shvaćanje, adekvatno ili ne, ima značaj akta davanja".⁴⁰ Toliko Husserl.

"Vidimo da se za "eidos" ne traže očigledne adekvacije. On nema tematiku realnosti, on postoji samo u formi znaka; svijet "eidosa", "praslike", pripada svijetu znakova, pa se prema tome ne suprotstavlja estetičkom svojstvu i proizvodnji. Na metafizičkoj razini samoga bitka silna varijabilnost toga bitka u postojećem može postati umjetnički primjetljiva tek u jednom obliku koji je, kao Eidos, ideja oslobođena svih slučajnih obilježja postojanja, zanimljiv isključivo s gledišta neprestane promjenljivosti. Mekušac, moluska, prezentira tu životnu formu bitka; on nam se nudi kao ontički znak i pri tom, sam nešto što postoji, svodi bitak na najopćenitiji oblik postojanja".⁴¹

"U apstraktnoj umjetnosti sve je više nestajala priroda sadržaja, a na njezino mjesto stupila je priroda sredstava, boja i oblika. Ta je okolnost, istina omogućila odvajanje od neposredne tematike realiteta, ali destrukcija i redukcija predmeta nisu nipošto mogle uništiti tematiku bitka! Jedina kvaliteta, koja se čak unutar sfere moderne umjetnosti istakla i dosegla krajnji mogući prikaz, jest kvaliteta bitka samoga. I to bi bila konstatacija, koja se potpuno odnosi na međusobnu povezanost eidosa i mekušca, svejedno bilo to u epskoj ili slikarskoj verziji, u metafizičkom ili estetičkom značenju".⁴²

Tematizirajući pojam znaka i estetičkog procesa, Bense navodi da nam mnogi primjeri iz povijesti umjetnosti, književnosti, pjesništva itd. pokazuju da se neki tematski sadržaji i oblici ne mogu iscrpiti psihološkim ili sociološkim pri-

⁴⁰ Ibid., str. 93

⁴¹ Ibid., str. 93

⁴² Ibid., str. 94

stupom, nego je za njih potrebno umjetničko oblikovanje, koje se iskazuje znakovima i završava u estetičkom opažanju.

“Privlačna snaga kojom neke teme i forme djeluju u estetičkom pogledu, očito je u vezi s nepreglednim znakovnim karakterom opaženoga svijeta i motiva. Možemo smatrati dokazanim da se svako modalno stanje bitka, na primjer realnost, ne očituje kao takvo, kao općenitost ili kao univerzalnost, nego postaje primjetljivo u znakovima. Postoje područja bitka, pa tako i realnosti, gdje intenzitet i komunikacija uzrokuju ontičku gustoću koja pokazuje koliko je ovdje svijet - znakovni svijet”.⁴³

Znakovni svijet je za Bensea pravi bitak i iz njegove opće ontologije proizlazi će, ne samo njegova posebna ontologija umjetnosti, nego i njezino najviše mjesto u konstituiranju čovjekova bitka, bitka znakova, kojima čovjek gradi svoj svijet kao smisao. Ako je, ontološki, svijet znakova čovjekov bitak, onda u njemu umjetnost ima najviše mjesto. Jer ona, ne samo da pridaje svijetu značenje, nego ona stvara znakove i time, kroz svoj cjelokupni proces recepcije, kroz komunikaciju, stvara i ulazi u znakovnu strukturu svijeta. Svijet se konstituira kao znak. Tu zakazuje klasična ontologija bitka, koja uvijek završava na tematiziranju bitka kao fysisa. Realni svijet kao s-misaoni svijet jest čovjekova produkcija njegova smisla. On se kroz opću semiotiku/semantiku generira kao (objektivni) znakovni bitak, pa se sam pojam znaka, a time i umjetnosti mijenja. Znak se proširuje u komunikaciju.

Zanimljivo je da pojmom opscenog ilustrira razliku i raspad estetičkog bitka u stanje fizikalnog, mehaničkog bitka, što za njega i predstavlja granicu ova dva načina čovjekova postojanja, te kaže: “Realnost erotikoga izražava se znakovima, u čijoj je prirodi da se, senzibilni i fragilni, kako se obično pokazuju

⁴³ Ibid., str. 97

opažaju i prevode kao estetički znakovi. Ali, upravo njihova senzibilnost i fragilnost olakšavaju raspadanje toga znakovnog svijeta, koji u erotičkoj i duhovnoj fascinaciji poprima obilježja estetičkog bitka, u obične realne znakove, u puke signale vitalnih nagona, u same organe. Neposredna realnost stupa sad na mjesto surealnosti, a opća destrukcija znakovnog svijeta na fizičku realnost i ponovno pretvara estetičko opažanje u mehaničko opažanje. O opscenom govorimo kad se opažanjem ili izrazom erotičko premješta iz stanja estetičkog bitka u stanje mehaničkog bitka”.⁴⁴

Prijelaz iz realnosti u surealnost umjetničkog, za Bensea je prijelaz u estetički bitak, a za našu tezu o modernoj umjetnosti to je od najvećeg značaja. Time se mijenja, kako klasični ontološki pristup bitku, tako i sam pojam bitka moderne umjetnosti. Ona, naime, sada konstituira znakovni bitak, i time svojom znakovnom ontološkom strukturom ulazi u znakovni svijet kao njegov dio, dio objektiviteta. Tu se dogodio pravi rez u modernoj umjetnosti. Kao dio sistema znakovnog svijeta, umjetnost gubi svoj tradicionalni karakter zatvorenog djela i objektivno se otvara u sistem znakova. To je njezin novi, objektivni ontološki karakter. Moderna umjetnost neminovno doživljava sudbinu dijela znakovnog svijeta, kao žive komunikacije znakova, koji se u modernom vremenu konstituiraju od različitih duhovnih formi (znanost, teorija, filozofija, simulirani modeli u znanstvenom ili umjetničkom eksperimentu itd.).

Umberto Eco, čuveni teoretičar semiotike i pisac, svoje je najpoznatije teorijsko djelo naslovio *Otvoreno umjetničko djelo* i time izrazio svoj teorijski “credo” i bit moderne umjetnosti. Za njega “otvorenost umjetničkog djela” znači “načelnu višeznačnu poruku” umjetničkog djela, koja “upućuje na učinak obavješta-

⁴⁴ Ibid., str. 98

vanja, nereda, aleatorike, neodređenosti i pokušava formulirati problem jedne dijalektike "forme" i "otvorenosti",⁴⁵

S druge strane "određeno razumijevanje umjetničkog djela izrazito je povezano s formuliranim metodologijama modernih prirodnih znanosti, psihologije ili logike".⁴⁶

Ova se reakcija umjetnosti, umjetnika i poetičkih programa, dogodila na izazov, koji je modernoj umjetnosti uputio slučaj, neodređenost, vjerojatnost, dvostrukost, viševaljanost, što su pojmovi koji svoj izvor imaju u području moderne znanosti. Ovakvo stanje moderne kulture i umjetnosti je posljedica dugotrajnog i dubokog procesa, koji je doveo do "razbijanja tradicionalnog poretka, koji je zapadnog čovjeka stalno izjednačavao s jednom objektivnom strukturom svijeta"⁴⁷, pri čemu se ova struktura izjednačava s jednim klasičnim poimanjem modela novovjekovne znanosti. Ono u čemu se umjetničko djelo približava znanosti, jest da ono više "nije kritička kategorija, nego predstavlja jedan hipotetički model"⁴⁸, što svakako pogađa njegovu novu strukturalnu smještenost u modernom bitku.

Apstrakcija se pojavljuje kao model otvorenog umjetničkog djela. Eco uvida da se u modernoj umjetnosti "forma" pretvara u "strukturu", gdje se forma ne pojavljuje kao konkretan predmet, nego kao sistem relacija, relacija između njezinih različitih ravnina (semantičke, sintaktičke, psihičke, emotivne i drugih). "Struktura otvorenog umjetničkog djela" nije individualna struktura različitih umjetničkih djela, nego opći model".⁴⁹

Ovo nam mjesto otkriva Ecovo bitno određenje strukture otvorenog djela kao refleksa jedne objektivirane strukture, koje se proteže u komunikaciju.

⁴⁵ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, str. 8

⁴⁶ Ibid., str. 8/9

⁴⁷ Ibid., str. 9

⁴⁸ Ibid., str. 12

⁴⁹ Ibid., str. 15

Ovdje su vidljiva dva usporedna i naoko protivrječna procesa: djelo, s jedne strane, ulazi u opću (semiotičku) strukturu i njezine principe realizacije, s druge, djelo se istovremeno otvara višestrukim perspektivama strukturiranja i tumačenja. Model otvorenog umjetničkog djela je čisto teorijski i nezavisan od zbiljskog postojanja određenog "otvorenog" djela.

Budući da otvoreno umjetničko djelo ima u svojoj strukturi i svojim metodskim postupcima i "plan za jednu poetiku"⁵⁰, to ono, od hipotetičkih objekata i provizornih stanja, metodičkim znanstvenim postupcima vodi do određenih i prihvaćenih realiteta, pa Eco smatra da se o "otvorenom umjetničkom djelu može govoriti kao epistemološkoj metafori."⁵¹

Nadalje Eco razvija tezu, da "poetika otvorenog umjetničkog djela označava strukturalna svojstva, koja su sukladna onim drugim kulturalnim postupcima u određivanju prirodnih fenomena ili logičkih procesa."⁵²

Ovo mjesto estetičke teorije Umberta Eca pokazuje nam da umjetnički i znanstveno/tehnički principi, ne samo međusobno konvergiraju, nego da su oni strukturalno "uhvaćeni" u istu mrežu/kôd bitka suvremene civilizacije i da zajednički dijele njegovu sudbinu.

"Dinamička proširenost futurističkih formi i kubističko razrješenje upućuju na druge mogućnosti pokretljivosti konfiguracija".⁵³

"Umjetnost, a to je njezina glavna funkcija, prihvaća univerzalnu mnogobrojnost, koju ispituje i ispunjava znanost, ali se ona okreće prema konkretnosti plastičkog simbola".⁵⁴

⁵⁰ Ibid., str. 17

⁵¹ Ibid., str. 17

⁵² Ibid., str. 17

⁵³ Ibid., str. 156

⁵⁴ Ibid., str. 157

⁵⁵ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 99/100

Iako Bense načeno razlikuje fizikalni (realni) svijet i znakovni svijet, umjetnički znakovni svijet ima svoju ontološku specifičnost, koja je specifičnost njezina nastanka i njezine forme. Naime, umjetnost se pojavljuje samo kao izraz koji u sebi nosi tajnoviti i neponovljivi pečat umjetnika, a izvire iz egzistencijalne tematike bitka.

“Ali sada se može dodati da samo opsceno ima ponovo karakter znaka, naime ukoliko upućuje na neku vrstu naravi, neku vrstu zbilje ili fizisa, koja je po sebi bez ikakve estetičke mogućnosti, ali je upravo zbog toga možemo učiniti realnim stanjem surealnosti, dakle umjetničkog djela. Kao što ni samo lijepo ili ružno, tako dakako ni opsceno, pa ni licemjerno, ne postoji kao priroda ili u prirodi, nego naprotiv pripada isključivo svijetu izražaja i samo utoliko može biti znak; ono se napokon, dakle, i odnosi jedino na prikaz, ali ne na predmet prikaza. Tako je ono signal zbilje, koje intenzitet unutar neke estetičke situacije znači podsticaj za prevođenje u estetički znakovni svijet”.⁵⁵

Moderna umjetnost relativizira odnos forme i sadržaja. U njoj se estetički bitak može jednako konstituirati i sadržajno i formalno. Ontologijska relativnost može se otkriti jedino kategorijalnom analizom. Kako se ona može primijeniti samo na ono što postoji, dakle, na estetički bitak, koji konstituiraju i forma i sadržaj, a njegovo supstancijalno određenje je znak, tu se pojavljuje i dublja priroda znaka. Znak kao supstancija estetičkog bitka ima modalni karakter (surealnost) i funkcionira, prema Benseu, na tri načina: u smislu *sintaktičke* (relacija prema drugim znakovima), *semantičke* (relacije prema čovjeku i njegovu društvu), odnosno *komunikativne* dimenzije. Estetički procesi, kao procesi pravljenja, svode se na znakovne procese. U klasičnoj umjetnosti, oni su pretežno usmjereni prema semantičkoj dimenziji znakova, stoga što su pretežno sadržajno orijentirani, jer se Lijepo može jasnije izraziti kroz emocionalne attribute, kao

što su "nježan, ljubak, izražajan, značajan, čudesan, fin, rijedak, neobičan, harmoničan, pun ugodaja, namjeran, komičan, groteskan, uzvišen, dirljiv, čovječan itd."

U modernoj umjetnosti dolazi do više "tehnološki orijentirane klasifikacije znakova, i pri tom bi trebalo istaknuti oponašanje (sa znakovima "objektivnog privida" i "subjektivnog privida"), apstrakciju (sa znakovima "forme", "tipa", "bića", prema tome da li ta apstrakcija formalizira, generalizira ili ideira), konkretiju (sa znakovima sintaktičkog predstavljanja "ideje" ili sintaktičkog prikazivanja "osjećaja", pri čemu se u prvom slučaju radi više matematički-konstruktivno, a u drugom više tašistički-ekspresivno; čini mi se da ti procesi, počevši od tehnološkog, imaju najveće značenje; sekundaran je po važnosti niz daljnjih procesa, kao destrukcija, kompozicija, dekompozicija, modulacija, simboliziranje itd. S procesima i znakovima do kojih oni vode, povezane su, kao i uopće u znakovnom procesu, također i sheme komunikacije, koje moraju biti obrađene u estetičkoj teoriji komunikacije, odnosno u teoriji komunikativne funkcije estetičkih znakova (napr. u učenju o vizualnoj komunikaciji).⁵⁶

Ono što je uistinu bitno za ontološko razmatranje, jest da u modernoj umjetnosti tehnološki orijentirana klasifikacija znakova preuzima matematičko-konstruktivne principe i proširuje se u svoju komunikaciju. Time, ne samo da objektivno ulazi u svoj društveni bitak, nego otvara i nove vizualne, perceptivne i antropološke osnove svojih značenja.

Znakovi i njihovi procesi pojavljuju se u makroestetičkoj i mikroestetičkoj ravni, kojih analogiju nalazi u modernoj prirodnoj znanosti, u makrofizici i mikrofizici.

"Sve veća uloga "strukture u modernoj fizici i u modernoj umjetnosti povezana je u oba slučaja s mikrosvijetom, a to znači, i ovdje i ondje, da se napušta klasični pojam supstancije kao

⁵⁶ Ibid., str. 131

tradicionalnog pomoćnog sredstva individualne identifikacije nekoga prepoznatljivog predmeta ili nekoga prepoznatljivog predmeta umjetničkog djela”.⁵⁷

“U skladu s tim u slikarstvu, u plastici (oklijevajući čak i u poeziji) pojavljuje se tendencija da se estetički bitak umjetničkog djela ne gleda više isključivo u njegovoj individualnoj predmetnoj datosti, da se više ne shvaća u klasičnom smislu kao supstancija koja se daje individualno identificirati, nego kao strukturni moment neke serije (napr. u Baumeisterovim posljednjim serijama kao što su Montaru itd. ili u varijacijama koje doživljavaju ideje i njihove realizacije u “konkretnoj umjetnosti” kod Billa, Maldonadoa, Vordemberge-Gildewarta, ali i kod Picassoa i Braquea.) “Lijepo” i “nelijepo” počinju gubiti posljednji ostatak karaktera identifikacije, dakle ostatak spoznajnoteorijskog obilježja, koji su u makroestetičkoj umjetnosti predmetnog svijeta još imali. “Lijepo” i “nelijepo” nemaju više ništa od supstancijalne naravi, oni su, kao što sam pokazao u *Estetici I*, potpuno postali modusi). Cijeli je razvitak moderne umjetnosti pokazao da supstancijalnu definiciju umjetnosti s pomoću umjetničkog djela moramo nadomjestiti modalnom i strukturalnom ako želimo da naša riječ o umjetnosti ima još neki primarni smisao. (S tim je dakako u vezi i okolnost da se distancija, ontološka udaljenost između umjetnosti i tehnike smanjuje, mjestimično čak i ukida, kao što se na drugoj strani povlače i ostaju neprepoznatljive diferencije prema prirodi). Razumljivo je da u cijelom procesu stvoreno umjetničko djelo kao cjelina ostaje “estetička opservabla” od koje treba polaziti, i mi studiramo mikroestetičke znakove i procese, koji ostaju nedostupni neposrednom opažanju, na makroestetičkim efektima, (slično kao što se “svaki izraz kvantne mehanike” odnosi na “neki makroskopski efekt” koji “može biti opisan pomoću klasične fizike”).⁵⁸

⁵⁷ Ibid., str. 132

⁵⁸ Ibid., str. 132/133

Ovo je najznačajnije Benseovo otkriće u ontološkoj (modalnoj) promjeni u modernoj umjetnosti. Umjetničko se djelo više ne može individualizirati, sa svojom tradicionalnom supstancijalnom predmetnosti (datosti). Svojim bitnim modalnim karakterom znaka kao estetičkog procesa, s povećanom ulogom strukture i značenjskog procesa, ono ulazi u objektivnu modalnu strukturu svijeta. Njezini znakovi nisu više samo značenja po sebi, nego ulaze, smanjivanjem ontološke razlike umjetnosti i tehnike, u jedan proces serijalnosti koji ima objektivni karakter.

Bense misli da makroestetički modus umjetničkog djela protječe pred nekim opazajno i predodžbeno evidentnim makrofizikalnim predmetom, a mikroestetička analiza ispituje znakove, koji u svojoj dijalektičkoj igri stvaraju estetički prazna mjesta i estetička mjesta gomilanja.

Shodno tome razlikuje kontinuirana i diskontinuirana estetička stanja ili realizacije.

“Konkretno umjetničko djelo fungira u znakovnoj tematici mikroestetike kao cjeline primarno samo kao nosilac znakova. U načelu, dakle, nije potrebno da konkretno umjetničko djelo na svakom mjestu realizira estetički bitak, znak, izlazi iz jednog jedinog mjesta i tako promatrano makroestetički, prikazuje kao bitak ono što je uistinu privid”.⁵⁹

U modernoj je umjetnosti umjetničko djelo znakovni proces. Pritom je dovoljno da, u otvorenosti tog procesa, samo jedan njegov dio realizira estetički bitak. To je upravo i razlika spram klasičnog djela, koje u svojoj cjelini mora realizirati estetički bitak. Time se mijenja i njegov modalni karakter i način njegova razumijevanja. Klasično djelo podložno je interpretaciji, hermeneutici, umjetničkoj i estetičkoj kritici. Naprotiv, moderno umjetničko djelo kao “otvoreno djelo” (U.Ecco) sadržava estetički bitak kao znakovni proces i podložno je modalnoj kategorijalnoj analizi.

⁵⁹ Ibid., str 134

Znakovni fenomeni u mikroestetici imaju isti način bitka kao i u mikrofizici: uzajamno djelovanje.

“Estetički znak pripada realnosti koja, definirana djelovanjem i uzajamnim djelovanjem, točnije, možda, komunikacijom, poznaje stupnjeve”.⁶⁰

Problem predmeta kao estetičkog bitka umjetničkog djela, pojavljuje se jednako u klasičnoj i modernoj umjetnosti. To možda treba naročito naglasiti. I klasična i moderna umjetnost imaju probleme koji teku procesualno, koji se prepliću i koji su zajednički. Zato i razmatranje moderne umjetnosti u sebe uključuje i sve probleme klasične umjetnosti, pa je ispitivanje procesa i promjena u biću moderne umjetnosti integralno razmatranje problema i klasične umjetnosti.

Moderna umjetnost nije apsolutni prekid s klasičnom umjetnošću, i naš je zadatak ispitati, na je koji način i kakve ontološke promjene pretrpjela moderna umjetnost.

Bense u “konkretnoj umjetnosti”, napose u slikarstvu i plastici, vidi ontologijsko postavljanje pitanja umjetničke produkcije koja sistematski stvara umjetnička djela s estetičkim bitkom, što za njega znači da su cjelina, u smislu poklapanja znaka i nosioca znaka.

“Konkreција ostvaruje ideju, koja joj prethodi, konstruktivno ili nekonstruktivno. Što češće djeluje ideja u bojama i formama ili u odnosima boja i formi, npr. u temi Jednako dugih linija ili Crveno-plave igre, to se oštrije, samostalnije i življe ističe i znakovna tematika; ali to znači da estetička tvorevina, koja kao cjelina ima znakovni karakter nastaje čak kada ne nastaju tako reći estetički elementarni znakovi. Takve konkreције u smislu reduciranja estetičkog procesa na potpune znakove vode, naravno reduciranim umjetničkim djelima, a ona bez sumnje ne pripadaju samo intencijama “konkretnе umjetnosti”, i neke

⁶⁰ Ibid., str. 134

namjere Gertrude Stein u poeziji ili Jamesa Joycea u prozi postaju razumljive iz aspekta njihove pretpostavke”.⁶¹

I ovo mjesto pokazuje jedan bitan ontološki proces unutar moderne umjetnosti. On se kreće prema: 1.čišćim formama ili odnosima formi, koji u sebi nose znakovni karakter; 2.rastavlja se na elementarne estetičke znakove, koji ne moraju, kao kod klasičnih djela, “pokrivati” cjelinu djela i biti identitet znaka i nosioca znaka, nego strukturalno mogu “pokrivati” jedan ili više dijelova/aspekata estetičkog bitka kao estetičkog procesa.

Mikroestetička analiza, koja razmatra znakovni karakter, otkriva “plazmatski karakter znakova”, “otkriva njihovu pravu formu egzistencije, naime ono što nazivamo funkcijom, i to tako da pod formom egzistencije znaka razumijevamo upravo točno njegovu funkciju, a ne u tradicionalnom smislu tako obilježeni predmet, koji znaku pripada kao nosilac, kao znakovni nosilac”.⁶²

Bense otkriva fundamentalno novu ontologiju znakovne tematike bitka. Temeljna ontološka promjena koja se dogodila u modernoj umjetnosti jest da znak u svom rasporedu i mjestu u umjetničkom djelu ima svoju *funkciju*, koja ima veću ontičku širinu i domašaj, nego predmet uz koji je opažamo.

Funkcija znaka ima veće rasprostiranje i djelovanje. Ima dinamički i strukturalni karakter, što će se prenijeti i na teoriju percepcije i komunikacije. Znakovna tematika mikroestetike mijenja čitavu metafizičku osnovu umjetnosti: “na mjesto klasične (kategorijalne) predmetne ontologije stupa neklasična (shematična) funkcionalna ontologija.”⁶³

Pojmovi “funkcija” i “struktura” označavaju bitnu ontološku strukturu moderne umjetnosti: ona ulazi u matematičko-geometrijski i znanstveni bitak, ne samo kao njegov strukturalni dio, nego se stvara i percipira po principima toga bitka. Već spo-

⁶¹ Ibid., str. 134/136

⁶² Ibid., str. 136

⁶³ Ibid., str. 136

menut pojam "serijalnosti" u modernoj umjetnosti, ne znači samo neku formu, nego njezin bitni ontološki status.

Primjeri serijalnosti, napose u modernoj glazbi, upravo potvrđuju, da se ovaj ontološki događaj zbio nužno i da znači prodor u jedan novi pravac stvaranja i slušanja glazbe. To dakako ne znači da se i dalje ne stvaraju i drugi oblici glazbe. Ono što ovdje moramo naročito istaknuti jest to, da namjera našega razmatranja nije da apsolutiziramo modernu umjetnost, ne uočavajući pritom i druge njezine oblike, nego ispitati njezine promjene i prodore, koji su na drugačiji način odredili njezinu bit.

Ovdje se dakako ne može iscrpno pratiti kako se povijesno razvijala suvremena glazba, u svojim najboljim predstavnicima, G.Mahleru, A.Schönbergu, A.Bergu, I.Stravinskom, P.Hindemithu, A. Webernu, pa sve do J. Cagea, P. Schaeffera, P. Bouleza, K. Stockhausena itd., tim "klasicima atonalne glazbe", koja je obilježila dvadeseto stoljeće i "upisala" se svojim "glazbenim pismom" u bit moderne umjetnosti.

Na ovom je mjestu značajan pojam "serijalnosti" i njezinih novih mogućnosti, proizašlih iz njezinog matematičko-geometrijskog bitka, koji joj osigurava njezinu strukturu, postupke i njezino biće. U suvremenoj glazbi možemo uočiti i utvrditi različiti ritam, amplitude, prefiguracije u njezinom razvoju. No ona je u svojoj biti slijedila bit moderne umjetnosti i bitka. To je slučaj i s drugim umjetnostima. Sve su umjetnosti, ovisno o svojoj naročitoj "prirodi", slijedile ovaj razvoj suvremene umjetnosti.

"Atonalnost je uključivala prekid s najfundamentalnijim principima tradicije: Schönberg je bio uznemiren nedostatkom sistema, odsustvom harmonijskog odnosa na koji su usmjerene velike forme. Serijalnost je naposljetku ponudila nova značenja za ostvarenje reda".⁶⁴

⁶⁴ Paul Griffith, *Modern Musics* ("A concise history from Debussy to Boulez"), Thames and Hudson, New York, 1986, str. 86

“Temeljni princip serijalnosti utemeljen je jednostavno: dvanaest nota kromatske ljestvice poredane su u nepromjenljivom redu, seriji, koja se koristi da stvara melodiju i harmoniju, i koja povezuje čitavo djelo. Serija je, dakle, vrsta skrivene teme: ona nije iznesena kao tema (iako, naravno, može i to biti), nego je izvor ideja i osnovna referenca. U kompoziciji se može oblikovati na različite načine; pojedinačne note serije mogu biti mijenjane u registru od jedne do više oktava; cijela serija može biti jedinstveno mijenjana pomoću jednog intervala. No, ova značenja je kompozitor osigurao sa cijelim nizom formi serije, koje se sve odnose kroz isti slijed intervala, i ove forme može upotrijebiti na način na koji to želi”.⁶⁵

“Za tu temu nije nužno da sadržava dvanaest nota, niti za seriju da bude upotrebljena kao melodija: tema se može konstruirati i to je onda pratnja, ili, naprimjer, nekoliko formi serije mogu biti kombinirane u slijedu suglasja ili polifonijske protežnosti. Mogućnosti su ogromne: serijalni princip jamči da kompozicija posjeduje red harmonijskog sklada, i otada je osnovni interval uzorka uvijek isti. Takav sklad nije nužno poremećen činjenicom, da u mnogim slučajevima, radovi serijalizma dijelom nisu slušni, niti imaju značenja”.⁶⁶

A evo što o tome govori klasik ove glazbe, iz svog umjetničkog iskustva stvaranja, Igor Stravinski: “Svakako je teže harmonijski slušati muziku o kojoj govorite od moje ranije muzike, ali svaka serijalna muzika napravljena da se vertikalno sluša teža je za slušanje. Pravila i zabrane serijalnog (serijskog) pisanja ne razlikuju se mnogo od strogosti starih kontrapunktskih škola. Istovremeno, ona šire i obogaćuju harmonijsku slobodu; čovjek počinje da čuje više stvari na različit način nego prije. Serijalna tehnika koju upotrebljavam nagoni me na disciplinu veću nego ikad ranije”.⁶⁷

⁶⁵ Ibid., str. 88

⁶⁶ Ibid., str. 88

"Naravno, novi zahtjev za produbljenijim slušanjem mijenja vremensku perspektivu".⁶⁸

Ovime je Stravinski na najjasniji i najautentičniji način, iz samog umjetničkog iskustva, izrazio bit nove glazbe, a time i bit moderne umjetnosti. Promijenjeni bitak suvremenog čovjeka i njegove civilizacije, određene čitavim artificijelnim bitkom tehnike, zasigurno od čovjeka zahtijeva novi način stvaranja i slušanja glazbe. Ovom zahtjevu on nikako ne može izmaknuti. Može mu samo odgovoriti, sve bogatijim svojim iskustvom stvaranja-istraživanja.

"Teorija i realnost "konkretne umjetnosti" pružaju primjere i za taj položaj. Djela Billa, Vantnogerlooa, Vordemberge-Gildewarta i drugih jasno pokazuju kako se nastoji da se teorijski koncipirani funkcionalni odnosi između boja, forma, svjetla, prostora i pokreta stvaralački privedu konkretnoj realizaciji, slično kao što se u nekim tekstovima Gertrude Stein teži za tim da se estetički iskoriste sami funkcionalni tokovi između jezičnih izražajnih sredstava. Ono što se teorijski koncipira može, naravno, biti samo tematika bitka funkcije; ono što se praktički realizira, njezina je estetička forma i njezin estetički jezik. Jer predodžba o Lijepom ne postoji apriori, ono se pojavljuje tek kao ostvarenje. Njegova prividna predodžba obuhvaća samo odnose bitka, a ne modus surealiteta."⁶⁹

U modernoj je umjetnosti bitno uočiti da funkcija znaka, ne samo da konstituirira novu ontološku strukturu, nego svojom dinamičkom prirodom, odnosa veza, pokretljivosti, mnoštvom perspektiva, rezova, preklapanja, kombiniranja itd. povećava stvaralačke moći i slobodu umjetnosti. Bense navodi primjer u književnosti G.H.Stein, J.Joycea i drugih, gdje se kroz tok svijesti, fabulu, likove mijenja i obogaćuje pojam vremena, njegova

⁶⁷ Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, V. K. Beograd, 1966, str. 59

⁶⁸ Ibid., str. 59

⁶⁹ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 136

dinamička i višeslojna struktura, odnosi likova, postignute umjetničke zbilje djela itd.

Funkcijska priroda znaka otvara prostor i zbilju samog umjetničkog djela i povećava slobodu i mogućnost spoznaje. Lijepo (ljepota) se u modernom umjetničkom djelu konstituira kao jedan otvoreni proces funkcije znakova.

“U estetičkoj znakovnoj tematici ne omogućuje formulacije jedino samoprikazivanje sredstava (boja i formi u slikarstvu ili riječi i sljedova riječi u sintaktičkom i fonetičkom smislu proze i poezije); Ponge pokazuje primjerom da znakovna tematika funkcija može voditi estetičkoj prezentaciji ne samo sintaktički, dakle, u “oblasti značenja”.⁷⁰

Funkcije znakova, u svojim strukturalnim sintaktičkim odnosima, ne stvaraju estetički bitak samo u svojoj sintaktičkoj strukturi, nego znakovna tematika funkcija može dobiti i svoj semantički, dakle značenjski status. Pojam funkcije znaka time dobiva novu ulogu u stvaranju značenja: ono postaje otvoreno i izloženo najvećim mogućnostima stvaranja značenja.

Potpuno se mijenja i način percepcije značenja. Predmet moderne umjetnosti nije više “kategorijalni predmet”. On je “proizvedena shema nekog estetičkog odnosa funkcija” (slično kao što pongeovski predmet prikazuje estetičku shemu epskog toka funkcije). To se može izraziti i ovako: “konkurencija” o kojoj govori Bill ne odnosi se na sintezu već (poput “prirodne pojave”) postojećih kategorija, nego na sintezu neke (poput “duhovne koncepcije”) svjesno izgrađene sheme za funkcije, za “boju, formu, prostor, svjetlo i pokret, u međusobnim odnosima”.

“Sada se znakovni proces može zamisliti kako teče u dva pravca: ako svakom znaku pripada jedan nosilac znaka, jedan put je moguće da se znak sve više srozava na nosioca znaka, a drugi put da on sam nosioca znaka potpuno apsorbira, proguta ga,

⁷⁰ Ibid., str. 136

ontički ukine. U toku procesa srozavanja znaka pojavljuju se na kraju još samo fizikalni "realni znakovi"; u apsorpcionom procesu, u kojem nosilac znaka nestaje iza znaka, pojavljuju se čista značenja. Proces srozavanja je "naturalizacija", a proces apsorpcije "denaturalizacija".⁷¹

⁷¹ Ibid., str. 137

IX. Tehnička svijest i estetički bitak

Tehničkom bitku naše epohe, za suvremenog čovjeka najobuhvatnijeg, nije mogla izbjeći ni umjetnost. Naš je zadatak ispitati što se dogodilo s bitkom umjetnosti u vremenu posvećene vladavine tehnike. Na koji je način izmijenjena ontološka struktura umjetnosti i kakva je njena sudbina? Ono što primarno zaokuplja našu pažnju jest pitanje: da li tehnika može stati na/mjesto umjetnosti, može li "ukinuti" umjetnost?

Prije nego li odgovorimo na ovo pitanje, moramo razmotriti modus postojanja tehnike i umjetnosti.

Tehničkim i umjetničkim tvorevinama zajednička je realnost, forma koja je realno biće po svom nosivom predmetu, materijalnom bitku. Također im je zajedničko da obje mogu imati estetsko opravdanje: ljepotu. No, koja je to differentia specifica koja odvaja tehničke estetičke tvorevine od umjetničkih djela? Čini se da je odgovor na ovo pitanje moguće pronaći samo u njihovom modusu postojanja. Upravo se u njemu nalazi načelna nemogućnost tehničke estetičke tvorevine da postoji kao autentični estetički bitak. Bitak tehničke estetičke tvorevine je surrealan, kao i umjetnički, ali je njena bit u tome da je funkcionalna. Bitna odredba je funkcionalnost, sa "čvrstom" strukturom, jer svaki element ima svoje čvrsto određeno funkcionalno mjesto.

Umjetničko djelo, naprotiv, strukturirano je slobodno i postoji kao surealnost slučajnog, što znači nepredvidivog. Nastaje u

slobodi stvaranja. Samosvrhovito. Umjetničko djelo nema svrhu i funkciju izvan sebe, jer je nastalo i postoji po stvaralačkoj slobodi umjetnika. Surealnost estetičkog bitka modus je u kojem postoji jedino umjetničko djelo i to umjetnosti daje "ontološku prednost" pred svim ostalim modusima postojanja i stvaranja novih bića. Odatle proizlazi važan zaključak za Benseovu estetičku refleksiju, "o načelnoj nemogućnosti konstruiranja umjetničkih djela".¹

Pojam konstruktivnosti ukazuje na tehnički bitak, u kojem je sloboda konstruiranja i njegov realizirani estetički bitak, ograničen svrhom izvan njega, funkcijom koju mora izvršiti.

U razmatranju odnosa tehničko/tehnološke svijesti i estetičkog bitka u našoj civilizaciji, ne možemo zaobići takvog mislioca kao što je Martin Heidegger. On je svoje djelo *Pitanje o tehnici* posvetio promišljanju njene biti, što je za našu temu itekako značajno. Dakako da se ovdje ne može eksplicirati propitivanje tehnike unutar cjeline njegova mišljenja, nego samo utoliko ukoliko se tiče naše teme.

Propitujući tehniku, napose modernu tehniku, koja najodsudnije određuje odnos suvremenog čovjeka s bitkom, Heidegger ustvrđuje da "tehnika nije isto što i bit tehnike".² Njezin instrumentalni karakter za Heideggera ipak nije i njezina bit.

Instrumentalni karakter njezin nije tek puko sredstvo, nego je "tehnika neki način raskrivanja".³ Pritom misli da je to jedan osobit način "raskrivanja" istine, te kaže: "Raskrivanje koje vlada u modernoj tehnici neko je iz/zazivanje (Herausfordern),⁴ a ono

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 25

² Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, u: *Die Technik und die Kehre*, Verlag Gunther Neske Pfullingen, Tübingen, 1962. Martin Heidegger, *Pitanje o tehnici*, u: *Uvod u Heideggera*, CDDO, Zagreb, 1972, str. 91

³ Ibid., str. 99

⁴ Ibid., str. 100

ima "izazivajućeg raskrivanja", koje se mora pokazati kao "ispostavljeno". Upravo to iz/zazivanje čovjeka sabire u ispostavljanje.

"Ovo sabiruće pribire čovjeka na to da ispostavlja ono zbiljsko kao stanje".⁵ U riječi Gestell (postav) otkriva bit moderne tehnike i u njezinoj biti vidi opasnost, ali istodobno i ono spasonosno. Heidegger ono Her-stellen (us-postavljanje) čuje u odjeku s riječi Dar-stellen (pred-stavljanje), "što u smislu POIESIS dopušta da prisutno proizide u neskrivenost".⁶

"Oboje su načini raskrivanja, ALETHEIA. U postavu se stječe neskrivenost prema kojoj rad moderne tehnike raskriva ono zbiljsko kao stanje".⁷

Heidegger jasno uviđa vezu između biti tehnike i egzaktnih znanosti, utemeljenih na fizici i matematici i njezinoj biti, izračunljivosti, i kaže "da se javlja na neki računski utvrdiv način i da se ispostavlja kao sustav informacija".⁸

No, iako je Heidegger zabrinut ovom biti tehnike, koja svojim "radom" izvodi čovjeka na put raskrivanja, po kojemu ono zbiljsko posvuda, više ili manje očito, postaje stanje, on ipak na neki način daje na znanje da je to neka sudba bitka i piše:

"Ovo sabiruće púćenje (Schicken), koje čovjeka istom izvodi na put raskrivanja, nazivamo sudba/uput (Geschick)".⁹

Heidegger je zabrinut da se sva raskrivenost ne ispostavi u *mjeru* i tu vidi ovu sudbonosnu opasnost za čovjeka. On je zabrinut da se "bit tehnike ne nastani (west) u stjecaju istine".¹⁰ i ugrozi ono "pjesničko /koje/ izvodi ono istinito u sjaj onoga što Platon u *Fedru* imenuje TO EKFRANESTATON, ono što najčistije isijava. To pjesničko prožimlje svaku

⁵ Ibid., str. 106

⁶ Ibid., str. 106

⁷ Ibid., str. 108

⁸ Ibid., str. 108

⁹ Ibid., str. 109

¹⁰ Ibid., str. 120

¹¹ Ibid., str. 120

umjetnost, svako raskrivanje bivstvenoga u lijepo”.¹¹

Heidegger upravo u umjetnosti vidi ovu najvišu mogućnost odnosa spram istine i otuda njegova zabrinutost zbog tehnike, ali ipak u njoj vidi i mogućnost “spasa”. “Bit je tehnike u jednom visokom smislu dvoznačna”.¹²

“S jedne strane, po-stav iz/zaziva u ono odrešito to ispostavljanje koje zakriljuje svaki gled u stjecaj raskrivanja i tako iz temelja ugrožava odnos prema biti istine.”¹³

Kao što vidimo, Heidegger kao da daje u izgled tehnici da, kao dijete sudbe bitka, ipak s njom dođe u bit istine. “Sloboda je područje sudbe/uputa koje svagda izvodi na svom putu neko raskrivanje.”¹⁴

Ako tehnika, umjetnost i znanost zajednički dijele “sudbu bitka” i njegove suvremene forme, koja se kreće prema jednom *synthesisu*, što bi možda mogla biti inačica Heideggerova *poiesisa*, kojega je on ipak shvaćao u izvorno grčkom smislu “prirodnog” raskrivanja istine, možemo li možda zaključiti da se u suvremenoj civilizaciji s tehnikom zbiva jedno novo, zbiljsko raskrivanje istine, a ne više, metafizički, tek njezino predstavljanje (lik)?

Moderna umjetnost našla se u novom, umjetno stvorenom bitku, bitku tehničke egzistencije, pa je posve prirodno da je morala pretrpjeti promjene u svojoj ontološkoj strukturi, u svome bitku. Tehnički bitak modernog čovjeka nužno proizvodi i tehničku svijest, koja sve više potiskuje povijesnu svijest.

Nama se postavlja pitanje, nije li upravo tehnika najintenzivnije sudjelovala u formuliranju postmoderne, na način promjene i potiskivanja povijesne svijesti, koja u svojim najradikalnijim zaključcima “završava povijest i povijesnu svijest”?

Bitno je svojstvo tehničke svijesti intencionalnost, ali posve specifična. Dok Husserlova intencionalnost obuhvaća čistu,

¹² Ibid., str. 118

¹³ Ibid., str. 118

¹⁴ Ibid., str. 110

hipostaziranu, gotovo idealnu svijest, intencionalnost tehničke svijesti upućena je na zbiljsku svijest, koja u rangu stvaranja poprima svojstvo integracije. To je ključni pojam novog civilizacijskog procesa, kojem nije izbjegla ni moderna umjetnost. Funkcija tehničke svijesti nije toliko puka intencionalnost, koliko intencionalnost integracije, a to znači tematizaciju međusobnog odnosa fenomena i njihovu integraciju u stvarni (realni) proces značenja.

“Svaka “kulturna integracija”, sve veća koordinacija znanosti, paralelizacija društvenih razvoja i jasno uočljiv identitet svjesnosti u modernoj umjetnosti i znanosti mogu se prirodno ostvariti jedino na bazi integrirajuće djelatnosti svijesti, i tu bazu možemo zbog toga smatrati vrlo pouzdanim argumentom za teoriju “sintetičkog jedinstva Ja”(Kant).¹⁵

Kao što vidimo, i moderna umjetnost i znanost podvrgnute su tehničkom bitku i njegovoj živoj i dinamičkoj svijesti integracije. Ova integracija uznapredovale svijesti, ne zbiva se bez “porasta komunikativnog smisla čisto znanstvenih postavki”.¹⁶

Teorija informacija, koja prelazi u opću teoriju komunikacije, nema samo spoznajno-teorijsku i praktičnu vrijednost tehnološke realizacije, nego ponajprije egzistencijalno značenje, jer sadrži zaključke za “unutrašnji, duševni, duhovni, etički opstanak čovjeka”.¹⁷

“To je nova situacija, istraživanje koje sve više povezuje informaciju i komunikaciju, dodaje svojoj objektivnoj tendenciji napokon i normativnu. U sferi umjetne, tehničke potvrde njegovih rezultata pojavljuje se kao kriterij subjektivnost”.¹⁸

Razmatrajući ovaj ireverzibilni proces koji se zbiva između znanosti i umjetnosti, Bense pokazuje ethos teorijske tehničke

¹⁵ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 119

¹⁶ Ibid., str. 119

¹⁷ Ibid., str. 119

¹⁸ Ibid., str. 119

svijesti, kao ethos jedne nove civilizacije, koji u sebi uključuje humanistički, egzistencijalni pathos/ethos umjetnosti!

I dok znanost teži prema subjektivnom (kao toposu ethosa), umjetnost, i sama poprimivši svojstva znanstveno-tehničkog principa istraživanja i oblikovanja svog umjetničkog bitka, kao bitno *teorijskog modela*, konstituira samu jezgru tog novog teorijskog ethosa. Unutar novog teorijskog ethosa, na najuzbudljiviji način postavljaju se i temeljna filozofska pitanja: o vremenu, smrti, stvaranju.

Tehnička realnost svijeta, po svom principu "pravljenja", modalno određuje bitak kao mogućnost, dakle kao budućnost, i svojim tehničkim figurama, sa svojom anticipirajućom sviješću, "pravi nacrt" jednog mogućeg svijeta, postaje "experimentum mundi", kako bi rekao filozof Ernst Bloch.

Pojmovi prolaznosti i smrti, pod mračnom sjenom mogućnosti kolektivne smrti, javljaju se u sasvim drugačijem osvjetljenju, nego što je pitanje pojedinačne smrti. Spomenuta mogućnost potpuno mijenja percepciju smisla čovjekova opstanka i otvara nova i teška antropološka pitanja.

"Pomislmo li na to kako u svijetu, koji se odlikuje nuklearnom fizikom i tehnikom, to uništenje može biti samouništenje, dakle negativno "samostvaranje", da se izrazimo dijalektički, tada postaje evidentno ontološko zaoštrenje u odnosu prema smrti. Normativno mišljenje unutar pozitivnog istraživanja znači, dakle, recepciju teme subjektivnosti iz objektnog svijeta spoznaje, i nužno se očituje u metodičkom razvijanju egzistencijalnih načela izbora (nužnosti i odgovornosti) u odnosu na efektivno ostvarenje tehničkih mogućnosti".¹⁹

Kao što vidimo, tehnički svijet mijenja i temeljna filozofska pitanja, o smrti i smislu čovjekova opstanka. Istovremeno pratimo i proces uvođenja načela ethosa i ograničenja tehnološke

¹⁹ Ibid., str. 120

realizacije normativnim, etičkim i humanim principima. Tu ponovo uočavamo proces konvergencije teorije i ethosa: teorije kao "najčišćeg izraza objektivnog svijeta i etosa kao najvišeg znaka subjektivne sfere njezine slobode".²⁰

Bense smatra da je ethos teorija jedan od budućih zadataka filozofije. On je jednako izgrađen na teoriji znanosti, na teoriji informacije i teoriji komunikacije.

"Sintetički (ethos, m.op.) je ukoliko njegovi principi upotpunjuju premise teorije, a reducirajući ukoliko limitiraju konkluzije. Takav podjednako sintetički i reducirajući ethos, takav humanistički egzistencijalni kriterij tehničkog svijeta, pa i onda kad ograničuje slobodni razvitak spoznaje i konstrukcije, čini se da je neminovan. Ali, razumije se da takva korektura, koja obuhvaća i istraživanje i egzistenciju, mora biti zasnovana na biću naše racionalnosti".²¹

Etičke limitacije tehnoloških realizacija odnose se na postulate u vezi s ljudskom egzistencijom, s njezinim vitalnim društvenim položajem itd.

"Nije dakle riječ o shemi zaključivanja, nego o principu konkordancije između "realnog sadržaja" teorije i asociiranog ethosa".²²

"Vidimo da razdoblje prirodnih znanosti nije još, doduše, prošlo, ali njihovi fakti i procesi ne određuju više isključivo razinu naše civilizacije. Matematička metoda, istina, služi primjeru produkciji spoznaja i njihovih dokaza, dakle teorijama, ali nije dovoljno kad je u pitanju određivanje ljudskih vrijednosti i egzistencijalnih i socijalnih značenja. Postalo je očigledno da se biće naše racionalnosti sastoji ne samo u kreativnoj snazi odluka. Zaključci i odluke čini se da su sve manje procesi svijesti koji

²⁰ Ibid., str. 121

²¹ Ibid., str. 121

²² Ibid., str. 122

se međusobno isključuju; naprotiv, strukturi je naše civilizacije svojstveno da oni čine intencije svijesti koje se međusobno upotpunjuju, dakle sistem procesa u kojemu racionalnost, senzibilitet i vitalnost stupaju u novi odnos".²³

"Suvišno je isticati da se u buduće egzistencijalne i socijalne, neutopijske analitike nuklearne tehnike, osim rezultata teorija informacije i teorije komunikacije, moraju uključiti i konstatacije klasičnog i novijeg pragmatizma, ako se u teoriju želi ugraditi onaj prijeko potreban ethos ljudskoga samopotvrđivanja u ljudskoj civilizaciji".²⁴

"Već sam nagovijestio da se s komunikacijom ethosa i teorije u budućoj civilizaciji tehničkoga svijeta kategorije subjektivnosti i objektivnosti, Sam i društvo, ljudska redukcija i ljudski napredak, racionalnost i senzibilitet, dosada strogo razlučene, tijesno zbližavaju, i da njihov međusobni odnos sve više gubi karakter nerazmijenjivosti. Razdioba života i duha ne pripada više načelima današnjega i budućega opstojanja. Rastuću civilizaciju možemo prepoznati po sve većoj gustoći njezinih fenomena koji ne podnose izolaciju. Granična područja dobivaju sve odlučnije značenje, demarkacione linije i esencije gube važnost, razlike se raspadaju. Napokon postaje očigledan apsorventni karakter civilizacijskog procesa i, kako je i sama umjetnost uvučena u nj jače nego ikada prije, približava se ona svakome pojedincu i svakom društvu, i gubi svoje oštre konture prema prirodi s jedne strane, a prema tehnici s druge strane. To znači da ona dobiva veću mogućnost, da njezina realnost postaje višeznačna, da njezina utopijska funkcija raste",²⁵ kako bi to zacijelo formulirao mislilac utopije Ernst Bloch.

²³ Ibid., str. 122

²⁴ Ibid., str. 123

²⁵ Ibid., str. 123

Kao što se vidi iz ovih teza, upravo tehnička civilizacija, sa svojom primarno integrativnom funkcijom svijesti (kulturološkom, umjetničkom, znanstvenom, religijskom, civilizacijskom itd.), uvodeći princip racionalnosti kao svoj temeljni postulat zbilje, istovremeno dijalektički uvodi dosad gotovo nepomirljive kategorije: subjektivnosti i objektivnosti, racionalnosti i senzibiliteta, pojedinca i društvo itd. Istovremeno ukida i sve oštre razlike između pojedinih regija bitka (znanosti, umjetnosti, teorije, tehnike, tehnologije itd.), upravo stoga što u sebi sadrži snažan ireverzibilni proces i integrativnu funkciju samoprodukcije svoga svijeta.

Usloznjavanje i "diferenciranje" područja bitka, ne zbiva se samo u prirodnim znanostima, gdje klasična ontologija ima već svoju određenu "predmetnost bitka", nego i u proizvodnji (artificijelnoj) bitka, kroz znanstvene teorije, umjetnost, komunikacijske sustave, digitalnu kompjutersku tehnologiju, koja svojim mogućnostima, ne samo da mijenja našu percepciju prostora i vremena, nego u njemu izvodi i najfantastičnije umjetničke svjetove.

Dakle, "proizvodnja bitka" iz apsolutnog subjektiviteta znanstveno-tehničkog zahvata bitka novum je tehničkog svijeta. Dakako da ni moderna umjetnost, a to je osobito važno, nije mogla izbjeći tom epohalnom procesu: ona je također apsorbirana tehničkim bitkom. No, isto tako njezin snažan utopijski potencijal, njezin princip mogućnosti, dobiva novo značenje, ne samo za svoje vlastite mogućnosti (umjetnički postupci, materijali, znanstveni eksperimenti itd.), nego svojim estetičkim bitkom, snažno senzibilizira tehničku egzistenciju svijeta.

Nasuprot mišljenjima kako je moderna umjetnost samo formalna, besadržajna, puerilna igrarija itd., mora se reći da, upravo obratno, ona u svojim čistim estetičkim formama, na najviši i najautentičniji način senzibilizira bitak tehničke civilizacije i postaje ne samo njegov "esthetos", nego i njegov "ethos". Postaje

njegov humanistički korektiv i egzistencijalni temelj. Umjetnost stoji kao rimska božica pravde, koja u ravnoteži drži prirodu i tehniku. Ravnotežu ljudske egzistencije. Tehnička egzistencija, ne nosi sobom samo problem bitka i spoznaje, nego i problem tumačenja. Tumačenje tehničkog svijeta njegova je egzistencijalna hermeneutika, unutar njegovih mogućnosti.

“Prema tome, određenje kvalitete nekoga umjetničkog djela uvijek polazi od određenja njegovih specifičnih obilježja bitka kao umjetničkog djela, a dobije li se pri tom prvi neotuđivi i nezanemarljiv rezultat, on se sastoji u potvrdi da pravo umjetničko djelo u svakom slučaju ostvaruje krajnje individualiziranje bitka. Svako umjetničko djelo egzemplificira svoj i samo svoj slučaj, svakako je estetičko pravilo za singularitete, projekt konačnog individualiteta unutar postojećeg koje se odlikuje neponovljivošću, a ta se mogućnost očigledno može ontički ostvariti samo u umjetničkim djelima”.²⁶

“U tom smislu umjetnost konstituira posebno područje bitka, a umjetnička djela tvore postojanje, neovisno o ostalim područjima, napr. prirode, tehnike, matematike, morala, a vjerojatno i čovjeka, vlastitu vrstu ontičkih konkretnosti koje se ne mogu dobiti ni jednom drugom metodom osim umjetničkim činom, a bez sumnje sposobnih da se prošire”.²⁷

Bense, bez obzira na svoje precizne i inovatorske modalne analize moderne umjetnosti, ni u jednom trenutku ne ispušta iz vida poseban i nezamjenljiv status umjetnosti u položaju bitka. Vrijednost njegove analize i jest u tome, da on daje fenomenološku i ontološku deskripciju moderne umjetnosti u njezinim konkretnim procesima. Fundamentalni proces “proširivanja” umjetničkog djela kao modusa bitka, u modernoj umjetnosti, jest estetički proces umjetničkog djela kao znakovni proces, o kojemu kaže:

²⁶ Ibid., str. 128

²⁷ Ibid., str. 128

“Dokaz znakova i znakovnog svijeta, jedno je od najvažnijih otkrića estetičke analize umjetničkog djela. S otkrivanjem znakova ontologijsko raščlanjivanje prelazi u estetičko”.²⁸

“Perspektiva i proporcija pripadaju najjednostavnijim znakovnim odnosima- i to matematičkim - koji predmetni svijet klasične umjetnosti pretvaraju u jedan drugi znakovni svijet”.²⁹

“Oponašanje, apstrakcija, konkrekcija i konstrukcija estetički su procesi koji nikada ne mogu poreći svoj karakter stvaranja znakova”.³⁰

“Što se tiče ontologijskog postavljanja cilja, oponašanju nesumnjivo pripada metafizička, apstrakciji matematička, a konkrekciji tehnološka koncepcija”.³¹

Postavlja se pitanje, što za Bensea znači kategorija oponašanja? Ovaj pojam, kao metafizički, može imati značenje samo unutar tehničkog bitka: metafizički odnos spram njega, koji tematizira moderna umjetnost, kao ona koja “odgovara” tom bitku! Dakle, to nije klasični pojam oponašanja (mimezisa) prirode. Nije ni oponašanje tehničkog svijeta. Čini se da bi se to moglo shvatiti kao odgovaranje unutrašnje ontološke strukture moderne umjetnosti znanstveno-tehničkom ustrojstvu modernog bitka i metafizičko, dakle egzistencijalno, tematiziranje toga bitka. Ukratko Bense eksplicira razliku klasične i moderne estetike u shvaćanju pojma ljepote: KLASIČNO_____ONTIČKO

MODERNO_____SEMANTIČKO

“U klasičnoj estetici postoji datost po sebi i za sebe, lijepi su: mjesec, sunce, vjetar, ruža, miris, osjećaj itd. U modernoj estetici stvari postaju lijepe tek pomoću znaka koji se za njih nalazi, pomoću tona, stiha, metafore, pomoću rasporeda, ritmova, metrika, perspektiva. To znači: u klasičnoj se estetici izraz “lije-

²⁸ Ibid., str. 128

²⁹ Ibid., str. 128

³⁰ Ibid., str. 128

³¹ Ibid., str. 129

po" (ili "ne-lijepo") odnosi na predmete, ima prema tome ontičko značenje, a u neklasičnoj, modernoj estetici taj se izraz odnosi na znakove i znakovne nizove (matematičke, kategoričke, eksplikativne i funkcionalne), ima, dakle, semantičko značenje".³¹

"Procjenjivanje bitka", kako Bense parafrazira Nietzschea, pojavljuje se u svakoj umjetnosti kao estetičko opravdanje svijeta. Međutim, njeno metafizičko pitanje "zašto bitak jest, a nije naprotiv ništa", u umjetnosti se, za razliku od filozofije, pojavljuje ne samo kao spoznaja, nego kao *spoznaja pravljenjem*.

Utoliko je "razgovor umjetnosti s bitkom" bitno pravljenje bitka. U modernom tehničkom i znanstvenom dobu, taj će razgovor biti specifično određen, što znači da je takav bitak, znanstveno-tehnički, ontološki i tehnološki promijenio bit umjetnosti i njezin položaj u bitku.

"Nitko neće sumnjati u to da je riječ o "gesti koja sudi bitku", danas usred tehničkog svijeta, usred nove zbilje, u svjesno stvorenoj, umjetnoj sferi od starog materijala".³²

Nova realnost tehničkog i tehnološkog svijeta, kao vrhunac artificijelnosti novovjekog subjektiviteta, zahtijeva od umjetnosti nove postupke, materijale, forme, koji će oblikovati ovaj razgovor s bitkom modernog doba. Upravo u sferi tehničkog, kao determinacije, javlja se umjetnost kao mogućnost slobode. Svi stilovi, metode, aspekti, estetičke kategorije, pravila, sintaksa i gramatika, umjetnički pokreti dvadesetog stoljeća, pokazuju povijest emancipacije umjetnosti. Sloboda i stvaralački duh moderne umjetnosti proizlazi iz samosvijesti stvaraoca. Eksperiment postaje eksperiment slobode, koja se razvija u genezi umjetničkog djela, a koje prelazi u formu, stil, pokušaj.

Na ovom se mjestu pojavljuje najteže pitanje moderne umjetnosti, naime, koliko tehnička svijest, koja je bitno racionalna

³¹ Ibid., str. 129

³² Ibid., str. 108

lno zasnovana, potencijalno može ukinuti estetički bitak? Ili se pitanje možda treba postaviti obrnuto: nije li upravo "spiritualna čistoća tehnike" šansa estetičkog bitka moderne umjetnosti?

Iz niza primjera u modernoj umjetnosti, vidljivo je da je ona bitno strukturirana tehničkom racionalnošću, ali da sofisticirano prelazi u slobodni eksperiment koji teži ka estetičkom bitku. Ostvarenje estetičkog bitka uvijek je odgovor umjetnosti na pokušaje "porobljavanja" tehničkom racionalnošću. Na pitanje, je li moguća smrt umjetnosti u tehničko doba, uvijek odgovara sama umjetnost. Sve dotle dok ostvaruje svoj estetički bitak, svoju metafizičku tematiku bitka, njena smrt kao umjetnosti nije moguća.

"Možda treba reći da literatura otkriva i opisuje razdoblje koje filozofija mora signirati i tumačiti. Približavanje koje se danas može opaziti između tih dviju izražajnih formi duha objašnjava se njihovim položajem unutar civilizacije, koja ima znanstvene i tehnološke osnove".³³

"Ali to znači da ni literaturi ni filozofiji s obzirom na izraz stanja bitka u prozi nisu dovoljne "kategorije", objema su potrebne "egzistencijalije".³⁴

Ovaj proces približavanja pojedinih formi duha, signifikantan je za pravo stanje bitka današnje civilizacije. Upravo suprotno od očekivanja, da sve forme duha potpadnu pod tehnološku racionalnost, rada u umjetničkoj sferi duha povećanu potrebu za egzistencijalnim odnosom spram bitka, pa su utoliko i tradicionalne ontološke kategorije nedostatne da taj odnos spram bitka uspostave.

Književna proza preuzima filozofsku refleksiju, a filozofija se pojavljuje u formi eseja, fragmenta itd. Dokument, činjenica, fragment samo su javni, raspršeni dijelovi bitka, koje bi mo-

³³ Ibid., str. 109

³⁴ Ibid., str. 109

derna umjetnost trebala oblikovati u egzistencijalni smisao. Bense primjere ovog približavanja prepoznaje u djelima filozofa Ludwiga Wittgensteina *Filozofska istraživanja* i njemačkog pisca Hermanna Brocha *Vergilijeva smrt*. Smatra da se i literatura i filozofija nalaze u mediju određenih ideja koje imaju racionalni smisao i "otkrivaju atmosferu našeg opstanka u aspektu njene duhovne čistoće".³⁵ Ključna je "ontološka činjenica", da unutar bitno prospektivne sfere svjetske tehnike, unutarnji život duha ne može opstati bez teorije, suda, interpretacije. Ovaj refleksivni i racionalni smisao modernog bitka ponajviše pogađa umjetnost i ontološki određuje njezin bitak.

I ma koliko da su umjetničke forme rezultat slobodne stvaralačke mašte i pravljenja, one su u svom fizičkom i metafizičkom bitku nerazdvojno povezane s realnošću znanstveno-tehničkog bitka, s njegovim bitno racionalnim principom. Otuda i značenje i važnost teorijske refleksije (ne samo u umjetnosti, nego i u znanosti i filozofiji), i to ne samo za spoznaju, kroz teorijsku interpretaciju, nego kao refleksivni medij bitka samog. Povezanost literature, filozofije i ostalih umjetnosti sa svjetovnim odnosima bitka, znači dijeljenje sudbine toga bitka, znači konkretnu objektivaciju umjetničkog bitka. To je najznačajnija razlika moderne i klasične umjetnosti. Moderna umjetnost ne može više ostati "lijepi privid". Njezina je ontološka struktura rastvorena i apsorbirana tehničkim bitkom, ne samo u smislu njezina života unutar svjetovnih odnosa bitka. Ovo "pružanje" moderne umjetnosti u svijet refleksivnog bitka, nužno mijenja i njezin društveni smisao. Sam život treba njezin integrativni estetički bitak. To se vidi u modernoj arhitekturi, urbanizmu, plastici, dizajnu, glazbi, slikarstvu i ostalim njenim formama. Sve forme moderne umjetnosti ulaze u svakodnevni život čovjeka, u njegov okoliš.

³⁵ Ibid., str. 110

Umjetnička djela nisu više predmeti u muzejima, ona proživljavaju cijelu svakodnevnicu (primjeri SITE arhitekture, moderne skulpture, readymade, muzike, kinetičke umjetnosti itd.). Ova potreba za refleksijom, za sudom, interpretacijom, potvrđuje Hegelovu pretpostavku o povećanom značenju svijesti unutar bitka apsolutne znanosti. Međutim, moramo reći da Hegelovo određenje umjetnosti kao nečega prošlog nije potvrđeno. Umjetnost je prošlost samo kao prošlost jedne povijesne forme umjetnosti, kao "osjetilni lijepi privid", kako se pojavljuje u svojoj dugoj povijesti. Moderna umjetnost dobiva novu ontološku strukturu, koju najbitnije određuju, iz samog modernog znanstveno-tehničkog bitka, refleksija, teorija i eksperiment.

"Instrumentarij, opremu toga duhovnog opravdanja i održanja ne sačinjavaju postupci sami, nego teorije i eksperimenti u najširem smislu te riječi, koji se na kraju mogu tumačiti kao konstruktivni poreci i svjesno provedeni pokušaji, a njihov smisao, nije usmjeren na ispunjenje nekoga posebnog interesa, nego na duhovnu akciju uopće. Nisu to slučajni atributi, nego bitna stanja našega duhovnog i vitalnog bitka. To ustrojstvo ne može izbjeći ni umjetnost. Ona se, dakle, istodobno razvija u svojim eksperimentima i u svojim teorijama i odnosi se na njih ukoliko uopće pokazuje pravu ontičku tendenciju, što određuje njezinu kvalitetu. Posljedica je toga da moderna umjetnost zaista ne postoji samo u sferi afekata, nego i u sferi sudova, i njezin je sadašnji položaj takav da ona uopće ima viši rang u mediju misli nego u mediju osjećaja. Jer u prvom joj je redu stalo do opravdanja i održanja njezina bitka u smislu metafizičkog pitanja bitka, a tek zatim do toga da učini vidljivim savršenstvo u tom bitku, dakle do njezine moguće kvalitete. A to znači da njezina teoretska egzistencija ima prednost ispred praktične egzistencije. Ono što se slika, piše, komponira, demonstrira se najprije kao mogućnost bitka, a tek tada kao estetička kvaliteta. To su neka

gledišta koja bi mogla služiti ukidanju hegelske rezignacije. Što su ta gledišta sama zaključci iz Hegela, to povećava njihovu draž”.³⁶

“Moderni umjetnik očito ne pridaje nikakvu vrijednost diskordancama unutar duha vremena. On, štoviše, postavlja zahtjev da ga upotpuni ili zaključi; jer jedino u tom slučaju, izrazimo li se još jednom pomoću Hegela, on pod svojim novim aspektima unosi “u svijest najviše interese duha”.³⁷

Na nekoliko primjera iz moderne umjetnosti, pokušat ćemo prikazati, kakvu ontološku ulogu ima tehnika/tehnologija za modernu umjetnost i za čovjeka općenito.

Kakve su mogućnosti moderne tehnike/tehnologije, pokazuje nam i primjer vizualne glazbe, kao i čitav niz novih umjetničkih formi, koje su iz njih nastale i u neslućeno bogatstvo novih umjetničkih izraza se nastavljaju. O tome u svom djelu *Od vizualne glazbe do glazbe videa* Peter Weibel piše: “Vizualna je glazba dinamička umjetnička forma, koja kombinira vizualni i glazbeni materijal”.³⁸

“Vizualna glazba je vizualna ekstenzija tona. Kada su ton i slika u međusobnom odnosu, oba medija se transcendiraju i nastaje jedan treći medij”.³⁹

Ovaj novi oblik primjenjuju u svojim izrazima i suvremeni ples, koreografija, moda, stiliziranje, dizajn, itd. Kao dinamička forma, ona omogućuje nebrojeno mnoštvo kombinacija i načina upotrebe. “Ova stvaralačka kombinacija forme, boje i glazbe, donijela je neograničene mogućnosti za umjetnički izraz”.⁴⁰

Istovremeni i korespondirajući doživljaj tonova i slika (u glazbi i slikarstvu) temelji se na ovom sinestetičkom iskustvu. U

³⁶ Ibid., str. 110/111

³⁷ Ibid., str. 111

³⁸ Peter Weibel, *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, u: Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrsg.) *Clip, Klap, Bum (Von der visuellen Musik zum Musikvideo)*, DuMontverlag, Köln, 1987, str. 53

³⁹ Ibid., str. 53

⁴⁰ Ibid., str. 54

književnosti je to započelo već s Novalisom, Rimbaudom ("obojeni samoglasnici"), Mallarmeom i Baudelaïrom. Češki avangardni umjetnik i teoretičar Karel Teige, u svom će *Manifestu poetike* (1928) otkriti asocijativne veze različitih podražavanja osjetila: "To znači da mi kod analize slušanja tonova, pronalazimo jednu duboku zakonitost čovjeka, koja se slaže s različitim pojavama i modalitetima čovjekova mišljenja".⁴¹

Njemački avangardni kompozitor Dieter Schnebel ponudio je jedan projekt "glazbe koja se može zamisliti (Denkbare Musik)" i time projicira u ono "imaginarno", koje će voditi prema principu jedne cjelovite knjige, u "glazbu koja se čita" (Musik zum Lesen).

Glazbenik David Hykes svojim je djelom *U svjetlu zvuka* (*In Light of Sound*) pokazao kako "kompjutorski upravljana svjetlosna naprava omogućuje simultane reakcije i reakcije na zvukovima/riječima u njihovoj autentičnosti".⁴²

Povijesno promatrano, Kandinski je svojom kompozicijom za pozornicu (1909.g.) *Žuti zvuk* (*Der Gelbe Klang*) započeo ovaj umjetnički izraz, što je u glazbi nastavio Schönberg svojim djelom *Pobjeda nad suncem* (*Sieg über die Sonne*), te slikar K.S.Maljevič, pjesnik Kručonih, a napose futuristi.

"Ekvivalencija, analogija, korespondencija, komplementarnost, sinestezija, sinkronija, kromofonija, simultanost, sinteza, pripadaju zaključnim riječima futurističkog manifesta".⁴²

O kompozicijama Augusta Herbina Peter Weibel piše: "Geometrijske kompozicije Augusta Herbina (1882-1960) temelje se na korespondenciji slova-broja-boje-forme-tona i imaju objektivni karakter".⁴³

⁴¹ Ibid., str. 55

⁴² Ibid., str. 60

⁴³ Ibid., str. 61

⁴⁴ Ibid., str. 62

Nova je izražajna umjetnička forma i sinestetička skulptura.

"Pokret oslobođenja zvuka kretao se od zvučnih objekata prema zvučnoj skulpturi i tonskoj instalaciji, od akustičkog objekta prema akustičkom prostoru",⁴⁵ a potom prema "zvučnoj arhitekturi i strukturi kao osebujnom glazbenom umjetničkom pravcu".⁴⁶

Svi ovi primjeri, a to je samo mali dio ogromnog mora umjetničkih modernih izraza, pokazuju nam, ne samo mogućnosti novih umjetničkih formi, nego i promjene koje se događaju u čovjekovoj perceptivno-antropološkoj strukturi.

Sve to omogućila je moderna tehnologija, koja se sve više preobraća u umjetničko istraživanje novih mogućnosti.

Kinetička je umjetnost također jedan od oblika ove dinamičke nove umjetnosti. Kretanje, kao temeljni pojam kinetičke umjetnosti, znači otvaranje umjetničkog eksperimenta u otvoreno i dinamičko umjetničko događanje. To je samo jedan od oblika, koji pokazuje kako tradicionalno umjetničko djelo više ne može postojati kao jedini oblik.

Počeci kinetičke umjetnosti nalaze se već kod Tatljina, Rodčenska, Gaboa i Pevsnera, a ideja simultaniteta (istovremenosti), zadobila je najvažniju ulogu u njihovu stvaranju. Ona se navidljivije pokazala u *Realističkom manifestu*, koji su objavili Gabo i Pevsner 1920.g. "Mi potvrđujemo novi element u slikarskoj umjetnosti, kinetički ritam, kao osnovnu formu našeg osjećanja realnog vremena".⁴⁷ Gabo je tridesetih godina pisao: "Konstruktivna skulptura nije samo trodimenzionalna; ona postaje četverodimenzionalna, kada pokušamo u to unijeti moment vremena. Pokret u vremenu je ritam". Gabova kinetička konstrukcija iz 1920. u najvećoj mjeri će ispuniti ove zahtjeve,

⁴⁵ Ibid., str. 111

⁴⁶ Ibid., str. 111

⁴⁷ Cyril Barret, *Kinetic Art, u: (Concepts of Modern Art) (From Fauvism to Postmodernism)*, Thames and Hudson, Ltd. London, 1994, s. 214

jer se sastoji od "njihajućeg metalnog snopa kojeg pokreće motor".⁴⁸ Kasnije će to nastaviti László Moholy-Nagy sa svojim "Svijetlećim strojem ili Modulatorom svjetla i prostora".⁴⁹

Ono što predstavlja raskid sa tradicionalnom umjetnošću sastoji se upravo u tome, da kompozicija u kinetičkoj umjetnosti nije data sva odjednom, nego je promatrač treba sastaviti i konstruirati. To su djela koja uključuju učestvovanje promatrača, te je iz toga vidljivo da se mijenja i recepcijska struktura u umjetnosti. Moderni umjetnik Soto radio je "vibrirajuće strukture" i "metamorfoze" o čemu je rekao: "Ono što me je uvijek zanimalo bila je transformacija elemenata, dematerijalizacija krute tvari. Želim utjeloviti proces transformacije u samo djelo, dakle, da se čista linija transformira, kroz optičku iluziju, u čistu vibraciju, tvar u energiju".⁵⁰

Na ovom je primjeru vidljivo da se u modernoj umjetnosti zbiva desupstancijalizacija tradicionalne metafizike, odnosa subjekt-objekt, koju je Bense označio kao proces i funkciju znakova, koji dobivaju inter-medijacijski spoznajni karakter i omogućuju spoznaju koja se događa kroz pravljenje (estetičkog) bitka.

O tome će Vilém Flusser reći: "Mi moramo preformulirati neke naše dosadašnje kategorije. Kategoriju "subjekt-objekt" moramo nadomjestiti kategorijom "intersubjektivnosti". Više se ne može održati razlika između znanosti i umjetnosti: znanost postaje intersubjektivna fikcija, a umjetnost intersubjektivna disciplina, koja svrhe spoznavanja prikazuje; "znanost je vrsta umjetnosti, a umjetnost varijanta znanosti".⁵¹

Dubinske promjene koje će se dogoditi u budućnosti, Flusser prikazuje iz bitnog "ontološkog proloma" u bitku, koji je Bense tako temeljno eksplicirao. O tome kaže: "Buduću će ku-

⁴⁸ Ibid., str. 215

⁴⁹ Ibid., str. 215

⁵⁰ Ibid., str. 218

⁵¹ Vilém Flusser, *Gedachtnisse, u: Philosophien der neuen Technologie*, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1989, str. 54

lturu određivati dijalog, a ne više diskurs. Ne više "napredak" nego "uzajamni susret".⁵²

Iz ovoga je vidljivo, kakvi tektonski potresi zahvaćaju bitak suvremenog čovjeka. Umjetnost se nalazi u epicentru, i to kao ona koja ih provocira, kao i ona koja i sama trpi promjene.

Kompjutori, kao najsavršeniji današnji oblik "umjetne inteligencije", sa svojom biti, programiranjem, koja je oslonjena na svoju matematičku osnovu, preuzeli su na sebe, ne samo najraznolikija područja umjetničkog izraza, nego služe i za intenzivna istraživanja.

Već danas postoje čitava područja kompjutorske umjetnosti, čija ostvarenja ulaze u historiju moderne umjetnosti, od "kompjutorskog slikarstva", "grafike", "kompjutorskog filma" (gdje se događaju fantastične promjene, koje s jedne strane uvelike mijenjaju našu perceptivnu strukturu, a s druge, otvaraju nova spoznajna pitanja odnosa prostora-vremena), "kompjutorske animacije", "kompjutorske glazbe", "kompjutorske poezije", "kompjutorski stvarane koreografije", "kompjutorske holografije" itd.

Navedeno nam pokazuje, koliko je duboko kompjutorska tehnologija prodrla u modernu umjetnost.

Kompjutor postaje legitimni medij estetičke ekspresije.

"Tradicionalne kategorije dvo i tro-dimenzionalnih formi nisu primjenljive. U kompjutorskoj grafici, ne postoji dijeljenje medija. Slike se stvaraju u trodimenzionalnoj tehnici i one su sintetizirane iz matematičkih opisa njihovih formi, u kartezijanskom koordinatnom sistemu, s probnim X, Y, i Z koordinatama svake točke".⁵³

"Osim toga, postoje dva temeljna različita pristupa kompjutoru kao stvaralačkom mediju. U oba slučaja, kompjutor može biti mišljen kao elektronička skica, sposoban stvarati i razvijati

⁵² Ibid., str 55

⁵³ Cynthia Goodman, *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Adams, Inc. Publishers, New York, 1987, str. 48

proces kompozicijskih mogućnosti, i to mnogo brže nego sam umjetnik. Za neke umjetnike, kompjutor je katkada samo oruđe, a za druge je to način stvaranja”.⁵⁴

Govoreći o informacijskom univerzumu, Vilém Flusser vidi u budućnosti jednu “imaterijalnu biblioteku”, koja bi najviše odgovarala njegovoj biti. U njoj vidi mogućnost da se prevladaju sve karakteristike, koje određuju zapadnu povijest, a nalaze se u pomovima “besmrtna duša” ili “duh”, “inteligencija” ili “ja”, što su antropološka određenja zapadnih društava. Posljedica toga je jedna vrsta postvarenja i sakralizacije kulturnog pamćenja koje se projicira u transcendentno. Tek se s pojavom “elektroničkog pamćenja” pojavila mogućnost da se to zamijeni s potpuno drugačijim načinom pamćenja i spoznaje. Dok je čovjek u pred-informacijskoj fazi morao učiti i pohranjivati činjenice (znanje), elektroničke i informacijske mogućnosti u modernoj civilizaciji omogućuju sasvim drugačiji tip znanja i njegova prenošenja. Sada se činjenice (podaci) mogu varirati ili opozvati. Ovo “procesiranje podataka” “računa s istinskom eksplozijom ljudske kreativnosti”.⁵⁵ U informacijskom dobu “čovjek nije više radnik (“homo faber”), nego igrač s informacijama (“homo ludens”)”.⁵⁶

Elektroničko pamćenje s lakoćom gasi ili zaboravlja pohranjeno pamćenje, što znači da ima moć kritičkog odstranjivanja “falsificiranih” informacija.

Kao što je vidljivo, elektroničko pamćenje i “informacijski bitak” signaliziraju nam duboku promjenu u našem bitku.

Flusser smatra da mi i naše “vlastito tijelo trebamo spoznati kao medij informacijskog procesa”.⁵⁷

“U svjetlu prakse elektroničkog pamćenja, napušteni su svi postvoreni pojmovi, kao “duša”, “duh”, “identitet”, “ja.”.⁵⁸

⁵⁴ Ibid., str. 49

⁵⁵ Vilém Flusser, *Gedachtnisse, u: Philosophien der neuen Technologie*, Merve Verlag GmbH, Berlin, 1989, str. 50

⁵⁶ Ibid., str. 52

Flusser smatra da se iz ove elektroničke prakse treba izgraditi jedna nova antropologija koja bi i u "pohranjivanju, procesiranju i ponovnom davanju informacija", utvrdila ljudsko dostojanstvo, što je u vezi s već navedenim postavom "intersubjektivnog polja odnosa" i "procesa", kao načina (pravog) odslikavanja bitka.

Za njemačkog umjetnika Mohra, koji je objašnjavao osnovu svoje umjetnosti kao "otkrivanje i razvijanje dvodimenzionalnih znakova- kompjutor je savršeni medij za konceptualna istraživanja".⁵⁹

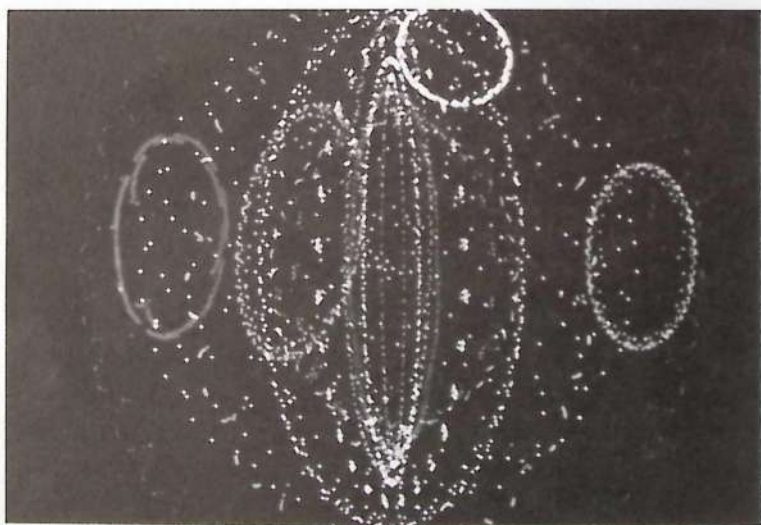
"Kompjutor često nudi umjetnicima bogatstvo alternativa, one ostaju tek solidne pretpostavke za osnovnu zamisao. Drugim riječima, iz njega "proizlaze" stvorene vrijednosti novih vizualnih informacija, ali on ne može stvarati nove ideje".⁶⁰

⁵⁷ Ibid., str. 52

⁵⁸ Ibid., str. 52

⁵⁹ Cynthia Goodman, *Digital Visions, (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987, str. 51

⁶⁰ Ibid., str. 58

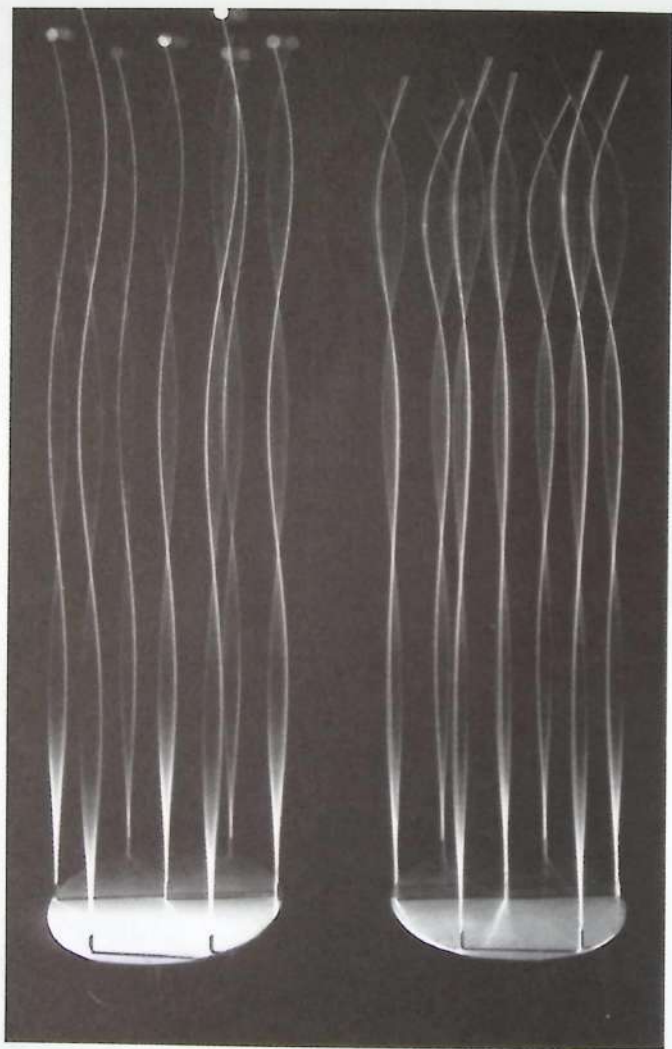


6_ Sotto, R. J. *Vibration*, 1965.

7_ John Whitney, Sr. *Permutations*, 1967.



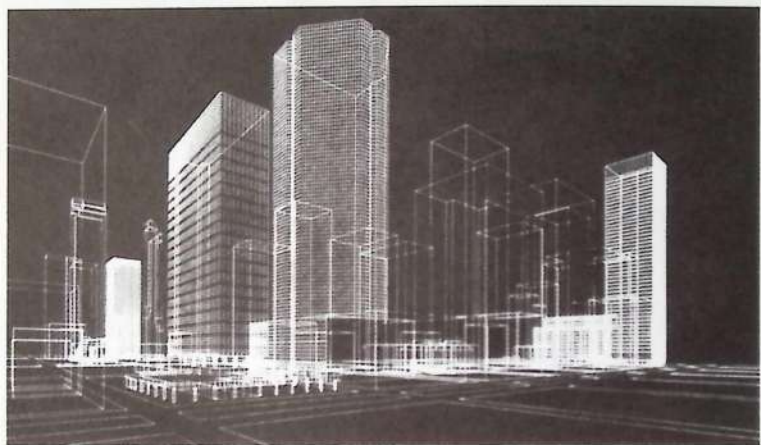
8_ Wen Ying Tsai, *Magnetische Wand*, 1969.



9_ Wen-Ying Tsai. *Cybernetic Sculptures, A and B*. 1975.



10_ Melvin L. Prueitt, *Manifold and Curvilinear*, 1983.



11_ Skidmore, Owings&Merrill, *875 Third Avenue*, New York. 1981.



12_ Mimi Garrard Dance Company, *Phosphores*, 1969.

X. Estetička refleksija kao umjetnička forma

Bense, pišući o Francisu Pongeu i njegovoj bilješci o Braqueu, otkriva za modernu umjetnost nešto vrlo važno: srodnost slikarstva i proze u otkrivanju jednakog metafizičkog aspekta, koji je ekvivalentan nacrtu postojećeg bitka.

Ovaj ekvivalentni odgovor dviju umjetnosti suodređen je i tehnološkoj relativnosti i čak identitetu sredstava slikara i pisaca. Njihov je krajnji cilj zgušnjavanje postojećeg u estetičku poantu.

"Samo se naoko analitička glava bavi potvrđivanjem, istinom. Opažanja se odmah mijenjaju u imena postojećeg, pretvaraju se, dakle, u tumačenja, koja pripremaju vraćanje na samosvijest i od "postojećeg" čine "shvaćeno".¹

"U postupku mislimo kao postojećim, kao proizvedenim predmetima, posebno je zadovoljstvo baviti se prozom i poezijom *znanstveno*, bez obzira na to što smo ovdje naišli na mehanizam koji povezuje Braqueovo slikarstvo i Pongeovu literaturu".²

Ova prije spomenuta srodnost slikarstva i literature, zapravo je srodnost s nacrtom bitka, kojega je moderna umjetnost, u ontološkom smislu, zrcalo. Nacrt bitka je znanstven i umjetnost, metodički, slijedi njegov jezik. Povećava se uloga misli i svijesti - umjetnost proizvodi svjesno i tumači stvoreno. Dakle, uloga

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 95

² Ibid., str. 95

samosvijesti u modernoj umjetnosti je dvostruka: ona proizvodi i tumači svoja bića. Refleksija je genuino zrcalo nacрта bitka i svojih vlastitih proizvoda. Upravo su to ontološki razlozi da modernu umjetnost ne tumači samo estetika, umjetnička kritika, filozofija umjetnosti, nego i sama estetička refleksija postaje umjetnička. To je konzekventni metodički postupak i položaj u bitku moderne umjetnosti. Preuzimanjem u sebe čitavog znanstveno racionalnog nacрта bitka, moderna umjetnost ne može izbjeći i njegov jezik. To je bitno jezik znanstvenog postupka, kako u izvedbi, tako i u refleksiji umjetničkog djela. Ovaj povećani udio svijesti uzrokuje jednu ontološku inverziju u modernoj umjetnosti: realije zgusnute i eksponirane u estetičkom bitku, ljepoti, sada se preobražavaju u ljepotu ideja.

Postavlja se pitanje, nije li upravo to ona kristalizaciona točka duha, gdje se gubi tradicionalni pojam umjetničke ljepote i stvara se, načelno, istovrsni rang *ljepote ideja*: u umjetnosti, u znanosti, u filozofiji, u religiji, u formama života? Ne zamjenjuje li sada užitak refleksije tradicionalni užitak (estetičke) ljepote, pa moderni čovjek može jednako "uživati" u znanstvenoj teoriji, čistim teorijskim modelima, kojih meta-jezik već prelazi u "pjesničke metafore", u filozofskoj prozi itd., kao i u ljepoti nekog umjetničkog djela? Čini se da je upravo to ono bitno mjesto, gdje se ljepota umjetničkog djela, kao cjelovitog umjetničkog bitka, rastvara i u ovoj se otvorenosti refleksije, načelno, svaka forma modernog znanstvenog duha može pojaviti kao "predmet" estetičkog užitka, *ljepote čiste svijesti*. S Aristotelom, "čista teorija" kao najviša estetička ljepota. (*Metafizika*)

Kad Bense govori o prednostima znaka, strukture, raspodjele i izbora, kao obilježjima svijeta estetičke produkcije kao svijeta pravljenja, nad klasičnim pojmovima kvantitete, kvalitete, forme i sadržaja, onda on samo konstatira jednu novu ontološku situaciju u modernoj umjetnosti, naime da ona svoj estetički

bitak "dijeli" sa znanstveno-tehnološkim bitkom, ulazeći u "objektivitet" pravljenja svijeta, niti samo kao klasično umjetničko djelo, niti samo kao znanstveno-tehnološki "neupitni napredak".

Ova je sinteza posljedica promjena koje su se dogodile s bitkom modernog doba, prevlasti znanstveno-tehničkog bitka i istovremeno posljedica iz toga pretrpljene promjene u ontološkoj strukturi same umjetnosti. Ona više nije samo autonomija, nego preuzima i principe stvaranja dominantnog znanstveno tehničkog bitka. No to nikako ne znači da umjetnost sada gubi svoju umjetničku autonomiju.

Upravo obrnuto, u samoj umjetnosti leži šansa da prevlada puki i neupitni progressus ad infinitum znanosti i tehnike, svojim estetičkim bitkom kao smislom, kao što i znanost i tehnika u "suradnji" s umjetnošću prevladavaju njezin "autonomni privid" klasičnog umjetničkog djela.

Dakako da je moguće braniti autonomiju umjetnosti kao apsolutnog i neponovljivog čina duha slobode i stvaranja, ali načelno gledano, i u modernoj umjetnosti se traga i istražuje, sa slučajem ili bez njega, konstituirati se umjetnička forma/estetički bitak, koji u sebi nosi (metafizički) smisao.

Budući da smo sebi postavili zadatak da razmotrimo ontološke temelje (probleme) moderne umjetnosti, na primjerima se mogu pratiti i teorijski razmatrati opći procesi. Umjetničko je djelo po sebi jedinstveno i neponovljivo i nije ga moguće zamijeniti niti "iscrpiti" nikakvom teorijom. Pa ipak je teorija od najveće važnosti u modernoj umjetnosti, jer ona nije više samo refleksija kao medijacijski član, nego je i konstitucijski član estetičkog bitka umjetničkog djela. Ona je njegov integralni dio od stvaranja do recepcije djela. To je upravo novo u modernoj umjetnosti - ontološki se proširila ne samo u tehniku/tehnologiju, znanost i društvo, nego i u teorijsku refleksiju, kao neza-

obilazni dio njezina samorazumijevanja. Ova teorijska refleksija/estetika sada postaje stvaralački potencijal same umjetnosti/tehnike/tehnologije/ znanosti s jedne strane, i njezin metafizički temelj, s druge.

Stoga i možemo pratiti mijene u ontološkoj strukturi moderne umjetnosti.

Proces konvergencije estetike i moderne umjetnosti Bense vidi u činjenici da se i u jednoj i u drugoj, estetičko-produktivni (umjetnost) i estetičko-replikativni proces zbiva u znakovima, pa modernu estetiku vidi kao neku vrstu metajezika spram umjetnosti.

Budući da su i jedna i druga u modernom dobu konstituirane sistemom znakova i struktura, matematički jezik vidi prikladnim za njihov "opis".

"Matematički je jezik prikladan za estetiku, jer je matematika suptilan, apstraktni i operativni sistem znakova, struktura i njihovih pravila."³

"Shvatimo li neku estetičku produkciju, npr. neko umjetničko djelo, kao prikaz u smislu estetičke informacije (dakle, kao informaciju o raspodjeli i izboru estetičkih znakova i struktura), onda su analiza i interpretacija i kritika već forme replikacije toga prikaza, a time i forme komunikacije, reproducirani prikaz izvorno produciranog u novom području prikaza. Onoliko koliko upotrebljava nova sredstva i zbog toga nove znakove, komunikacija je u odnosu prema informaciji selektivna. Proces selekcije kojim započinje proces estetičke produkcije, najprije rezultira estetičkom informacijom i nastavlja se u svim oblicima estetičke komunikacije; zatim nastupa niz procesa prikazivanja, počevši s prikazom, koji se nastavlja u prikazu prikaza itd.

Jedan za drugim pojavljuju se znakovi, znakovi znakova, i čini mi se da ta vrsta iterativnosti pripada bitno estetičkom pro-

³ Ibid., str. 195

cesu. U tom se pogledu fizikalni svijet očigledno veoma razlikuje od estetičkog. Fizikalni predmeti (signali) nisu iterativni na takav način; izrazi predmet predmeta, ili čak predmet predmeta predmeta - nema nikakvo značenje.”⁴

Moderna estetika po svojoj je biti forma replikacije umjetničkog prikaza i u sebi sadrži, kako refleksiju kao formu kritičke komunikacije s umjetničkim djelom, tako i njegov metafizički/estetički bitak, budući da samo znak nosi ovaj estetički bitak, za razliku od prirodnog/fizikalnog bitka koji nosi samo sebe.

Tek kroz istraživanje konkretne povijesno date stvarnosti, koje je ustvari samorefleksivni medij suvremene umjetnosti, može ona tvoriti biće *svoje umjetničke stvarnosti*. Refleksivni i istraživački karakter suvremene umjetnosti onaj je nužni član posredovanja, koji bitno mijenja ontološki karakter umjetnosti. Ona postaje nova stvarnost ali ne samo svoja umjetnička stvarnost u umjetničkom djelu kao svoj “Sein” (“smisao”), koji sama emitira kao svijet znakova, kao svijet značenja, kao svijet smisla, nego ulazi u razgovor sa svijetom, kojega prvo mora uzeti/istražiti kao stvarnost, da bi mogla tvoriti *svoju stvarnost smisla kao smisla svijeta*.

Ontološki temelji umjetnosti, konstituirani iz konkretnog povijesnog realiteta, nisu samo ontološki temelji umjetnosti, koji određuju njezinu povijesnu formu, nego zajedno sa znanošću provociraju i reflektiraju pitanja iz nove optike i daju temelje za jedno novo mišljenje. Stvaraju ontologiju (i umjetnosti) iz *konkretnih povijesnih procesualnosti* svijeta. Umjetničke forme nemaju značenje samo za nju, nego sa znanošću najbližije reflektiraju svijet kao povijesni konkret-um i time ostvaruju jednu *sintezu mišljenja*.

Ontološki temelji umjetnosti, znanosti i filozofije (mišljenja) načelno postaju istovjetni i u najdubljoj korespondenciji s

⁴ Ibid., str. 195

konkretnom nastajućom povijesnom zbiljom, kao posljednjom odlukom moderniteta, što znači apsolutno aktivnog reflektirajućeg subjektiviteta modernog čovjeka.

“U modernoj umjetnosti djelo, “ono po sebi umjetničke forme”, više se ne uzima kao prvo i kao shema pomirenja: samo kao medij komunikativnog posredovanja između subjekta, kao i proizvedeno i recipirano umjetničko djelo može po svojoj formi stupiti u korespondenciju s promjenom formi subjekta i podružtvljavanja”.⁵

Ovaj Welmerov stav potvrdit će našu tezu da se o umjetnosti mora govoriti kao o totalnom fenomenu (od djela, forme, postupaka, građe, recepcije, društva, psiholoških i drugih njegovih dimenzija). To istovremeno potvrđuje i tezu da je umjetnost povijesni fenomen, a ne samo predmet filozofske refleksije djela u povijesti estetike.

Naročito u modernoj umjetnosti dolazi do izražaja veza s realitetom (povijesnim, društvenim, tehničkim, znanstvenim, komunikacijskim itd.), gdje umjetnost više ne propituje samo samu sebe (povijest umjetnosti, estetika, filozofija umjetnosti), nego sebe reflektira kao integralni konstituens svijeta, dakle kao svijet sam. Rastvaranjem svojih formi i načinom svojih umjetničkih postupaka, umjetnost svojim bićem ulazi u svijet. Njezina građa ulazi kao građa za refleksiju svijeta (totaliteta).

Sada to više nije “privid zatvorenog umjetničkog djela”, čija forma predstavlja granicu spram svijeta. Moderna umjetnost svojom građom, otvorenom formom, svojim umjetničkim postupcima, povezanošću s tehnikom, suradnjom sa znanošću, integralnom komunikacijom s društvom, gubi svoju zatvorenost (“nevinost”) i kao umjetnička refleksija svijeta ulazi u jednu novu sintezu sa znanošću i filozofijom. Postaje integralni dio novog/stvorenog čovjekovog realiteta, od kojeg više ne može

⁵ Albrecht Welmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, BJ, Novi Sad, 1987, str. 29

“apstrahirati”, zadovoljna u “prividu” svoje umjetničke zbilje.

Principi realiteta koji važe za znanost i filozofiju postaju važeći i za umjetnost.

Moderna umjetnost surađuje (refleksivno) na cjelini. Npr. svijest o ugroženosti čovjekova opstanka ne može mimoći ni umjetnost. Ona jednostavno mora usvojiti (povijesne) principe zbilje (realiteta). Time dakako ne umanjuje utopijski potencijal sadržan u njezinoj transcendentnoj dimenziji. Ali sada se ona iskazuje kao stvaralačka sinteza povijesnog duha koja, s jedne strane, svoju građu, postupke, recepciju i sl. crpi iz svog vremena njegovih objektivnih mogućnosti (tehnika, znanost, tehnologija itd.) i s druge, postaje “medij komunikativnog posredovanja između subjekata”. (Welmer).

Moderna umjetnost postaje integralni dio stvarnosti (realiteta). Fragmentirani (razbijeni) totalitet svijeta više ne podnosi “transcendentnost zatvorenog umjetničkog djela”. Konkretum realiteta unosi svoje principe i u umjetnost, što se ponajbolje može vidjeti u značenju koje u umjetničkom postupku poprimaju činjenice, fakti, dokumenti, diskontinuiranost vremena i sl.

Problematizacija odnosa moderniteta i ontologije umjetnosti može se pratiti kroz razmatranje barem dva bitna pitanja:

1. Iz samog modernog duha (Hegelova *Fenomenologija duha* sa svojom refleksijom samosvijesti) proizlazi i “ontološka metodologija” našeg razmatranja.

Ona pretpostavlja ukidanje klasične ontologije umjetnosti. Sada se događa iz samog duha, kao samorefleksija, kao bivajući bitak iz svog vlastitog refleksivnog središta.

Čini se da samorefleksija, kao bit novovjekog europskog duha, daje za pravo Hegelu, jer je apsolutno (racionalni) novovjeki subjekt identičan sa svojom povijesnom samorefleksijom, kao svojom povijesnom proizvodnjom. Istovremeno indicira potpuni raskid s prirodom, s kojom komunicira još jedino u svom poznanstvljenom vidu.

Metoda, kao sakrosanktna vrijednost racionalizma, zamjenjuje intuiciju romantika, koja je bila posljednji odsjaj veze s prirodom. Za nas se postavlja bitno pitanje: ne leži li upravo tu, na pjesnicima kao vjesnicima bitka, mogućnost za obrat? (Heidegger).

2. Ontološki temelji umjetnosti ne odnose se samo na njezinu ontološku bit (povijesno promijenjenu) proizašlu iz povijesti njezinih formi.

Ona se mora promatrati povijesno i sociološki. S time je duboko povezan i problem recepcije umjetničkih djela. Bez svoje recepcije umjetničko djelo ostaje samo idealni (potencijalni) umjetnički bitak. Ono jest realizirani umjetnički bitak, ali da bi postao istinski umjetnički bitak koji umjetnički živi, nužna je recepcija umjetničkog djela, koja zatvara (završava) krug umjetničkog bitka umjetničkog djela kao "realiziranog", a to znači oživjelog umjetničkog bitka umjetničkog djela.

"Postmoderni umjetnik ili pisac jest u poziciji (situaciji) filozofa".⁶

Što znači ova Lyotardova teza? Ova izvanredno značajna teza i sama se vraća na filozofsku poziciju s koje je i krenula: na poziciju filozofskog mišljenja svijeta kao *totaliteta*, ali ne na način apriornog filozofskog pojma totaliteta svijeta, koji i sama kritizira kao ideološki (lažni), nego totaliteta svijeta kao povijesnog procesa, koji se razvija iz svojih vlastitih povijesnih pretpostavki. Ovom koncepcijom razbijena je autonomija umjetnosti, koja u svijet više ne ulazi "naknadno", u recepciji klasičnog umjetničkog djela, nego ona sada preuzima *procesualni povijesni karakter istine*. Umjetnik mora misliti /stvarati cjelinu realiteta svijeta. On ne može više ostati intaktan u idealnoj zbilji umjetničkog djela. Tu se treba jasno razlikovati (ontološki) dvije razine strukturiranosti svijeta:

⁶ J. Lyotard, *Što je postmodernizam?* BJ. Novi Sad, 1998, str. 34

1. Svijet u svojem povijesno dostignutom realitetu stvarnih mogućnosti. Umjetnost kao integralni konstitutivni dio povijesno dostignutog realiteta u njegovoj ontološkoj strukturi, a koji se *mijenja povijesno*, što upravo potvrđuju Lyotardove teze;

2. Umjetnička djela (otvorene forme) koja *transcendiraju i ontološki proširuju* povijesno dostignuti realni svijet.

“Stvaranje novih oblika ciljevi su signalističke umjetnosti. Konkretnih oblika, a ne samo prolaznih formi. Ona je umjetnost ovog vremena (svog vremena), njegov izraz. Napori nisu upravljeni samo na to da se izrazi, već i uredi, oblikuje, stvori. Ako je signalistička umjetnost izraz jednog vremena, onda je i svijet predmet njenog uređivanja. Paradoksalno je, međutim, da joj u tom uređivanju svijeta dijelom pomaže i njena subverzivna (razorna) funkcija”.⁷

Ovo što je rečeno o signalizmu, kao samo jednom od konceptata moderne umjetnosti, korespondentno je svekolikoj modernoj umjetnosti: kao umjetnost svoga vremena, ona nije usmjerena samo na umjetnički izraz kao tradicionalna umjetnost, koja treba cijeli krug recepcije, što nam govori da je ona odijeljena od društva i svog vremena. Nije masovna i sveprožimajuća.

Moderna umjetnost usmjerena je na oblikovanje/stvaranje *svijeta kao svog predmeta* kroz svoje konkretne oblike. To znači da se ona ontološki objektivira u svijetu, da postaje dio (svojina) opće društvene svijesti, senzibiliteta, značenja. Iz toga novog položaja događa se i njezina recepcija i hermeneutička samorefleksija.

To je vrlo blisko Marcuseovoj ideji društva kao estetske tvorine, dakako mišljeno u jednoj dinamičkoj dimenziji stalno otvorenog estetičkog procesa. Svojim subverzivnim, istraživačkim, ontološki otvorenim karakterom, moderna umjetnost postaje stalno refleksivno propitivanje i oblikovanje *svoga svijeta (novim) vlastitim mogućnostima*.

⁷ M. Todorović, *Signalizam*, Gradina, Niš, 1979, str. 166

XI. Informacijski procesi moderne umjetnosti

Benseova *Estetika I* obrađivala je umjetničku produkciju kao znakovne procese, a *Estetika II* nastavlja s njihovim daljnjim pretvaranjem u informacijske procese. Bense utemeljuje pojmove teorije informacije na tragu teorijskog nasljedstva Wienera, Shannona i Carnapa.

Kao što smo već napomenuli, suvremena estetika ne može bez teorije, isto kao ni moderna umjetnost. Moderna umjetnost pripada svijetu duha i ona se ne obraća "osjećajima, ugodajima, emocijama, ona reflektira na svijest, pripada intelektu i predaje se teoriji".¹

Moderna umjetnost dijeli sudbinu znanstvenog bitka, kako je predvidio Hegel, ali u smislu njezina promijenjenog položaja u bitku (ontološke strukture) i njezinih formi, a nikako u smislu njezine smrti.

"Uistinu se pokazuje da je potreba za umjetnošću jednako velika kao i potreba za refleksijom o umjetnosti. Umjetnost je bitna sfera ljudske egzistencije, estetika bitna sfera refleksije".²

Ovo pokazuje da je u modernom vremenu i umjetnost i estetika podvrgnuta jednom zajedničkom mediju, mediju refleksije. Otuda nestaje i njihova principijelna granica, pa se i forme estetičke refleksije mogu pojavljivati kao originalne forme umje-

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 115

² Ibid., str. 115

tničkog izraza. Ono što je bitno za ontološku tematizaciju, jest da i semiotika i teorija informacija teže k oblicima matematičkih kalkulacija, i upravo je to onaj položaj u bitku, koji modernu umjetnost uvodi u jednu realnost objektivnog bitka.

Daljnji put znakova i informacija vodi prema komunikaciji koja, pored svog objektivnog karaktera, otvara cijeli univerzum pitanja o ljudskoj svijesti, percepciji i civilizacijskoj senzibilnosti. Bense upravo tu vidi granicu i prijelaz klasične (ontološke) estetike u novu (semantičku) estetiku. I tu nastupa bitan ontološki prekid: estetički predmet moderne umjetnosti shvaća se kao informacija, koja se proširuje u informacijsko-tehnički i strogo informacijsko-teorijski pojam. Veza između informacije i komunikacije otvara problem estetičke komunikacije. Estetička teorija komunikacije je široka teorija estetičke realizacije, koja u sebi sadržava psihološke, fiziološke, egzistencijalne i socijalne funkcije umjetničkog djela, koje u najširem i najobuhvatnijem smislu senzibilizira civilizacijske procese jedne epohe. Može se uzeti da je ona faktor jedne progresivne svijesti.

Za Bensea postoje dva bitna svjetska procesa: "fizikalni i estetički, koji se nalaze u dijalektičkom međusobnom odnosu, i drugo, čini se neosporno da umjetnost pribavlja važnost duhu, svijesti".³

Informacijska je estetika ona granica koja razdvaja klasičnu (ontološku) i modernu (semantičku) estetiku. Informacijska estetika nije tek jedna među mogućim estetikama. Ona je izraz položaja umjetnosti u bitku modernog vremena, a to znači da je "estetika bitno refleksija, jer refleksija je neprekidan silogistički eksperiment s nebitkom. Refleksija je bitno negacija".⁴

Ideja vodilja u našem razmatranju i dalje je procjena moderne umjetnosti u odnosu na Hegelovu tezu, da su "misao i

³ Ibid., str. 116

⁴ Ibid., str. 117

refleksija natkrilili ljepotu umjetnosti, pa ne postoji više apsolutna potreba da se sadržaj izrazi u umjetničkoj formi”.⁵

Ona tim više dobiva na značenju, što moderna umjetnost donosi *novi estetički bitak, nove estetičke entitete*. Međutim, problem izvornog i originalnog stvaralaštva, što je ontološki temelj svake umjetnosti, ostaje za estetičku refleksiju i dalje aktualan.

Ono što se promijenilo u modernoj umjetnosti, nezavisno od njezinih stilskih, tehničkih, metodičkih, izvedbenih, materijalnih itd. transformacija, jest da je ona po prvi puta postavila problem “duhovne upotrebe”, što znači njene “potrošnje” i time srušila mit o esencijalnoj vječnosti umjetničkih djela. Dakako da je taj proces u najužoj vezi sa znanstveno-tehničkom biti modernog doba, kao i s njegovim općecivilizacijskim procesima.

Bense smatra da je upravo Hegelova estetika ona demarkaciona linija, koja razdava ja klasičnu od moderne estetike. O tome Walter Benjamin kaže: “Prema tome, prva je Loosova briga bila da razdvoji umjetničko djelo i upotrebn i predmet, a tako je i prva Krausova briga bila razdvajanje informacije od umjetničkog djela”. Takva diferenciranja, dakako, nisu u skladu s procesom kulturne integracije, koji sve jasnije postaje pravi duhovni pokret civilizacije, koji prirodne činjenice i tehničku realnost najuže povezuje i nastoji sjediniti, koji u regionima svijesti sve jače stapa duh i život i ukida međusobnu isključivost umjetničkog bitka, a isto tako razdvajanje od idejne nadgradnje”.⁶

Mi bismo dodali ovu treću dimenziju spomenute trijade, a to je *tehnička realnost* modernog svijeta. Ukidanje ovih razlikovanja (umjetničkog, prirodnog i tehničkog (Aristotel /poiesis, fysis, téhnê/) pripada *intencionalnosti* civilizacijskog procesa. Bense zaključuje: moderna estetika proširuje svoju teoriju znakova teorijom informacije i teorijom komunikacije.

⁵ Ibid., str. 139

⁶ Ibid., str. 139/140

Nasuprot duhu Hegelove pesimističke teze, mogli bismo pitanje postaviti sasvim obrnuto, optimistički: ne znači li ovaj civilizacijski proces, zapravo *proces bitka* suvremenog doba, gdje se događa jedan novi *synthesis* duha kao *znanstveno-tehnički poiesis*, koji će omogućiti čovjekov susret s bitkom na najizvorniji način: da se "zatvaranjem" ovih razlikovanja susretne bitak s čovjekom i čovjek s bitkom?

Ne zbiva li se u Heideggerovu mišljenju, a uz pomoć Hegelove filozofije, povratak čovjeka u svoj zavičaj, ali sada u njegov suvremeni zavičaj? Nije li pustolovina duha-bitka kroz čovjekovu povijest, opisala svoj krug i napokon se prepoznala u svom zrcalu znanstveno-tehničkog *poiesisa/synthesisa*?

Nije li načelna otvorenost i beskrajnost istraživanja, koje danas uključuje i znanost i umjetnost i filozofiju, jedini mogući "povratak" u istinu bitka? Ako to i nije tako, za suvremenog čovjeka drugi put nije moguć. Čini se, ipak, da je najotvoreniji "utopijski sjaj umjetnosti", onaj najdublji ontološki temelj i šansa povratka u zavičaj, ovog novog *synthesisa* duha. Ali vratimo se našim estetičkim razmatranjima.

Temeljna je činjenica moderne umjetnosti za Bensea, da je znakovni proces umjetničke produkcije estetička informacija, koja relativizira klasičnu razliku između objektivnog svijeta i svijesti, i bitak postojećeg promatra iz *aspekta rastućeg reda ili rasporeda*.

Estetička informacija, sa svojom estetičkom draži, izraz je nekog stupnja reda, koji kao takav ima veću vjerojatnost. Estetička informacija je utoliko autentičnija, ukoliko se surealni estetički znakovi i njihove kompozicije mogu reducirati na realne signale i signalne nizove.

Bense, dakle, modernu umjetnost vidi:

1. kao otvoreni znakovni proces estetičke informacije;
2. kao objektivnu činjenicu posredovane svijesti kroz realne signale;
3. kao dijalektički odnos semantičkog (znak) i fizikalnog (signal).

“Nadovezujući se na Pavlova, E.Strauss je nedavno izložio da signal fungira kao srednji član tročlane sheme. Shema je ovakva: indiferentna situacija - signal - diferencirana situacija (I-S-D). Lako je uočiti da ta shema, koja vlada u svijetu signala, opisuje pomak prema jasnijoj svijesti (prema svijesti oštrije intencionalnosti). Signal pomiče indiferentnu situaciju u pravcu diferencirane situacije. Shema se može nastaviti, i to unutar diferencirane situacije same svijesti. Signali diferenciraju situaciju u svijesti, a znakovi diferenciraju svijest još i dalje: indiferentna svijest - znak - diferencirana svijest (IS-Z-DS). U tom smislu estetički proces je proces svijesti: znakovi figuriraju primarno kao činjenice svijesti. Poznato je da umjetnost diferencira. Tako ona potvrđuje svoje bitno individualno i izvorno dane akte.”⁷

Estetički procesi moderne umjetnosti, i to je temeljna ontološka diferencijacija spram klasične umjetnosti, ne teže stvaranju samo čistog umjetničkog djela, čistih znakova, nego se oni protežu u tehničke i fizikalne procese. Ono što treba posebno istaknuti, jest da umjetničko djelo ne gubi time ništa od svoje umjetničke biti, nego ono naprosto zauzima drugi položaj u bitku.

Ontološka struktura umjetničkog djela trpi promjene koje su se dogodile u ontološkoj strukturi bitka modernog svijeta, i to je pravi predmet našeg razmatranja. Umjetničko djelo više nije intaktni umjetnički entitet, nego ono nužno ulazi u sudbinu znanstveno-tehničkog bitka modernog doba. Tehničko i fizikalno jesu strukturni momenti nove ontološke strukture bitka. Odatle proistječe i razlikovanje pojmova umjetnosti i kulture G.Benna: “Naime, moje je mišljenje da umjetnost i kultura nemaju mnogo zajedničkog. Umjetnost nije kultura: jednu stranu umjetnosti čini obrazovanje, odgoj, kultura ali

⁷ Ibid., str. 141

samo zbog toga što ona sve to nije, nego je ono drugo, upravo umjetnost.”⁸

Estetički procesi moderne umjetnosti imaju funkciju šireg civilizacijskog senzibiliziranja čovjeka. Bitna karakteristika estetičke informacije jest u tome, da ona u estetičkom umjetničkom smislu ima onu “idealnu” mjeru stupnja reda, koji odgovara, iz same umjetničke biti stvaranja, nevjerojatnoj raspodjeli, izabranoj, neuobičajenoj, originalnoj raspodjeli, kakva se u svojem najvišem stanju nalazi u umjetničkom djelu.

“Modus nevjerojatnosti poprima modus surealnosti. Svaki razvoj od indiferencije diferenciji razvoj je od “bez-situacije” “situaciji”, od “bez-značenja” “značenju”; ti razvoji određuju estetički proces; to su razvoji koji služe svjesnom oblikovanju znakova; jer značenja su znakovi u širem smislu informacije. Upravo njegovo shvaćanje kao informacije dokazuje načelno nefizikalnu prirodu estetičkog procesa. Fizikalne procese odlikuje porast entropije, a entropija je mjera za termodinamičku vjerojatnost, koja opet označuje stupanj nereda u smislu ravnomjerne raspodjele. Ali, informacija znači upravo onu mjeru stupnja reda, koji odgovara nevjerojatnoj raspodjeli, izabranoj, neuobičajenoj, originalnoj raspodjeli kakva se u svojem najvišem stanju nalazi u umjetničkom djelu.”⁹

Kao što smo vidjeli, ne samo u shemi informacijske estetike, nego od početka svoje *Estetike* Bense razlikuje fizikalne svjetske procese, koji se događaju u realnoj materijalnoj-energetskoj sferi i estetičke svjetske procese, koji se zbivaju u surealnoj inteligibilnoj sferi.

Odlučni pojmovi ovih procesa jesu entropija i informacija, a njihov zajednički pojam jest struktura. Proces i ovih dvaju pojmova jesu potpuno suprotni. Struktura, kad je riječ o umjetno-

⁸ Ibid., str. 141

⁹ Ibid., str. 141

sti, označava objektivni karakter estetičkog znakovnog procesa, nezavisno od specifične stvaralačke singularnosti umjetničkog djela. Razlika, u ontološkom smislu, između fizikalnih i estetičkih svjetskih procesa, jest u tomu da su fizikalni procesi "pretvorbeni", a estetički su bitno "stvaralački procesi".

Informacijska struktura estetičkih procesa, sa svojim elementima znakova, značenja, simbola, glasova, tonova, riječi, rečenica, boja, oblika, ritma, figure itd. donosi ono stvaralačko novo, neočekivano, izvorno, i u svojoj inteligibilnoj sferi daje važnost načelima individuacije, diferencijacije i originalnosti.

"Informacijske strukture, redovi i rasporedi, koji proizlaze iz znakovnih procesa, konstituiraju znakovni svijet. Znakovne svjetove ne karakteriziraju entropije, neg-entropija, informacije:"¹⁰

"Fizikalne su raspodjele, redovi i rasporedi realni. Matematički su redovi i rasporedi idelalni, ali su umjetnički redovi i rasporedi realizirani, a to znači da su napravljeni, da njihov modus nije modus dane realnosti nego napravljene realnosti, dakle surealnosti, točnije: proizvedene surealnosti".¹¹

Dakle, Bense otkriva poseban modus umjetničkog djela kao napravljene, proizvedene surealnosti, i to stalno ostaje modalna diferencija spram ostalih modalnih položaja fizikalnih i matematičkih realnosti i označava sasvim poseban ontološki status umjetničkih djela. To ga dakako neće spriječiti da uvidi i promjene koje je moderna umjetnost doživjela.

Njega prije svega zanima ovaj treći, (medijacijski) modalni član, koji je i odredio ontološki karakter moderne umjetnosti, a to je tehnika. Tehnika, s jedne strane, realizira entropijski fizikalne realne procese, a s druge, sadrži i strukturu informacije, ukoliko ostvaruje rezultate inteligibilne sfere.

"Tehničke tvorevine zaista pripadaju dvama sistemima reda, dvama sistemima struktura: termodinamičkom sistemu

¹⁰ Ibid., str. 144

¹¹ Ibid., str. 144

entropije i komunikativnom sistemu informacije. Tehnološki pojam reda - a time i tehnološki pojam ljepote - rezultat je dviju mjera: jedne mjere za entropiju i jedne mjere za informaciju. U prvoj se realiziralo fizikalno svojstvo tvorevine, u drugoj komunikativno, dakle upotrebna funkcija i estetička funkcija."¹²

Kao što smo vidjeli, u modernoj umjetnosti upravo upotrebna funkcija i struktura estetičkog znakovnog procesa, mijenja njihov ontološki položaj: umjetničko djelo nije više samo individuirana i kreativna mjera reda i informacije, nego je i jednim svojim dijelom dio tehničkog svijeta.

Pojam reda u modernoj umjetnosti nije inkompatibilan, već naprotiv, suglasan s mjerom za izvornost, originalnost i individuiranim stvaranjem umjetničkog djela.

"Shvaćena metafizički, dakle promatrana unutar tematike bitka povijest se umjetnosti pokazuje kao rastući red u inteligibilnoj sferi. S druge strane, umjetnost postaje povijesna tek iz aspekta stvaralačke izvornosti. "Originalnost", koju je Hegel uočio najprije kao "najvlastitiju" nutrinu umjetnikovu, a zatim kao "identičnu s istinskom objektivnošću", prema tome je isto tako subjektivni rezultat umjetnika koliko i objektivni učinak umjetničkog djela, a to se tiče sve veće estetičke informacije svijeta. Tek originalni bitak umjetničkog djela označuje njegovu ontičku singularnost, a pri tom je riječ o singularnosti reda i tipu reda koja strukturalno počiva na jednodržnosti i samosvojnosti."¹³

Iznimno je važno za našu problematizaciju da Bense "pri-znaje", da tako kažemo, prvi ontološki rang umjetnosti, koji izvorno proizlazi iz umjetničkog djela u stvaranju povijesnog svijeta, dakle čitave inteligibilne (duhovne) sfere čovjekove. I dok je stvaranje povijesnosti, iz dubine umjetničkog djela, "ontološki prolom" značajan za sam povijesni bitak čovjeka, dotle je ovaj

¹² Ibid., str. 144

¹³ Ibid., str. 144/145

“rastući red u inteligibilnoj sferi” i njegova struktura pravi interes Benseove estetičke teorije.

Moderna umjetnost ulazi u tu strukturu i može se reći da njen jezik, njezina metaforička paradigma dobiva sve više na značenju. Istovremeno njezina struktura ulazi u strukturu objektivnog svijeta, koji ona sve više konstruira kao duhovnu (inteligibilnu) sferu. Tehnička njezina struktura dio je tehničkog (i fizikalnog) bitka, dakle “svijeta signala”. Svijet znakova i svijet signala postaju korespondentni sa svijetom.

“Tehnološke funkcije pripadaju već fizikalnom svijetu signala i njihovoj kauzalnosti, a estetičke funkcije treba ubrojiti u umjetnički znakovni svijet i njegovu semantiku. Strojevi, aparati, artefakti i oruđa, ontički shvaćeni, serijski su proizvodi. Tehnička je realnost svijet serija.”¹⁴

Benseu je stalo do utvrđivanja bitne ontološke razlike originalnog umjetničkog bitka i tehničkog bitka, uz istovremeno naglašavanje njihove bitne ontološke povezanosti i produktivnih prijelaza u modernom vremenu.

“Ima slučajeva u kojima tehnološki način mišljenja tradicionalne umjetničke produkcije nastupa ravnopravno s matematičkim, predmetnim, figurativnim, imitativnim i apstrahirajućim i, ne odustajući pritom od umjetnosti, zadaje udarac tzv. slobodnoj umjetnosti. Ipak singularnost serije ostaje nešto drugo nego što je serija singularnosti. Jer u umjetnosti - ma koje vrste bila - serija znači veću estetičku aproksimaciju nekoj mjeri reda, dakle informaciju; u tehnici je riječ o procesu egzaktne reduplikacije identičnog Jednog”.¹⁵

Bense razlikuje “gomilanja” estetičkog reda, dakle estetičkog bitka - u tehnici, ona znači ponavljanja originala: to je bitna ontološka razlika umjetnosti i tehnike. Njega zanimaju prijelazi i suradnja ova dva načina postojanja serije.

¹⁴ Ibid., str. 145

¹⁵ Ibid., str. 145

Da li je to bitna promjena u samoj ontološkoj strukturi glazbe (serijalnosti) u njezinu stvaranju, izvedbi, recepciji ili bi se to možda moglo podvesti pod pojam estetičke informacije: naime, nije li moderna umjetnost zapravo bitno estetička informacija?

Moderna umjetnost naprosto ne može izmaknuti svojoj sudbini: ona je ontološki strukturirana i integrirana u znanstveno-tehnički bitak modernog svijeta.

Recepcija i "objektivni učinak umjetničkog djela", postaju u modernom vremenu odlučnim za njegov ontološki status. Veoma je instruktivno navođenje primjera Giacomettija i njegova rada. Govoreći o tome kako je uništio nekoliko svojih plastika (skulptura), koje je izradio u gipsu, Giacometti je rekao: "Bio sam njima zadovoljan, ali su bile stvorene za nekoliko sati..."¹⁶

Čini se da je u ovoj rečenici sadržana sva bit moderne umjetnosti: umjetničko djelo više ne funkcionira kao vječnost, niti se pravi za vječnost. Uostalom, kategorija vječnosti u umjetnosti kao i u poimanju čovjeka i povijesti indicira, najbliže rečeno, jednu konzervativnu i regresivnu svijest, koja u svojoj biti nema stvaralački, što znači slobodni odnos, nego tradirajući, konzervirajući, psihoanalitički govoreći, strah pred onim odlučujuće neminovnim. Sinonim njezin za kategoriju vječnosti Frojdov je pojam oca. Otac je taj veliki i dobri zaštitnik, poput Boga. Kategorija vječnosti, u svom najizopačenijem vidu bila je, kao što se zna, kategorija fašistoidne "svijesti", njezine nekrofilne nemoći pred životom, koji treba biti slobodan i stvaralački, a ne neslobodan i samorazaraajući.

Čini se da je bitna ontološka i civilizacijska promjena u tome da umjetnost (ulazi) konstituira čitav duhovni civilizacijski krug kao nešto sadašnje, životno i realno. Ontološki umjetnost više ne funkcionira kao muzej (tradicija) umjetničkih djela. Ona

¹⁶ Ibid., str. 145

može funkcionirati samo kao živi konstituens jednog stanja civilizacije (što je širi pojam od kulture), a koji se prepoznaje u ovom bitnom konfiniju umjetnosti i tehnike, a izražava se u informaciji i komunikaciji, kao objektivno proširenje njihova bitka.

“On (konfinij, umjetnosti i tehnike m.op.) je pristupačan i racionalno i stvaralački. U našoj inteligibilnoj sferi on fungira maksimalno logično i određuje vrlo bitan dio naše civilizacije. Samo originalno umjetničko djelo obavlja rad informacije reda i rasporeda i zbog toga pripada totalnom estetičkom svjetskom procesu. Ne-originalno umjetničko djelo ne mijenja mjeru reda postojećeg. Ono nije informacija. Na tome počiva mogućnost njegova diskvalificiranja, i to u kritici, u fazi u kojoj se svaka estetika potvrđuje. Rast reda, sve veća informacija umjetnosti sada se sve više dokazuje kao historijsko razilaženje umjetničkih djela; njihovi se ontički razmaci povećavaju onoliko koliko se međusobno udaljuju estetički uzorci originala: metafizičke diferencije stvaralaca pojačavaju se u razmjeru u kojem se profinjuju tematike bitka njihovih produkcija i duhovni se kosmos esencijalno puni aporijama. Na tome se zasniva raspadanje tradicija, koje se moglo konstruirati u svakoj stvaralačkoj epohi, a koja je karakteristična za današnje vrijeme,”¹⁷

Ovo je izvanredno važna teza o “raspadu tradicije”.

“Sada možemo zaključiti: Estetika, u kojoj se razvija metafizičko i spoznajno teorijsko, informativno i komunikativno određenje neke klase predmeta, koja svoju krajnost postiže u umjetničkim djelima mora se, dakle, moći izgrađivati, empirijski i apriorno, uvijek u odnosu prema nekoj vrsti, tj. prema slikarstvu, plastici, pjesništvu, literaturi, muzici, plesu, prozi, poeziji itd., ona mora biti moguća kao singularna estetika ako želi ispuniti svoju kritičku funkciju, u kojoj se jedino može verificirati. Estetika, dakle, ne postaje u generalizaciji svojih načela i teo-

¹⁷ Ibid., str. 145/146

rema kritikom koja je poprimila formu teorije, nego u neprekidnoj diferencijaciji nje same. Ako se općenito umjetnički produkcijski proces mora shvatiti kao estetički znakovni proces, to ne znači da se bitak znakova smije pretpostaviti kao identični bitak”¹⁸

Estetika moderne umjetnosti pojavljuje se kao ona teorijska refleksija, koja slijedi iza umjetničke produkcije, iza estetičkog znakovnog procesa. Utoliko se ona bitno razlikuje od stare, metafizičke, apriorne estetike.

Modernoj estetici potreban je “materijal” umjetnosti, u svojoj stvorenosti i širini, kao i u novim tehničkim, tehnološkim i elektronskim pojavama. Utoliko je ona jedna “otvorena estetika”, koja kao medijacijski član, transponira umjetničko djelo iz njegove ostvarene realizacije u “stupanj refleksije”. Time priprema “duhovnu upotrebu” umjetničkog djela.

Dakle, medij refleksije i razumijevanja bitna je pretpostavka “upotrebe”, kako moderne umjetnosti tako i estetike. Gotovo bismo mogli ustvrditi da postoji jedan univerzni položaj suvremene estetike: dok je tradicionalna metafizička estetika apriorno “određivala” početak estetičkog znakovnog procesa, moderna, neontološka, semantička estetika bavi se njegovim završetkom.

Utoliko je njezina najvažnija zadaća i njezin teorijski interes da djelo provede u svijest i inteligibilnu sferu. Stoga su mnoga djela moderne umjetnosti i estetički razumljiva i smisljena samo u odnosu prema ovoj teorijskoj “nadgradnji”, bez koje relacije ona nemaju ni ranga ni bitka.

Dakle, estetička funkcija umjetničkog djela je refleksijom upotpunjena i zaokružena, pa vidimo bitno novi ontološki položaj suvremene umjetnosti, u kojem se horizont pravljenja umjetničkog djela proširuje horizontom tumačenja. Shodno

¹⁸ Ibid., str. 146

tome i estetika je nužni i sastavni dio umjetničkog stvaralaštva, koje iz stanja estetičke informacije prelazi u stanje komunikacije, što je bitni proces suvremene civilizacije. Treba naglasiti: umjetnost ne funkcionira kao jedan odvojeni duhovni "sektor", pa čak ni (samo) kao kulturni, nego je integralni dio suvremene civilizacije i to čitavom svojom ontološkom strukturom: svojim znanstveno-tehničkim bitkom i svojim estetičkim znakovnim bitkom, proširuje se u komunikaciju. Otuda i značenje refleksivnog "završetka" estetičke produkcije.

Moderna estetika, i to je njezina bitna (ontološka) diferencijacija spram klasične interpretativne estetike, racionalna je "estetika konstatacije", jer je za nju "estetička realnost umjetničkih objekata ukupno utvrđenih obilježja".

To je estetika metodičke analize koja tretira njezin numerički i statistički dio, što je pretpostavka za određivanje njezine estetičke, komunikacijske i informacijske dimenzije (uloge).

Sve to označava njezin bitno novi ontološki temelj: dok klasična interpretativna estetika uzima u razmatranje značenje prikaza, odnosno oblikovanja, za modernu estetiku njezin "materijal obrade" može biti jednako i element forme i element sadržaja, ukoliko su podložni znakovnom ili numeričkom određenju, čime započinje pravi estetički proces.

Upravo je tu ono "ontološko raskršće", s kojega moderna estetika započinje svoj put:

1. Razdvajanje forme i sadržaja kao apsolutnog jedinstva klasičnog umjetničkog djela;
2. Umjetničko djelo postaje estetički proces;
3. Ovaj proces odvija se kroz svoje estetičke elemente, razložene na znakovni (semantički) i numerički (statistički) dio, usmjeren k svojoj temeljnoj zadaći: estetičkoj komunikaciji i estetičkoj informaciji;

4. Informacijska estetika utemeljena je kao otvoreno i nika-da dovršeno polje istraživanja;

5. Ova je estetika integrativna, a ne više pojedinačna;

6. Sam umjetnički proces i moderna estetika mogu, načelno, dobiti isti stvaralački rang, što proizlazi iz biti moderne umjetnosti i moderne estetike.

Važno je napomenuti da naša teza ne isključuje "klasično" umjetničko stvaralaštvo, kao ni njegovu mogućnost. Ontološki se rez dogodio u samome bitku, te time i u modernoj umjetnosti. Ono ne može biti samo pojedinačno (klasično) umjetničko djelo, nego u modernoj umjetnosti i estetici integrativno ulazi u cjelinu znanstveno-tehničkog bitka, unoseći u njega ovaj presudni dio, svoj estetički bitak.

Dok je klasična estetika svoju interpretaciju crpjela iz filozofskog diskursa cjelovitosti i jedinstvenosti pojedinačnog umjetničkog djela, moderna je estetika dio znanstvene teorije sa svojom metodologijom i znanstvenom refleksivnošću.

Ostajanje samo na klasičnoj koncepciji estetike (Hegel, Lukacs i dr.) značilo bi zaostajanje i potpunu isključenost iz estetičkih, znanstvenih, tehničko-tehnoloških procesa modernog bitka, što znači izvan razumijevanja toga bitka i svog egzistencijalnog položaja u njemu.

Temeljni je Benseov metodološki princip da se estetički izraz i estetička teorija javljaju kao refleksivno iskustvo, na empirijski i povijesno na/dati svijet umjetničkih djela u svim svojim bogatim manifestacijama. To je bitna razlika spram tradicionalne estetičke teorije koja je, tijesno povezana sa metafizičkim sistemima, reflektirala i apriorno "propisivala" estetičku predmetnost.

Da estetička i umjetnička teorija nisu izvan povijesnih mijena, pokazuje upravo stanje postmoderne: kao što više nije moguć jedan metafizički apsolut, tako nije moguća niti estetika koja

polazi samo od metafizičkih pretpostavki. Materijal ili svijet umjetničkih djela, pojava, procesa sada je, metodološki gledano, jedini prostor za estetičku teoriju.

Temelj Benseove estetičke teorije jest u tezi, da se estetička produkcija u njezinoj cjelovitosti tumači kao znak, odnosno da je izgrađena od znakova. Pritom je to upravo ono razlikovanje do kojega mu je stalo: razlikovanje od fizikalnog procesa.

"Pojmovi i iskazi koji govore o znakovima, informacijama i komunikacijama, mogu se primjeniti na estetičke produkcije (od umjetničkog djela do forme produkta, od lirske formulacije do reklamnog teksta), jer se estetički proces - odvojimo li ga dovoljno jasno od fizikalnih procesa koji ga nose - sve do svojih najsitnijih pojedinosti, može shvatiti redom kao znakovni proces, informacijski proces i komunikacijski proces, i to tako da tek prethodni proces konstruira naredni."¹⁹

"Svaku specifično estetičku tvorbu znakova slijede, dakle, specifično estetička informacija i estetička komunikacija. Umjetnička djela estetičke produkcije nedaju jednostavno informaciju nego estetičku informaciju i ne znače jednostavno komunikaciju nego estetičku komunikaciju."²⁰

Kao što vidimo, Bense s jedne strane razlikuje estetički proces od fizikalnog procesa, a s druge, uzima estetički proces u njegovoj cjelini: u znaku (koji tvori estetički bitak), u estetičkoj komunikaciji (klasična recepcija umjetničkog djela) i komunikaciji (što klasičnom umjetničkom djelu znači život umjetničkog djela).

Ono što razlikuje ovu teoriju od klasične, jest da je ovaj estetički proces cjelovit u svojoj izvedbi, te da u svojoj integrativnosti ima dimenziju objektivnog procesa u koji smo i sami uključeni. To nije više klasično dovršeno umjetničko djelo, gdje

¹⁹ Ibid., str. 192

²⁰ Ibid., str. 192

nam proces ostaje skriven, nego je to vođeni proces koji se, načelno teorijski, može ponoviti i rekonstruirati.

To mu daje karakter znanstvenosti i objektivnosti, što nikako ne umanjuje niti obezvređuje njegov krajnji rezultat: estetički bitak.

Uzimajući znak kao temelj estetičkog bitka, vođen funkcijskim dimenzijama znaka (sintaktičkom, semantičkom i pragmatičkom), Bense nalazi njegovu estetičku moć u intencionalnosti, u smislu, čime ga, kao specifično svojstvo, izdvaja iz prirodno-znanstveno-tehničkog bitka i unosi u refleksiju kao samorefleksiju.

"Znak određen svojim trima funkcijskim dimenzijama, sintaktičkim, semantičkim i pragmatičkom, i dan svojim znakovitim tijelom, nosiocem znaka i svojom sredinom, znakovnom situacijom, uvijek mijenja, diferencira situaciju u koju dospijeva. Pretpostavka je za to da se znak, u principu ne samo ekstenzionalan nego i intencionalni bitak, u svojoj sredini dovoljno ističe."²¹

"Kao i sam znak, situacija ima svoja tri stupnja slobode, svoje tri funkcije dimenzije, sintaktičku koju nazivamo strukturom, semantičku koju nazivamo smislom i pragmatičku koju nazivamo komunikacijom. Svaka je znakovna situacija diferencija dviju situacija, situacije nakon ulaska znaka i situacije prije ulaska znaka.

$$S_n \text{ ————— } S_p \text{ ————— } Z_s$$

U skladu s time može se također- sintaktički - svaka struktura shvatiti kao diferencija dviju struktura, strukture nakon ulaska znaka i strukture prije ulaska znaka:

$$S_{tn} \text{ ————— } S_{tp} \text{ ————— } Z_{st}$$

Neki se znak, dakle, može shvatiti kao funkcija koja rađa strukturu, a razvijene strukture običavamo dijeliti na centrirane i necentrirane."

"Centrirana struktura, uzeta kao cjelina, može opet imati karakter znaka. Na temelju prethodne definicije znaka može se općenito funkcija znaka napisati u ovom obliku:

$$Z_f = Z_k (z_1, \dots, z_n)$$

$Z_k (z_1, \dots, z_n)$ kao proces znači spajanje (kompoziciju, K) znakovnog ansambla $z_1 \dots z_n$ u cjelinu Z_k , koja opet ima karakter znaka. To je specijalno shvaćanje estetičkog procesa kao znakovnog procesa potrebno, jer s Morrisovom definicijom umjetničkih procesa kao znakovnih procesa nastaje to u pragmatičnom toku vrednota, i ona nipošto nije uvjerljiva ni jasna. $Z_k (z_1 \dots z_n)$ znači kao rezultat konstelaciju. Konstelacija je izraz teorije oblika koji odgovara kompoziciji, izrazu teorije uobličavanja. Sa stajališta kompozicije konstelacija znači raspodjelu, a sa stajališta prethodne koncepcije izbor. U skladu s tim, znakovna funkcija dopušta dvostruko tumačenje: kao funkcija raspodjele

$$Z_f = Z_r (z_1 \dots z_n)$$

i kao funkcija izbora

$$Z_f = Z_i (z_1 \dots z_n)$$

Na ovoj povijesti estetike i teorije umjetnosti može se dokazati da je bitno u estetičkim procesima gotovo u svim vremenima bilo shvaćeno kao osebujni postupak sređivanja kojega je determinaciju trebalo učiniti maksimalno ovisnom o umjetnikovom slobodnom izboru. Kao i u našem shvaćanju, raspodjela i izbor odnosili su se više ili manje jasno i na sadržajne i na formalne odredbene elemente.

I ono što podrazumjevamo pod raspodjelom i ono što podrazumjevamo pod izborom ima karakter znaka."²²

Ako želimo dobiti uvid u situaciju moderne umjetnosti i njezine principe stvaranja, onda moramo uvidjeti da je, načelno

²¹ Ibid., str. 192

²² Ibid., str. 194

gledano, estetički bitak, koji se konstruira znakom (značenjem, smislom) zajednički s klasičnom umjetnošću.

Isto tako konstelacija znakova, koja i čini estetički bitak, ostaje kompozicioni moment stvaranja, ovisan o umjetnikovu slobodnom izboru, kao i u klasičnoj umjetnosti.

Bitne promjene koje se događaju u modernoj umjetnosti označavaju se kao otvoreni proces, u kojem recepcija ima objektivni karakter učestvovanja i "kontrole" procesa, u procesu raspodjele znakova koji ovise o slučaju, a sve to ovom procesu daje digitalni karakter, što znači karakter upravljanja.

Upravljanje kao izvjesna racionalna i objektivna intervencija u estetičkom procesu, nadilazi i mijenja karakter stvaranja u modernoj umjetnosti. To je ujedno iskorak iz klasičnog djela, u kojem estetičkom procesu sada učestvuju znanstveno-tehničko-tehnološki principi stvaranja, koji upravo i čine ovaj treći, medijacijski bitak, između prirodnog i klasično estetičkog, u formama koje obuhvaća tehnološka estetika.

Ovaj objektivni karakter nove znakovne estetike izražava se u njezina tri stupnja funkcija:

1. sintaktička (struktura)
2. semantička (smisao)
3. pragmatička (komunikacija)

Tek u cjelini ove tri funkcije estetika/stvaranje/umjetnički proces dobiva svoj ispunjeni estetički bitak i upravo po svom objektivnom karakteru i otvorenom procesu, čini differentiu specificu spram klasične umjetnosti.

Ono novo što uvodi moderna umjetnost/estetika odnosi su raspodjele znakova. Znakovi su tek i razumljivi i mjerljivi iz tih raspodjela. Kao što vidimo, pojam znaka, strukture i raspodjele jesu bitni pojmovi moderne umjetnosti/estetike. Pojam mjerljivosti kao matematički pojam, odlučan je za shvaćanje promijenjenog karaktera moderne umjetnosti/estetike: njezin

bitak je estetička struktura u svom otvorenom procesu. Budući da se ona konstituira iz slobode (raspodjele) u estetičke strukture (estetički bitak), ona u svom unutarnjem bitku podliježe matematičkom, sintaktičkom, gramatičkom i logičkom jeziku.

“Znak može proizvesti strukture, a struktura može znak uništiti, ali i pojačati. Estetička draž prekidanja, prelamanja, izostavljanja torza, fragmenta, pretežno se temelji na odnosu znaka i strukture. Prekinuta, prelomljena struktura lako stječe znakovni karakter”:²³

“Osim toga, izrazi kao znak, struktura i raspodjela i izbor mnogo jasnije nego pojmovi kvantiteta, kvaliteta, forma i sadržaj obilježavaju svijet estetičke produkcije kao svijet koji pripada horizontu pravljenja”:²⁴

“Estetika u smislu analize, interpretacije i kritike estetičke produkcije moguća je tek ukoliko kao prikaz prikaza obuhvaća ono odredivo i invarijantno u estetičkoj produkciji što načelno ne transcendiraju područje jezika. Tek to što se i estetičko-produktivni i estetičko-replikativni proces zbiva u znakovima, estetičkim znakovima, čini estetiku mogućom u smislu metajezika prema umjetnosti. Estetika može u estetičkoj produkciji obuhvatiti samo ono što je, upravo poput znaka i strukture, shvatljivo kao invarijacija, jer ona, estetika sama, može opet biti konstituirana kao sistem znakova i struktura. Matematika je jezik prikladan za estetiku, jer je matematika suptilan, apstraktni i operativni sistem znakova, struktura i njihovih pravila”:²⁵

²³ Ibid., str. 195

²⁴ Ibid., str. 195

²⁵ Ibid., str. 195

XII. Teorija realizacije

Umjetnost, koja je po svom modusu surealni bitak, uvijek je povezana s realizacijom, s ostvarenjem. Tek konstituiranjem u svoj umjetnički bitak, sva sredstva umjetnosti iz svoje gole funkcije prelaze u drugačiji status: u surealni bitak umjetničkog djela - realizacija u konkretnom. To je prelazak iz apstrakcije puke funkcije u konkretum umjetničkog bitka.

O realizaciji u njezinu metafizičkom i kozmologijskom značenju duboko je razmišljao A.N.Whitehead u svojim djelima *Science and the Modern World* (1925) i *Proces and Reality - An essay in cosmology* (1929). Isto Leibniz u *Teodiceji*.

Kada Whitehead kaže "tako je ostvarenje izbor mogućnosti. Točnije rečeno, to je izbor unutar stupnjevitoz niza mogućnosti u odnosu na njihovo ostvarenje...", onda on time zapravo pogađa bitan strukturalni postupak moderne umjetnosti, a napose estetičkog znakovnog procesa, jer se "ostvareni zajednički bitak", kao "otvoreno djelo", pojavljuje kao komunikacija u jeziku estetičkog znakovnog procesa kao kompozicija, kao konstelacija. Estetičko, u smislu komunikacije, proizašlo je iz akta biranja, izbora. To je modus nastao iz biranja, izbora, alternative: njegov digitalni karakter, koji određuje estetički proces, beskrajno ga razlikuje od kozmologijskog, zasnovanog na kauzalnom. Komunikativni karakter estetičkog procesa nosi u sebi izbor estetičkih vrijednosti, čitav univerzum smisla.

Estetički proces gradi realnost, a kozmologijski ne. Estetički se proces produžava u teoriju informacija i komunikacije, što potvrđuje našu temeljnu ontološku tezu o modernoj umjetnosti, u kojoj se surealnost bitka umjetničkog djela objektivira u estetičkoj informaciji, kao realiziranom bitku estetičkih znakova.

“Estetička je informacija u biti izraz za originalnost, i u pogledu njezine maksimalne nevjerojatnosti i u pogledu njezine redundancije koja pogoduje realizaciji”.¹

“Kao što “pattern” dovode u realizaciju kao ingresiju u područje iskustva tako redundancija u nekoj estetičkoj raspodjeli omogućuje njezino opažanje. Veza između “pattern” i “redundancije” čini mi se jednaka onoj između kozmologijske i estetičke realizacije, i bez sumnje je svaka realizacija upravo po tome kozmologijske prirode što je statistički određena i zbiva se u približavanju”.²

“Samo bi se uz te pretpostavke moglo pokušati da se unutar jedne opće (uključujući statističku i semantičku stranu) teorije informacije i komunikacije identificiraju informacija i značenje, korisni za modernu estetiku, koji se redom javljaju kao znakovna teorija, teorija informacije i komunikacije, i napokon teorija realizacije”.³

Abraham A. Moles smatra da se “svijet rascijepio na elemente opažanja, što je posve upotrebljivo, ali samo za jedan posve artifičijelni način rada”.⁴

Bense, nadalje, razlikuje strukturalizam, koji razbija svijet na atome, i dijalektiku koja na jednom višem nivou prevladava svoje različite dijelove.

¹ Max Bense, *Estetika*, O.Keršovani, Rijeka, 1978, str. 213

² Ibid., str. 216

³ Ibid., str. 216

⁴ Abraham A. Moles, *Information und Redundanz, u: Kunst und Kibernetik*, Verlag M, DuMont Schanberg, Köln, 1968, str. 19

Moles upravo u teoriji informacija vidi njihovo rješenje i piše: "*Teorija informacija je križište (Kreuzpunkt) obiju teorija; ona je sinteza, jedna moderna filozofska sinteza*".⁵

Pojam redundancije je neobično važan za teoriju informacija i komunikacija, jer u sebi nosi sintaktičku prirodu, koja bitno određuje modernu umjetnost.

O tome Moles piše: "Relativno obilje koje nose znakovi, preuzela je na sebe *redundancija*. Zbog toga primalac dobiva statističku predvidljivost slijeda znakova, i to, smatram, u onoj mjeri u kojoj su znakovi suvišni".⁶

"Oblici izraženi statistički pomoću redundancije, jesu *sintaktičke strukture umjetničkih djela*. To ovim sintaktičkim strukturama daje karakter *općeg*, a to se osobito odnosi na: orijentaciju, simetriju i kombiniranje".⁷

Kao što vidimo, i kod jednog od najvećih teoretičara informacija i komunikacija Abrahama A. Molesa, pojavljuje se sintaktička struktura kao bitna struktura moderne umjetnosti, kojom ona, preko *općeg*, ulazi u pojam znanstvenog, i time modernoj umjetnosti daje novi ontološki karakter.

"Funkcija svijesti koja sudjeluje u znanju (informacija) i jeziku (znak) (i koja, naravno, i u estetičkoj produkciji znakovnih procesa stupa na mjesto klasične svijesti) sadrži već tri bitne dimenzije sintaktičkog, semantičkog i pragmatičkog, koje omogućuju da znakovi funkcioniraju kao parcijalne funkcije. Veliki problem moderne estetike i umjetnosti i literature o kojima bi ona morala govoriti, očigledno se nalazi na semantičkoj razini. Realizacija novih "značenja" unutar umjetničke i literarne djelatnosti naše epohe samo je malokad uspjela. Ostvarenja, uspjesi, učinci u prvoj su liniji u sintaktičkom, dakle u oblasti samoprikazivanja sredstava: Klee, Schönberg, Mondrian,

⁵ Ibid., str. 19

⁶ Ibid., str. 21

⁷ Ibid., str. 24

Joyce. Opća je problematika novih "značenja" evidentna, i usrdno nastojanje da se estetičke produkcije interpretacijama spasu u sferu "značenja" upravo je zbog toga tako bogato i nepovezano."⁸

Informacijska bit znakovnog bitka određuje i odnos logike i estetike. Logika informacije, strukturalno i ontološki gledano, jest proces spoznavanja u vremenu, proces koji se odvija na relaciji subjekt-objekt. Tok informacija ulazi u "fenomenologijsku činjenicu strujanja svijesti" i njezinog "akta", koji konstruira vrijeme. Pojam "struje svijesti", ne samo u književnom djelu J. Joycea, znači oslobođenje svijesti moderniteta od svih oblika tradicionalnog njegovog određenja kao supstancijalne ili predmetne. Estetički znakovni proces uistinu statutira relaciju subjekt-objekt kao ravnotežu, ali također pokazuje u kojem formalnom smislu znakovi, a time i tok informacija kojeg oni konstituiraju, određuju treće područje bitka, koji se ne može pripisati ni subjektu ni objektu. Ne pripada isključivo niti području bitka niti isključivo području svijesti.

"Svaka se informacija sastoji dakle od jednog subjektnog iznosa i jednog objektnog iznosa, ili iznosa svijesti i iznosa bitka; i jasno je da se estetički modus bitka umjetničkih djela temelji na tom faktu da ne pripada ni realnosti ni nerealnosti, nego da utjelovljuje stanje surealnosti".⁹

Središnja je ontološka činjenica suvremene (moderne) umjetnosti, kao i znanosti, tehnologije i filozofije, da se između dva tradicionalna metafizička pola, čiste subjektivnosti i čiste objektivnosti, uglavljuje treći, posredujući proces refleksije.

Ovaj se proces odvija, dakako, unutar potencijala sveg bogatstva znakova, koji konstituiraju umjetnički svijet. Upravo ovaj posredujući član, proces refleksije, ontološki je značajan za suvremeni svijet i čini da se estetičko i tehničko/tehnološko pojavljuju u konfiniju različitih formi svoga procesa.

⁸ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 217

⁹ Ibid., str. 219

Ovdje se može govoriti o stalnom procesu (igri) onog tehničkog koje je supstancijalno usidreno u "konkretni bitak" i onog estetičkog, stalno ga transcendirajući, preoblikujući ga u jednu umjetničku formu surealnog bitka. Tako su i mogući "skandali" npr. moderne arhitekture, čiji je funkcionalni bitak tek virtualna kompozicija, svjetlosni efekti, čiste staklene "forme", virtualna umjetnost videa, nove dimenzije prostora i vremena, koje omogućava nova kompjutorska tehnologija (film, video igre, simulacija itd.)

Klasična dvovalentna logika ne može više funkcionirati u suvremenom svijetu, jer odnos istinitost-lažnost više nije dovoljan. To je bitno tradicionalistički, supstancijalan odnos unutar bitka. Nova logika svijeta zahtijeva trećeg člana, koji proširuje, a to je proces refleksije - funkcionirati bi mogla samo jedna trovaljana nearistotelovska logika. Estetički procesi sada se pojavljuju kao bitno refleksivni.

"Refleksija je proces komunikacije i informacije, koji se proteže na trostruki odnos bitka. Na mjesto Ja-Ono problematike aristotelovskog odnosa bitka i njegove koordinirane dvovaljane logike stupila je Ja-Ti-Ono- problematika nearistotelovskog odnosa bitka i njegove koordinirane trovaljane logike".¹⁰

"Estetička objektivnost u nearistotelovskom odnosu bitka utemeljuje ono što, trovaljano, funkcionira kao odnos Ja-Ti-Ono i odgovara onom što je također poznato kao shema komunikacije vijesti".¹¹

"Svakoј shemi komunikacije odgovara shema identiteta. Shemi transcendentalnog identiteta estetičkih znakova pripada shema komunikacije, koja obilježava Ti. Ta shema, koja povezuje transcendentalni identitet i Ti - komunikaciju, ima karakter vijesti. Vijest, dakle, znači određenu shemu komunikacije i

¹⁰ Ibid., str. 119

¹¹ Ibid., str. 222

određeno obilježje identiteta. Bit vijesti sastoji se u tome da ona znakovni tok, koji prezentira neko Ono, povezuje jedno Ja i jedno Ti. Shvaćanje da svako umjetničko djelo dostaje nekoj komunikacijskoj shemi vijesti čini od estetičkog znakovnog procesa ujedno i kozmologijski i civilizatorski događaj”.¹²

“Moram još dodati da teorija jezičkih igara, koju je Ludwig Wittgenstein razvio u *Filozofskim istraživanjima* (1953) involvira komunikacijsku teoriju igre, koja povezuje njezin *estetički i logički* karakter”¹³.

“Güntherov transcendentelni identitet shvatljiv je jedino u trovaljanoj *refleksivnoj* logici, jer određuje *trostruki odnos svijeta*.”.¹⁴

Čini se da je ovo ključno mjesto za razumijevanje modernog subjektiviteta, jer se upravo preko umjetnosti uspostavlja ova vrsta trostrukog odnosa svijeta: subjekt se objektivira preko posrednog člana - refleksije i time ostavlja otvorenu stalnu procesualnost i transcendentálnu mogućnost bitka, kao “najozbiljnije igre” čovjeka i bitka. Estetička komunikacija i trovaljana refleksivna logika postaju polje novog subjektiviteta koji se “objektivira” u svoje povijesne oblike, u novu povijesnu morfologiju. Dvovaljana logika ostaje na predmetnoj tematici bitka i ne može više odgovoriti na nove izazove suvremenog svijeta, koji postaje “virtualni svijet svih vrsta značenja”. Supstancijalnost predmetnosti zamjenjuje stupnjeve samouspostavljenih značenja, a njihovi dodiri i ukrštavanja tvore novu supstancijalnost - virtualnost.

Ovo označava prijelaz od predmetne tematike bitka u funkcionalnu znakovnu tematiku - prijelaz od dvovaljane, aristotelovske logike prema trovaljanoj refleksivnoj logici.

¹² Ibid., str. 223

¹³ Ibid., str. 224

¹⁴ Ibid., str. 224

"Estetičke su produkcije one produkcije za koje ne vrijedi klasično razdvajanje na subjektivno i objektivno područje u deskriptivnom smislu. Takve ne u klasičnom smislu deskriptivnom produkcije funkcionalne su produkcije, a proces njihova nastanka proces je refleksije, čija se vidljiva komponenta naziva uobličenje. Funkcionalna i refleksivna priroda estetičkog procesa učvršćuje načelni komunikativni karakter, koji omogućuje jedan put njihovo razumijevanje kao (estetičke) informacije, a drugi put njihovo razumijevanje kao (estetičke) igre. U zaključku dodajem da je približavanje karaktera vijesti području estetičke produkcije artistski znak naše civilizacije".¹⁵

Ovaj ontološki status umjetničkog djela kao i estetičke informacije, a ne samo estetičke igre, potvrđuje njegov promijenjeni i već objektivirani bitak. Isto tako i gubitak apsolutne autonomnosti u smislu interpretacije, jer svojim "informacijskim bitkom" nužno ulazi u objektivitet svijeta (spoznaje) i konstruira ga upravo nužnošću i objektivnošću informacije (onog linearnog informacijskog procesa) koji nosi.

U okviru takozvane znakovne tematike, Bense razlikuje semantičku apstrakciju, koja je sinonim za estetički proces integracije i javlja se pod aspektom oblića i sintetičku apstrakciju koja se odnosi na formiranje strukture, a njezina je bitna značajka redupliciranje. Obje, dakako, daju estetičku informaciju, koja počiva na statističkoj komunikaciji, a isto tako imaju i svoje specifične redundancije. "Samo oblića i strukture imaju sheme komunikacije".¹⁶

U modernoj književnosti napr. kod Gertrude Stein, sintaktička apstrakcija je izraz ovog novog ontološkog odnosa suvremenog čovjeka, gdje predmetnost ustupa mjesto unutrašnjoj formi duha. Možemo li za ovu tezu naći saveznika

¹⁵ Ibid., str. 226

¹⁶ Ibid., str. 228

u Wittgensteinovu *Tractatusu*: "The world is the totality of facts, not of things". Dakle, i opet je riječ o jednoj novoj formi subjektiviteta koja traje od Descartesa. Ono postojeće, stvari, u principu je uvijek, ako ne laž, a ono u najmanju ruku nedostatno, s aspekta ljudskog duha. Samo stalni, živi rad ljudskog duha, koji je ono najunutrašnjije, dajući značenja, može "održavati" svijet kao predmet svoga rada. Činjenice, u Wittgensteinovu smislu, uvijek označavaju strukturu ljudskog duha i nužno su pripadne refleksiji. Naša teza s početka rada, da je umjetnost ontološki simbiotski povezana s bitkom, potvrđuje se i ovdje. Naime, ono estetičko, kao osebujno područje našeg osjetilnog bitka, transformira se kroz refleksiju u svoju čvrstu točku, prozirnu formu, čistu spiritualnost.

"Refleksija je medij čovjekove osjetilne žudnje: kroz igru formi, kroz svoje beskrajne mogućnosti pretvara je u estetički užitek"¹⁷

"Bitna estetička i metafizička tekovina moderne umjetnosti, oslobođenje sredstava ostvarena je u službi opažanja i fizikalnog i misaonog".¹⁸

Predmetni svijet i svijet surealnog, znakovni svijet (umjetnosti), nalaze se u stalnoj vezi, u najfinijim zonama prijelaza, i upravo je to mjesto najautentičnije dijalektike predmeta i znaka, točka autentičnog procesa samoga bitka, jer uključuje povijesnu predmetnost bitka i stalni rad ljudskog duha, kao najautentičnije iskušavanje bitka, kao najodgovorniju igru s bitkom. Opažanje u modernoj umjetnosti prelazi od vizualnog (predmetnog/osjetilnog) na ono unutarnje, određeno refleksijom. Nisu samo sredstva umjetnosti promijenjena, nego i način njezine recepcije. "Tek u procesu refleksije estetička realizacija prestaje biti analognom. Sad ona radi digitalno, donosi odluke, kaže da ili ne;

¹⁷ Ibid., str. 228

¹⁸ Ibid., str. 229

djeluje silno komunikativno jer nameće odluke ne samo slikaru, nego osim toga čak i promatraču daje dakle valjanost principu kritike i vrednovanja”.¹⁹

Bense ovom tezom problematizira bitni ontološki proces moderne umjetnosti, naime, nužnu vezu estetičkog procesa realizacije i civilizatorske komunikacije otkrivene u refleksiji, koja u sebi nosi princip digitalnog, a to znači donošenja odluka, vrednovanje i kritiku.

U toj je točki vidljivo da se u modernoj umjetnosti ne mijenja samo njezin bitak, nego i način njezina funkcioniranja unutar civilizacijskih regija bitka: u ovom smislu ona poprima kompatibilnost sa znanstvenim, tehničkim, tehnologijskim svojim specifičnim surealnim bitkom, a sve unutar zajedničkog položaja u komunikativnoj mreži civilizatorskih procesa, unutar nove forme integriranog subjektiviteta.

*“Estetički je znakovni proces uvijek povezan s tehnologijskim procesom-nosiocem, a s gledišta toga nosioca, umjetničko je djelo, naravno, uvijek predmetno. Ta se tvrdnja može zaoštriti, ako se formulira: pomoću posrednog procesa- nosioca svaki estetički znakovni proces postaje izraziti proces koji stvara predmet, pravi zbog toga što mi, proizvođači taj predmet, neposredno, apsolutno i zamjetljivo učvršćujemo njegovo prostornovremensko ograničenje. Ma kako nepredmetno potekao dakle estetički znakovni proces, tehnologijski proces- nosilac, nužno i stvaralački s njim povezan, u svakom je slučaju usmjeren na stjecanje nekog predmeta”.*²⁰

I na ovom mjestu vidimo bitan raskid sa cjelokupnom tradicijom poimanja umjetničkog djela kao prostorno i vremenski ograničenog, tzv. auratskog djela umjetnosti, na čemu je počivala sva tradicionalna teorija kulture kao tradiranih vrijednosti.

¹⁹ Ibid., str. 230

²⁰ Ibid., str. 230

Moderna civilizacija uvlači djelo u svoj proces komunikacije, sa svim njegovim ontološkim, kozmološkim, psihološkim, etičkim, estetičkim, društvenim potencijalom, i smještava ga u složenija svoja značenja, nadilazeći njegovu prostorno-vremensku ograničenost.

U suvremenoj civilizaciji djelo na taj način više ne može funkcionirati. Ono što je nekad bio pojam "vječnog umjetničkog djela", u modernoj civilizaciji svoju pravu mjeru i značenje nalazi u procesu komunikacije.

Upravo stoga nova "statistička i informacijska estetika luči estetičku informaciju i umjetničko djelo".²¹

Novo je u Benseovu poimanju umjetničkog djela da je ono nosilac estetičke poruke (kao informacija) koju nosi struktura, što bi bila inačica za formu. To je osobito važno za modernu umjetnost i civilizaciju, koja je u svom temelju vizualna, osjetilna, koja "napada" osjetila izravno, zaslugom sredstava tehničke reprodukcije (Walter Benjamin). To svakako nije sasvim bez utjecaja "nove osjetilnosti", koja obilježava suvremeni bitak. Naime, čini se da je tjelesnost/tijelo, i to ne samo u umjetnosti, središnji problem suvremene problematizacije bitka. To i nije tako čudno u jednom "postmodernom" stanju kada su, počevši s Nietzscheom, sve metafizičke slike bitka izbljedjele, u dubini ostavljajući tišinu, trajuci u svom okviru tjelesnosti, kao jedinom preostatku "velikog djela". Briga o tijelu/tjelesnosti, ostaje jedini ozbiljni "metafizički posao" suvremene civilizacije. Ali ovaj "posuvrat", ovaj "natrag k sebi", nosi na sebi pečat jedne nove istine bitka, jednu istinu konkretnog, povijesnog, egzistencijalnog, društvenog, individualnog itd. bitka. Tomu je korespondentna i cjelokupna struktura nove tehnologije, u koju je sve uhvaćeno. Pa čak i nova virtualna stvarnost, proizvedena najmoćnijim računalima, uhvaćena je u ovu mrežu osobite (matematičke) istine suvremene civilizacije.

²¹ Ibid., str. 230

"Strukture nastaju tako da se znakovi povezuju sami sa sobom. One dakle nastaju na temelju principa ponavljanja u sintaktičkoj relaciji."²²

"Kategorije komunikacije i u estetici su dakle kategorije prenošenja. Estetički proces, bar u principu, nije samo proces stvaranja nego i prenošenja. I u estetici se dakle teorija komunikacije može shvatiti kao teorija prenošenja informacija, i ne podliježu samo signali nego i znakovi takvim kategorijama koje klasificiraju njihove gubitke."²³

"Opažanje i uživanje kao elementarne kategorije prenošenja, ali pretvorive u senzibilnije kategorije refleksije i požude, bez sumnje su i kategorije komunikacije, sporazumijevanja, koje u istih mah mogu dovršiti određenu mjeru degradacije prvobitne estetičke realizacije, određenu redukciju svoje estetičke informacije".²⁴

Kao što vidimo, uhvaćeni u istu mrežu sintaktičkog/matematičkog bitka suvremenog svijeta, komunikacija je onaj nužni i najprozirniji protok za najintenzivniji zagrljaj osjetilnog i refleksivnog, pri čemu upravo refleksija ima zadatak "pročišćavanja" osjetilnog/predmetnog i vođenja prema svijesti - komunikaciji. Upravo ona već spomenuta tjelesnost suvremenog bitka vodi prema najvećem naprezanju svijesti.

"Civilizacija nije stanje. Civilizacija je proces. Proces kojemu dajemo prednost.

Ono što je proces, ne stoji na mjestu, a što ne stoji na mjestu, napreduje, razvija se, a razvitak je selekcija i obnavljanje. Ali ako u našoj svijesti postoje takve komponente civilizacije, na kojima se ona temelji i u kojima se izražava, onda su to danas historijska, društvena, znanstvena i estetička svijest. Selekcija i obnavljanje zbivaju se historijski, društveno, znanstveno i estetički. Nalazimo se u istih mah u četverodimenzionalnom pros-

²² Ibid., str. 231

²³ Ibid., str. 232

²⁴ Ibid., str. 232

toru, u prostoru sa četiri stupnja slobode, sa četiri stupnja slobode za ljudsku djelatnost uopće, ali se oni vrlo brzo pokazuju kao više ili manje sabrani, integralni u jednu jedinu svijest što pokreće realnost, naime u tehničku svijest naše moderne civilizacije, u svijest o načelnoj mogućnosti da se svijet pravi.”²⁵

Kao što je vidljivo iz gornjih stavova umjetnost (estetička svijest) u suvremenoj civilizaciji, nalazi se zajedno s drugim regijama ljudske povijesne stvarnosti koju čovjek “pravi”: s povijesnom, društvenom, znanstvenom. Iz ovoga je vidljivo da umjetnost, gledano ontološki, ne može imati svoj intaktni status “posvećene” regije bitka, nego da je integralni dio procesa suvremene civilizacije.

Iz konstatacije da se moderni svijet “pravi”, ne slijedi samo da je riječ o oslobođenom novovjekovnom subjektu koji “pravi svoj svijet”, nego da ga “pravi” na jedan osebujan način “proračuna”, dakle po principima matematičkog-logičkog-sintatičkog uma. U onom matematičkom, ma kako to bogohulno zvučalo za tradicionalnu metafiziku, sadržan je princip mogućnosti, što znači budućnosti. Mjerljivost, proračunljivost, preciznost upravo je onaj obrazac, koji kao izraz racionalnosti određuje prekoračivanje, ovaj put ne kao metafizičku transcendenciju, nego kao “proračun prema naprijed”.

Kao što smo vidjeli, ova civilizacija nije određena samo znanošću (znanjem), nego prenosivošću znanja (svijesti) u koje, dakako, spada i umjetnost/estetička svijest.

Svijest moderne civilizacije, u svom je temelju (strukturi) bitka cjelovita, te više ni jedan oblik ljudskog duha nema ekskluzivno (povlašteno) mjesto.

Otuda je prenosivost (protočnost) znanja, a znanje je ovdje sinonim za svijest, od najveće važnosti, a time i teorija informacija i komunikacija.

²⁵ Ibid., str. 237

“Tako smo dakle naišli na velike suprotne elemente racionalizma koji dominiraju našom civilizacijom, na *intelekt* i *originalnost*, kojima teorija komunikacije dodjeljuje *redundanciju* i *informaciju* kao ideje njihova mogućeg određenja mjere.”²⁶

Kao što smo istaknuli ranije, procesi suvremene civilizacije procesi su integracije svekolikog bitka, u kojoj se upravo znanost i estetika najprisnije ukrštavaju, pri čemu “estetika informacija” nije ekskluzivno pravo samo umjetničkog djela ili najrazličitijih formi industrijske produkcije, nego i eminentno tehničkih tvorevina. Podvrgnuti su zajedničkom “kôdu” civilizacije, komunikaciji, pa opća teorija informacija postaje prvi i temeljni jezik civilizacije.

Estetička vrijednost ima svoju “funkcionalnu” vrijednost samo kao (estetička) informacija. Upravo “funkcija”, “funkcionalni položaj estetičke vrijednosti”, koji se zadobiva kroz informaciju, razlikuje modernu umjetnost od tradicionalne, supstancijalne njezine položenosti u bitku. Time estetika ulazi u jedan svoj naročiti odnos s modernim racionalizmom; istodobno u sebi nosi i intelekt i originalnost, kojima teorija komunikacije dodjeljuje redundanciju i informaciju, kao ideje njihova mogućeg određenja mjere.

Dakle, uvjerljivost i proračunljivost ulaze u modernoj umjetnosti/estetici kao nužni i nezaobilazni elementi njenog stvaralačkog konstruktivizma. Time ona ne gubi na svojoj umjetničkoj slobodi. Naprotiv, ona time naprosto *iskazuje* svoj novi i promijenjeni položaj u bitku. Stoga i žal za velikom umjetnosti prošlosti pokazuje nerazumijevanje, ne samo historijskih oblika umjetnosti, nego i samog bitka. Nije li, napokon, svako doba dužno *na svoj način* postaviti pitanje bitka? Odgovor bitka pokazuje kako se njegov odnos s čovjekom *uspostavio*.

²⁶ Ibid., str. 240

Dakle, parafrazirajući Heideggera, čovjek ne čeka samo kažu bitka, nego ju sam *iskazuje* svojim sebe-uspostavljanjem.

Problemizirajući modernu umjetnost/estetiku, mi ne spekuliramo o ovakvim ili onakvim estetičkim ili filozofskim koncepcijama umjetnosti, kako su se one povijesno pojavljivale, nego želimo dijagnosticirati i ontološki odrediti (otkriti) njezin današnji položaj. Zato je s ontološkog gledišta sasvim irelevantno da li nam se moderna umjetnost/estetika sviđa ili ne, da li sumnjamo u to je li ona još uopće umjetnost ili nije, da li je dobro ili loše što je ona takva, je li ona već bitno prošlost (s Hegelom ili bez njega) ili ona još ima budućnost itd. Naš je zadatak da ispitamo/istražimo *njezin ontološki položaj u bitku suvremene civilizacije danas*.

“Redundancija zasniva numeričku sliku našeg intelekta, a informacija zasniva numeričku sliku naše originalnosti, kojih deideologizacija i demitologizacija može uspjeti samo njihovim raščlanjivanjem u konačan broj koraka njihove izgradnje.”²⁷

“Ali ukoliko danas možemo intelekt i originalnost interpretirati pomoću pojmova redundancije i informacije, racionalnost koja joj odgovara pojavljuje se kao racionalnost i pravljenja i spoznavanja, i sve je očitije da u tehničkoj civilizaciji, bar u principu, nema esencijalne razlike između znanstvene i umjetničke produktivnosti, i da se klasična ideja stvaralaštva i moderna ideja programiranja međusobno veoma približavaju. Znanost je stvaralačka u istom smislu kao i umjetnost, a umjetnost je stvaralačka u smislu u kojem to može biti znanost”.²⁸

Ovo je mjesto ključno, kako za Benseovu estetičku teoriju, tako i za našu temeljnu tezu: korespondentni princip i umjetnosti i znanosti i tehnike/tehnologije kao izraz integrativnog duha suvremene civilizacije.

²⁷ Ibid., str. 240

²⁸ Ibid., str. 240

Estetika i fizika u modernom svijetu susreću se u polju jedne *umjetne/proizvedene realnosti, tehnike i umjetnosti*.

I jednoj i drugoj danas nije "sudbina" da nadilazi, transcendira realnost, kako to zahtijeva tradicionalna metafizika, naprosto stoga što je pojam bitka desupstancijaliziran, a to znači da se on spoznaje i uspostavlja iz samog procesa pravljenja bitka u svim njegovim regijama suvremene civilizacije. Slika svijeta gradi se kao cjelina iz procesa proizvedene i shvaćene realnosti svih njegovih kompleksnih aspekata. To nikako ne znači da je time filozofija, koja hoće ovu cjelinu, izgubila na važnosti. Naprotiv.

Kao što moderna fizika nije više teorija fizikalnog bitka, nego teorija jezično fiksiranih iskaza o tom bitku, tako i moderna estetika nije više teorija bitka nego teorija znakova, što znači da je s ontologije prešla na semantiku, s prve na drugu klasu bitka.

Taj se metafizički preokret dogodio već s Hegelom, stavljajući umjetnički lijepo iznad prirodno lijepog, gdje znak za predmet jest izraz ljudskog duha. Duh, kao znanstveni duh, jest ono što konstituira moderni svijet. Pritom gore spomenuti estetski i fizikalni procesi imaju suprotne tendencije u smislu procesa konstituiranja vlastitog specifičnog bitka. Dok je estetski proces usmjeren na stanja nevjerojatnog, kao što su npr. iznenađenje, novo, izvornost itd., fizikalni proces teži onom vjerojatnom. No u oba procesa javlja se zajednička statistička priroda: "pomoću logaritma vjerojatnosti, koja se daje statistički interpretirati kao učestalost, oboje može biti opisano brojčano. Tako se uz termodinamiku javlja teorija teksta, i kao što prva shvaća statistički fizikalna stanja (nekog plina), druga se zanima za statističko svojstvo nekog teksta".²⁹

"Ali kao odlučno Novo smatramo to što se u takvim razmatranjima i analizama i fizikalni i estetski proces pojavljuju kao

²⁹ Ibid., str. 244

selektivni i slučajno; što je fizikalno i estetičko stanje statističke prirode: umjetničko djelo nema definitivne zbiljnosti, nego samo vjerojatnosti.”³⁰

Upravo se ovdje dolazi do bitnog obrata koji se zbiva s modernim umjetničkim djelom. Njegov *statistički* karakter mijenja i njegovu *estetičku realnost* što zahtijeva jedno posve *ново* (njezino) tumačenje.

“Lijepo” koje je prije pripadalo onom supstancijalnom, ontološkom biću umjetničkog djela, transformira se u estetički proces, proces koji postojeće prenosi u znakovima. Estetički proces ne prenosi neku običnu informaciju nego *estetičku informaciju*. Umjetničko djelo postaje nosilac estetičke informacije. No onaj istinski novum koji se zbiva u modernoj civilizaciji jest to, da nije samo na umjetničkom djelu zamjetljiva estetička informacija. Isto su tako i *tehničke tvorevine* nosioci estetičke informacije (arhitektura, dizajn itd.).

“Ipak prema teoriji informacije svaka je informacija samo utoliko prava informacija ukoliko je inovacija, nova, iznenadna, nepredvidljiva, izvorna. To se osobito odnosi na estetičku informaciju, dakle, realizirano umjetničko djelo, nezamislivo prije nego što je faktično proizvedeno.”³¹

Kao što vidimo iz gornjih stavova estetička informacija, sa svim svojim osobitostima estetičkog bitka, iz biti suvremenosti nužno je uključena u mrežu/bitak informacija.

“Shvaćeno kao informacija, svako umjetničko djelo, dakle, ne samo da potvrđuje vrlo očekivanu i lomljivu prirodu svoje zbilje, nego je razumljivo i to da viđenje umjetničkih djela kao umjetničkih djela može imati tek nestalnu izvjesnost, koja svoje konstatacije mora upotpuniti konstatacijama.”³²

“Statistička estetika sastoji se dakle u prvom redu od znakovne estetike u kojoj su uvedeni elementi i kojom su određene

³⁰ Ibid., str. 244

³¹ Ibid., str. 245

³² Ibid., str. 245

funkcije; slijedi informacijska estetika u kojoj se estetička informacija za razliku od semantičke informacije, tj. razvija se dakle kao znakovni aranžman u kojem su znakovi shvaćeni kao čisti faktor rasporeda, a ne kao značenja: informacijska estetika prelazi u teoriju estetičke komunikacije; komunikacijska estetika promatra estetičku informaciju iz aspekta njezinih komunikativnih aspekata, iz aspekata njezina transporta, njezine transmisije i transformacije; u objema, i u informacijskoj i u komunikacijskoj estetici, krije se (estetička) teorija realizacije: u njoj se razmatraju momenti estetičkog procesa koji u užem smislu određuje tok estetičke realizacije”.³³

“Statistička estetika pridonosi, dakle, analizi i interpretaciji umjetničkog djela tri pojma: inovaciju, informaciju i komunikaciju, već prema tome ima li na umu originalnost, red znakova ili akte izbora upotrebljene za njezino konstituiranje i kombinaciju, ili odluke, dakle stvaralačku slobodu. U onim trima pojmovima vidi ona izraz triju faza jednog jedinstvenog procesa, koji naziva estetičkom realizacijom. U svakoj realizaciji, naravno, korespondiraju materijalni i nematerijalni elementi; nijedan se ne može izostaviti, a da se cijeli proces ne stavi u pitanje.

Što se time postiže? Time se postiže da se u analizi umjetničkog djela stara kategorijalna razlika između sadržaja i forme, od koje klasične estetike i teorije umjetnosti tradicionalnih duhovnih znanosti još i sada žive, potiskuju u pozadinu. Forma i sadržaj gube mjerodavnu obvezatnu kategorijalnu ulogu, a javlja se dublja, bitnija i sveobuhvatnija, u strogom smislu i primjerenija - horizontu pravljenja primjerenija - kategorija nastanka procesa, produkcije umjetničkog djela, upravo statistička selektivna realizacija”.³⁴

“Informacija se u statističkoj estetici pojavljuje načelno kao složen pojam, koji se sastoji od semantičke i estetičke informacije.

³³ Ibid., str. 250/251

³⁴ Ibid., str. 254/255

Ukoliko je razlika statističke naravi, ona je stupnjevita; semantička i estetička informacija, mogu se dakle prevesti jedna u drugu i u principu, u horizontu umjetničke produkcije, nipošto se ne mogu uvijek razlučivati, naprotiv, lako se pobrkaju. Općenito se semantička informacija može pojačati pomoću novog sloja estetičke informacije. Zadaća proporcije semantičkih i estetičkih iznosa informacije pokazuje se, naravno, osobito važnom i kritičkom prije svega u području tekstova, radija, fotografije, televizije i filma. Napose vizuelne i tekstovne reportaže postavljaju u tom pogledu specijalne zahtjeve povezane s problemima informacijske estetičke modulacije i demodulacije. Problem "momenta" u vizuelnim tehnikama i problem "aktualnosti" u oblasti reportaža nisu samo teškoće posebne klase semantičkih informacija, naime dokumentarne, nego i estetičke informacije, koja se daje u svakoj propagandi, u svakoj reportaži.³⁵

Ono što se ontološki bitno zbiva s modernom umjetnošću je da se njezin artistski/umjetnički moment približava onom *statističkom*. Estetički proces zadobiva statističku vrijednost i vjerjatnost igra novu i presudnu ulogu u takvom procesu.

"Središnja je točka da je inovacija odlučni moment informacije. Samo je nova u smislu nepredviđenog, neočekivanog, čak nevjerojatnog."³⁶

"U svakom je slučaju problem moderne umjetnosti naglo osvijetlio taj veliki problem egzistencije umjetnosti uopće i očito je dublje polaganje njezinih fundamenata, na kojima je od početka stajala, dosad jedini legitimni i uspješan postupak da bi se izbjeglo sigurno: uvjerenje o njezinoj mogućoj besmislenosti u civilizaciji, koja je i etički i estetički krajnje iritantna."³⁷

Ovaj nas odlomak upućuje i uvodi u našu temeljnu tezu, naime da je moderna umjetnost otvorila pitanje opstanka i načina opstanka umjetnosti u cjelini.

³⁵ Ibid., str. 254

³⁶ Ibid., str. 255

³⁷ Ibid., str. 246

Inovativni, reaktivni i stvaralački karakter umjetnosti pripada danas cjelini. A postupci preciznosti, perfekcije u najužoj su vezi s civilizacijskim postupcima anticipacije, predviđanja, proračuna, izvođenja, kalkulacije i automatizacije, što sve skupa potire tradicionalne estetičke postupke (i vrijednosti), kao što su iznenađenje, nevjerojatnost, nepredvidljivost.

Time ne želimo zamijeniti definiciju estetičkog, nego naglasiti da, mijenjajući svoju bit gubi neke svoje tradicionalne karakteristike. Estetička informacija, da bi to uopće bila, još se uvijek razlikuje od tehničke tvorevine koja se može predvidjeti i izvesti. Estetička informacija mora posjedovati inovaciju, i samo ukoliko umjetničko djelo sadrži inovaciju, ono daje/nosi i estetičku informaciju.

“Civilizacija je dakle sazdana od komplementarnih procesa, a umjetnost ne može a da ne sudjeluje u toj vrsti civilizacije i postaje neizostavni medij njezine intelektualne dinamike.”³⁸

Ono što je možda najvažnije ovdje primijetiti jest da se umjetnost i moderna umjetnost više nikako ne mogu promatrati isključivo kao jedno posebno duhovno područje, nego samo u položaju unutar procesa moderne civilizacije.

“Dublje polaganje temelja počelo je u literaturi s Gertrudom Stein, Franzom Kafkom, Jamesom Joyceom, u glazbi sa Schönbergom, Webernom, Pierreom Schaefferom i Milhaudom, u slikarstvu s Picassom, Kandinskim i Mondrianom, u plastici s Brancusijem, Mooreom, Billom itd.”³⁹

“Svaka informacija ima, naravno, značenje komunikacije. Vijest je bitno posredovanje, a estetička vijest je estetičko posredovanje”.⁴⁰

³⁸ Ibid., str. 246/247

³⁹ Ibid., str. 247

⁴⁰ Ibid., str. 247

XIII. Estetika i civilizacija

Temeljno je za suvremenu antropologiju da je čovjek danas bitno određen kao "otvoreni funkcijski sistem informacija", što znači "nesigurnosti". Put od organskoga (životinjskoga) jedinstva pokazao se, hegelovski rečeno, kao put obrazovanja njegova duha, intelekta i jezika.

Čovjek kao biće nije zatvoreni instinktivni krug života, nego je otvoreni sistem informacija, koje stalno moraju pritjecati kako bi on mogao postojati. Dakle, čovjek je u modernoj civilizaciji zamijenio prirodnu realnost s "umjetnom" tehničkom realnosti.

No usred tehničke realnosti, gdje strojevi za informaciju i komunikaciju danas imaju odlučnu riječ, usred posvemašnje prevlasti ratia i tehnike, umjetnost se, što je najzačudnije, ne pojavljuje kao ostatak prošlosti, više nikom potreban ni zanimljiv, nego kao "maksimalno inegrirani živi agens našeg postojanja".¹

Tu je najodlučnije, da je horizont pravljenja ona "ontološka sinteza" tehnike i umjetnosti, kojom se prevladava puko umnožavanje svijeta i dopijeva do njegova mijenjanja. Načelo i struktura samorazumijevanja pokazuju da u ovakvom horizontu pravljenje uključuje u sebi smisao. Otuda i svijet moramo sami sebi dati/darovati. Informacija u porastu osvjetljava i "stvaralačku nedokučivost naše subjektivnosti".²

¹ Max Bense, *Estetika*, O. Keršovani, Rijeka, 1978, str. 176

² Ibid., str. 176

Ova plodna sinteza tehnike i umjetnosti u našoj civilizaciji prevladava tehnički napredak bez samorefleksije (samorazumijevanja/ smisla), kao i privid (auratičnost) umjetničkog djela, te stvara ontološki temelj pravljenja *stvarnog i smislaonog svijeta*

Tu je svakako promijenjena ontološka perspektiva, perspektiva tematike bitka. Već je Nietzsche prevladavao metafiziku estetikom, u kojoj se zbiva "najviša procjena bitka". Ovaj stav povezuje tehniku i umjetnost koji se potvrđuju u horizontu pravljenja. U ovu dimenziju procjene bitka danas ulazi, kao dio naše refleksije i našeg samorazumijevanja, od "filologije preko fizike sve do ontologije i do kibernetike, gdje izvanredno veliku ulogu imaju interpretacija, kibernetika, hermeneutika i tumačenje."³

Pokazuje se da je Nietzsche naslutio ovaj proces u modernoj umjetnosti, koji će radikalno započeti Kandinski, a to je "estetičko oslobođenje materijala od kojih je umjetnost načinjena, dakle njezino odvajanje od sadržaja, od predmetnoga."⁴

"Pokazalo se da tehnički svijet, promatramo li ga sa stajališta njegove predmetnosti, postaje sve više nepredmetni svijet, svijet koji se više ne može ni shvatiti ni opisati predmetno, kod kojeg su dakle zakazale klasične kategorije forme i sadržaja, a počinju da vrijede funkcije i strukture".⁵

Iz ovoga shvaćamo da i umjetnost i tehnički svijet konvergiraju prema nepredmetnosti, što ih, u ontološkom smislu, približava jednom procesu permanentne samorefleksije i pravljenja.

"Predočimo li sebi još jednom taj razvitak, primjećujemo kako se on dijeli u dvije velike odvojive faze: najprije je to prvi klasični svijet strojeva, kojim vlada Newtonova i Galilejeva mehanika, orijentiran na produkciju rada i energije, funkcionalno okrenut prema tjelesnom svijetu i, kao što smo rekli, s

³ Ibid., str. 176

⁴ Ibid., str. 176

⁵ Ibid., str. 177

Arhimedovom polugom kao primjerom. Zatim slijedi drugi (obrat pada negdje oko 1850., a u određenom je smislu klasična termodinamika sa svojim formama i predodžbama prijelazna pojava) no klasični svijet strojeva, kojim vladaju Faraday-Maxwellovi zakoni, elektrodinamika i kvantna teorija, sve više usmjeravana na produkciju informacija (računski strojevi) i komunikacija (tehnika obavješćavanja), i sve više prodirući u akcije naše svijesti i našeg duha. Jasno se razaznaje kako proces toga razvitka teče od upotrebe čistih prirodnih sredstava preko njihovih imitacija, apstrakcije, denaturiranja i destrukcije, od modela do tehničkog originala koji se sami nude, od predmeta do čiste funkcije, od supstancija do struktura, od zrenja do shematike. Zaista, predmet je u tehničkoj sferi postao čisti privid, i sve se više ističe njezin nepredmetni život.”⁶

“Ovdje nas ne obavezuje neka predmetna ontologija, nego ontologija funkcija.”⁷

To je ključno mjesto za ontološku problematizaciju moderne umjetnosti. Predmetna ontologija jest ontologija cjelokupne klasične umjetnosti koja svoje izvorne veze s umjetničkim djelom traži u predmetnosti pojedinačnoga i završenog umjetničkog djela, od njegove materijalne predmetnosti do realizirane umjetničke forme, kojom ono daruje svoj umjetnički život. To dakako pretpostavlja i sasvim određeni način njegove recepcije. Čini se da je nepredmetna umjetnost bila onaj prijelazni član, kojim je umjetnost ušla u svoj novi ontološki status, u status koji je određen *ontologijom funkcija*, jer ovaj status u modernom vremenu nije određen samo umjetničkim, nego i civilizacijskim položajem u modernom bitku. Moderni svijet, bitno određen informacijama, apsorbira i estetički svijet kao svoj integralni dio. Ontologija funkcija pokazuje najveću ontološku promjenu koja

⁶ Ibid., str. 177

⁷ Ibid., str. 177

se dogodila u modernoj umjetnosti: umjetničko stvaranje ne postaje samo otvoreni istraživački proces konstituiranja estetičkih znakova, nego poprimajući fizikalne i znanstveno-tehničke elemente, doživljava svoju najveću ontološku promjenu: *Umjetnički bitak postaje neodvojivi dio znanstveno-tehničkog bitka modernog svijeta*, čime definitivno nestaje samozadovoljna iluzija auratske umjetnosti. Dakako, to otvara čitav niz spoznajno-teorijskih pitanja vezanih uz novi položaj moderne umjetnosti.

“Čini se da situacija u modernoj umjetnosti odgovara situaciji u modernoj tehnici”.⁸ “Prvi put je svakako Kazimir Maljevič 1913. sažeto zabilježio razvitak umjetnosti koja odgovara tehničkoj realnosti, u djelu pod naslovom *Nepredmetni svijet*”.⁹

“I tako je sad tu nova nepredmetna umjetnost, kao izraz čistog osjećaja, koji ne traži praktične vrijednosti, ni ideje ni obećanu zemlju...”¹⁰

“Dakle, u istom času kad je unutar tehničke realnosti predmetnog pričina nepredmetni svijet definitivno otkriven u umjetnosti, pojavljuje se ona u prvi mah gotovo beskrajno udaljena od praktičnog svijeta konkretnoga postojanja. Stavljena kroz realni svijet poput reza, ali je taj svijet već odavno identično nepredmetna sfera tehničke ili umjetničke fizikalne ili estetičke funkcije. Jasno je da je morao uslijediti protuudarac protiv beskrajne udaljenosti umjetnosti od života, i jasno je da je on morao poteći iz oblasti same nove nepredmetne umjetnosti. Razvoj od suprematista sve do konkretnih, i čak od ekspresionista do tašista dovoljno je jasno obilježen odbijanjem romantičkog ideala nesvrhovitosti. Počinje se sve više misliti na sintezu upotrebne i umjetničke funkcije, koja se nalazi u pojmovima kao “industrijsko oblikovanje”, “forma predmeta” ili “esthetique industrielle”. Umjetnička djela nisu više isključivo one tvorbe na kojima se

⁸ Ibid., str. 177

⁹ Ibid., str. 177

¹⁰ Ibid., str. 178

estetički bitak može egzemplificirati; i područje upotrebni predmeta nezadrživo prodire u tu sferu. To je tako: estetička emancipacija, oslobođenje materijala, umjetničkih sredstava, razorilo je semantičke, sadržajne, predmetne odnose slika, kipo-va, a katkada čak proze i poezije, ali je s gubitkom prikazanoga, dakle ipak fiktivnoga lijepoga predmeta postigla sam realni lijepi predmet, dakle formu produkta, lijepi upotrebni predmet, pa je tako razvitak išao od prirodno lijepog preko umjetnički lijepog do tehnički lijepog. Estetički svijet, kojemu nisu više bili potrebni podsticaji pomoću predmeta jer je sada imao predmete za cilj, postao je svijet koji je tehnički integrirao tako duboko i tako opsežno kako bismo očekivali samo od fizikalnoga. Vidimo umjetnost - a u njoj ljepota nema supstancijalno nego strukturalno, nema predmetno nego funkcionalno značenje - u kojoj su fizikalni momenti utjelovljeni jednako kao i tehnički momenti."¹¹

"To što je fizika u istraživanju mikro objekata napustila stare predodžbe o supstanciji i svojstvu, pa i sam prividno predmetni elektron shvaća samo kao strukturu, a klasične kategorijalne predmete, kao "mjesto", "putanja", "impuls", treba još jedino za matematičke sheme, sugerira nam misao da se danas i tehničko s jedne strane, i estetičko s druge strane pojavljuju rašireni u jednom dubljem mediju, zasnovanom na bitku i svijesti, koji se očito može prikazati samo pomoću matematičkih pojmova zbilje moderne fizike".¹²

"Fizikalna zbilja, pretežno matematičke strukture ili statistički proširena kao zajedničko područje bitka i tehničkog i estetičkog oblikovanja, danas se javlja kao glavni problem teorije koja je postala nečuveno teška. Ali ta se teorija može izgraditi jer su estetičko i tehničko postali široki kozmologijski procesi, procesi koji se oblikovno odnose bar na našu cjelokupnu sredinu, dakle na hori-

¹¹ Ibid., str. 178

¹² Ibid., str. 178

zont pravljenja u vizuelnom, informativnom i komunikativnom. Tako estetički proces postaje protivnost fizikalnom procesu svijeta, koji u ljudskoj sferi mora biti zadržan, integriran- jer nezadržan, neintegriran, pojavio bi se pred nama samo u užasnoj ulozi raspadanja.”¹³

“Ono što smo time rekli može se formulirati i drugačije: umjetnost nije više puki stimulans života, ona je postala stimulans duha. Moderna umjetnost nije razumljiva na velikoj osjetljivoj pozadini naših raspoloženja i osjećaja, nego tek na pozadini duha, intelekta, teorije. Stvaralaštvo se oslobodilo svake vrste maski i dekoracije - “pa što bismo imali dekorirati”, pita Francis Ponge - stvaralaštvo ostaje nago i čisto, jedino još samosvjesni duhovni rad dakle nužnost života.”.¹⁴

“Time smo stigli do ruba antičkog shvaćanja. Jer danas znamo da su “Grci... sve do Aristotela pojmom tehnike obilježavali i shvaćali “moći proizvesti, i u oblasti zanata kao likovne umjetnosti, i u umjetnosti riječi”, naš facit može dakle biti samo ovo: Ako nas sve ne vara, umjetnost u tehničkoj realnosti podliježe ubrzanom procesu kulture i civilizatorske integracije i u tome pogledu očigledno za umjetnost tek započela nova velika faza. Možda je ta faza prodiranja umjetnosti, točnije, prodiranja čovjeku mogućih estetskih procesa, u cijelu njegovu sredinu, u njegove najdublje civilizatorske akcije, popraćena fazom povlačenja, nestajanja umjetnosti u smislu slobodnog luksuznog umjetničkog djela klasične vrste, slično kao što se klasična metafizika sistema, kao lako raspršiva građa naše refleksije, sve više povlači u znanost i literaturu”.¹⁵

“Ali kad bi tako i bilo, kad bi i sama neka izložba takozvanih djela već djelovala gotovo kao antiteza estetičkom razvitku, nakon Hegela to ne bi smjelo doći neočekivano, i mi ne bismo

¹³ Ibid., str. 178/179

¹⁴ Ibid., str. 179

¹⁵ Ibid., str. 179

imali razloga da ne mislimo kako postaje na putu nestajanja nekog moćnog fenomena mogu biti jednako bitne i značajne kao i postaje na putu njegova pojavljivanja".¹⁶

"Mnogo se govori o zaostajanju socijalnih i egzistencijalnih institucija i sudova za tehničkim napretkom epohe. Treba dodati i zaostajanje ideologijskih pretpostavki, u nekoliko polazišta svijesti na osnovi kojih se ova komplicirana i neuravnotežena civilizacija može shvatiti u duhovnoj i ljudskoj povezanosti. U tom pogledu bez sumnje nisu više dovoljne stare metafizičke predodžbe tradicionalne dogmatičke i socijalne konvencije. Položaj takozvane duhovne znanosti koja historizira i interpretira i jasno rasvjetljava upravo maločas spomenutu vrstu zaostajanja.

Ali nije isključeno da će se s disperzijom, raspršivanjem, dakle sve većom pravom integracijom umjetnosti u širokim mrežama civilizatorskih djelatnosti, u tjelesnoj i duhovnoj sredini, ponovno pojaviti problem razumijevanja bitka i samorazumijevanja; da se princip rješavanja neće više naći u horizontu danoga, nego u horizontu napravljenoga, i da zbog toga prava osnova duhovnog i spiritualnog svladavanja svijeta neće dakle više biti metafizika, koja je uvijek orijentirana na dano, nego estetika koja neprestano reflektira na napravljeno."¹⁷

Ovo je neobično važno za problematizaciju moderne umjetnosti. U svom principu estetička refleksija je beskonačna kao i samo stvaralaštvo. Postoji ontološka razlika između danog i napravljenog. Mislimo da tu Bense nije sasvim u pravu, jer je upravo umjetnički/estetički bitak svijeta u svom hermeneutičkom ležištu predmet metafizike, što znači propitivanje njegovih temelja i njegova smisla za čovjeka i njegov svijet.

"Tada ne bi bio odlučan metafizički odnos prema svijetu nego estetički, i moderna bi estetika preuzela dio zadaće klasične

¹⁶ Ibid., str. 179

¹⁷ Ibid., str. 179/180

metafizike. Uživanje svijeta, životna radost još je uvijek bitna kategorija našeg egzistiranja; u njima se otkriva najneposrednije razumijevanje svijeta, i to sve do najsitnijih pojedinosti naše racionalnosti".¹⁸

Iako slijedimo Benseovo temeljito ontološko distingviranje metafizičkog i estetičkog, poduzetog u svrhu teorijskog razjašnjavanja promjena u modernoj umjetnosti, i s njima se slažemo, mislimo da estetička dimenzija naše egzistencije nije moguća bez metafizike.

"Ponovno uspostavljanje izvorne čistoće upravno spiritualne čistoće tehnike, etički se vjerojatno više ne može postići. Estetička bi akcija mogla značiti posljednju mogućnost. U svakom se slučaju kao bitna funkcija sadašnje i buduće umjetnosti ocrta šansa da se svijet, koji je već odavno postao moralno sumnjiv, opravda i shvati - ako ne fizikalno, ono bar estetički."¹⁹

Za ontološki status moderne umjetnosti odlučan je ontološki status modernog čovjeka. Budući da je i sam opstanak modernog novovjekog čovjeka određen znanošću i tehnikom, i to ne samo kao tzv. "metafizičko pitanje" o biti tog opstanka, nego upravo doslovno preživljavanje čovjeka na planetu, posredovano znanošću i tehnikom, koja prožima čitav svijet i određuje čovjekov opstanak neposredno, onda ni umjetnost ne može biti izuzeta iz te sudbine svijeta - čovjeka. Ona gubi svoju autonomiju i rastvara se u objektivitet znanstvenog duha. To nikako ne znači da gubi svoju specifičnu stvarnost umjetničkog ili da ostaje bez svojih metafizičkih pitanja o smislu itd., nego znači da ona više ne može biti izuzeta iz bitka epohe znanstveno-tehničkog bitka.

Fenomenološki se to na umjetnosti može pratiti u prihvaćanju novih formi kroz nove tehnike (kao postupak stvaranja/umjetnička tehnika/tehnička sredstva koja omogućavaju

¹⁸ Ibid., str. 180

¹⁹ Ibid., str. 180

nove izraze/forme), kao i procese koji se kreću prema sintezi sa znanosti i tehnikom, ne samo kao težnja za cjelovitom slikom svijeta, nego i usmjerenost na rješavanje stvarnih problema svijeta/čovjeka.

Danas je i sam opstanak čovjeka došao u pitanje. Umjetnost nije više povlašteno "metafizičko carstvo duha", koje može ostati intaktno njegovim stvarnim problemima, nego naprotiv penetri- ra konkretnu čovjekovu zbilju.

Nije li, naprimjer, postupak književnosti koji koristi autentični dokument, nešto što akceptira konkretnu povijesnu zbilju? I ne znači li to rastvaranje u postmoderno stanje konkretnih činjenica konkretne povijesne zbilje- izdiferencirane socijalne i povijesne zbilje.

Umjetnost ulazi u tu diferenciranu zbilju, koja se rastom (napretkom) znanosti stalno proširuje i neprestano otvara nova područja ljudske povijesti i zbilje, koja načelno imaju isti značaj za čovjeka, u strogo utopijsko - povijesnom smislu, kao i umjetnost.

No i pored ove smjele, ako ne i heretičke konstatacije, moramo reći da samo umjetnost posjeduje ovaj jedinstveni "utopijski višak" i transcendenciju, koji su u stanju umjetnički otvarati pitanja čovjekove egzistencije i njegova smisla. U tom je smislu umjetnost nezamjenjiva i "vječna" poput filozofije i religije. Samo ove forme duha u stanju su da nadomjestе "povijesni manjak", naprosto zato jer tragaju za prvim i najvažnijim pitanjem za čovjeka, pitanjem o izvoru i smislu njegove egzistencije.

Neusporediva je prednost umjetnosti, a napose moderne umjetnosti, pred ovdje navedenim formama duha, da ona ne samo otkriva smisao, nego ga i *pravi*. To je najveća tajna umjetnosti i njeno čudo. Ona je najviša sinteza duha i čini se da se ponovno vraćamo Hegelu.

Nije li zapravo njegov "osjetilni sjaj ideje" u modernoj umjetnosti, u svojoj biti, sačuvan i samo materijaliziran u najvišim spiritualnim geometrijsko/matematičkim umjetničkim formama?

Gledano ontološki, umjetnost danas živi jednu protivrječnu unutrašnju situaciju. Mogućnost uništenja svekolikog života na zemlji, što je već dugo prisutno, definitivno razara njezinu auru autonomnog djela (s čitavom formom) i otvara djelo prema svijetu, na način odgovornosti za svijet života. Napokon, sam je život izvoriste i smisao svakom duhovnom i materijalnom stvaralaštvu čovjeka. S druge strane, unutrašnja autonomija umjetničkog stvaranja, kao najizvornije samosvrhovitosti, čuva jezgru humanuma, a time i neophodno jedinstvo prirode i čovjeka.

Kada se u suvremenim teorijskim razmatranjima čitava romantika otpravlja s ironičnim smiješkom, onda to pokazuje potpuno nerazumijevanje njezina mjesta u duhovnoj povijesti Moderne.

Ako je romantika čuvala onu idealnu cjelovitost prirode i čovjeka svojom auratičnom autonomijom, onda je ona itekako važan putokaz za modernu umjetnost i tehniku. Sigurno je da mi tehnički svijet, kao dijete moderne, niti možemo niti trebamo izbjegavati ili odbacivati. Stvaralački konfinij umjetnosti i tehnike otvara nova pitanja autonomije. Ona se sada više pokazuje kao artifično stvaranje svoga svijeta po principima moderne znanosti: znanost, umjetnost i tehnika (tehnologija) susreću se u svojoj sintezi, jer imaju barem dva zajednička principa:

1. znanost - racionalna objektivacija,
2. umjetnost otvaranjem u objektivitet-gradnja cjelovite stvarnosti (tehnološka utopija).

Princip stvaranja i diferenciranja ljudske zbilje (svijeta) kroz princip istraživanja, pokazuju da su znanost i umjetnost, po svojim principima stvaralaštva, stvaranje novog, postale načelno iste: otvaraju se u jedan objektivitet novostvorene stvarnosti.

Time se pokazuje da to nije više privilegija samo umjetnosti.

Djela moderne umjetnosti rastvaraju se u komunikaciju, u estetičku semiotiku. Događa se *izvanjštenje umjetnosti u objektivitet* koji se očitava estetički.

Temeljna ontološka situacija moderne (suvremene) umjetnosti je u slijedećem: razgradnjom umjetničkog djela, kao pojedinačnog artefakta, u jedan objektivitet, dogodio se definitivan rascjep forme i sadržaja umjetničkog djela, koji je uvijek čuvao totalitet umjetničkog kao svoju vlastitu zbilju, autonoman privid. Čini se da se ovim rascjepom forme i sadržaja dogodilo to, da se zatvoreni totalitet umjetničke istine ras-stvorio u totalitet povijesne istine, i to po principu zbilje povijesno objektivirane, kojoj u temelju leži racionalnost.

Ono što je u zatvorenom umjetničkom djelu bio jedinstven smisao njegove umjetničke (egzistencijalne) zbilje, sada ulazi u povijesno objektiviranu zbilju i pretvara se u kritički potencijal reflektiranja povijesne zbilje.

Tako se forma i sadržaj tradicionalnog umjetničkog djela transformiraju u objektivitet i to kao: istraživački i spoznajni potencijal povijesne zbilje, kao njezin imanentni kritički potencijal. Spoznajni potencijal umjetnosti, iz njezinog specifičnog duhovnog senzibiliteta, ulazi u jednu novu sintezu sa znanošću i filozofijom/mišljenjem, s jednim ciljem: spoznaji istine.

Međutim, umjetnost nema više samo transcendentni karakter, nego i imanentni karakter istraživanja čovjekove povijesne/objektivne zbilje. Njezin smisao sada korespondira s konkretnom (objektivnom) zbiljom.

Nihilizam, čije će simptome Nietzsche predosjetiti s bolesnom osjetljivošću, bit će korozivni front protiv svake transcendencije, kao lažnog svijeta istine. No transcendencija, ta tajnovitost smisla i cjelovitosti umjetničkog djela, ne može se izbjeći, isto kao što se ne može izbjeći tragična situacija čovjeka

pojedince, njegova egzistencija. Ona ostaje predmet umjetnosti i samo njen predmet.

U Nietzscheovu strasnom negiranju svih lažnih kumira, koji za njega znače svaku transcendenciju, koja poništava i guši čovjekovu opijenost onim tjelesnim, kao i radosnom predavanju svemu zemaljskom, sluti se, napose u njegovu "vječnom došašću", tragična spoznaja da spasa nema, ni u Bogu ni u čitavoj europskoj metafizici od Platona naovamo.

Pravi čovjekov bitak jest njegova tjelesnost, u kojoj je sabrana i u kojoj čovjek sabire svoju egzistenciju, kao stvaralaštvo, kao igru, kao spontanost, kao radost.

Nije li ovu dionizijsku i panovsku opijenost, koja nije samo onaj najviši način postojanja u svijetu, nego je i sama izraz *vječne biti svijeta*, u ničeanskom duhu možda najljepše izrazio naš književnik Miroslav Krleža:

"O, pijano, divlje - kidaju se spone
I luduju na sagu sunčanom i jasnom,
A traci veseli, opojeni basnom,
U žutoj boji trepere i zvone:
Slobodno,
Golo,
Blistavo,
Divlje,
Divno,
Topi se metal sunca
Na našem obliku -
Braćo sniježna, bijela -
Dignite golemu vikul!
Sve živi.
Pleše.
Vijuga.
Dršće.

Treperi.
 Živi.
 Sve se suncu, svjetlu, - podnevu divi -
 O, živi! Živi!
 Hosana! Veliki Život!
 Hosana!
 I ja plešem.
 Smijem se,
 Penjem se.
 Pijem -
 O, ja se božanski smijem
 podne sunčanog dana,
 Hosana! Hosana!²⁰

I na drugom mjestu:

"Oblače u nama s pjanim vjetrom pleše.
 Svemirom se pjesma razlijeva od Sreće.
 Podne kao metulj vatreni prelijeće.
 Sunce! Život! Vodoskok! I cvijeće!
 O, sve živi. Sve vječno je. Sve pleše...
 I ništa ne umire-
 Ni plave sjene, sa cintora što gvire.
 Ni blijedi dim, što vije se nad kuće;
 Sve vječni Rasap! I vječno Uskrsnuće!
 O, osjeća se Život nevidljivih Stvari
 I svetinje Smrti. I Kozmos, što se pari.
 Atomi se biju ko titan u Mitu.
 I pijani pir srebra prolivenih voda
 I podnevna Vječnost sunčanoga svoda."²¹

Napokon, može izgledati pomalo neobičnim da, želeći napraviti neku vrst "metodičkog preludija", kako bismo dospjeli

²⁰ Miroslav Krleža, *Tri simfonije*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1917, str.14/15

²¹ Ibid., str. 7/8

do središta, do metafizičkog značaja tjelesnosti za modernu umjetnost, uzimamo za primjer jednog tako snažno ekspresionističkog pisca kakav je Krleža, koji je uz to imao i vrlo kritičko mišljenje o modernoj umjetnosti.

U modernom dobu čovjek na sebe preuzima svoju egzistenciju. To znači i mijenjanje pojma vremena.

Sjećanje postaje vremenski topos egzistencije. (M. Proust) Apsurd znači da ne postoji čovjekov racionalni odgovor na njegovo postojanje. Istinska tragika započinje sa spoznajom apsurd. U toj situaciji moderne/modernog čovjeka, umjetnost postaje naročito važna forma njegove egzistencijalne istine u epohalnom smislu. Izražava osjetilni totalitet njegova individualnog i povijesnog bića. Dokument/činjenica unutar čovjekova povijesnog (hermenutičkog) kruga jest epohalan. U sebi "usisava" subjektivitet čovjeka stvaraoca. Njegova subjektivnost, međutim, ne završava u zatvorenom umjetničkom djelu, nego se "produžava" u povijesni proces. Korepondira s poviješću na jedan nov način. Potpuna otvorenost vremena (individue i povijesti) preko dokumenata/činjenica. Otvara mogućnost da čovjek ne stvara kroz umjetničku formu svoje individualno umjetničko iskustvo, kroz iracionalno svoga subjekta, nego ulazi u povijesni krug hermeneutički. Tragajući stvara svoj smisao. To je krug duha moderniteta. Subjektiviteta modernog duha kao povijesno objektiviranog. Smisao i istina ne javljaju se tu kao transcendentno (metafizičko), koje po Kantu, postaje načelno nespoznatljivo. Postaje vlastito oblikovanje, kroz umjetničku formu egzistencije. Umjetnost tu ima najznačajniju funkciju, jer svojom formom izražava totalitet i intenzitet čovjekovog postojanja. Forma umjetnosti javlja se kao sama životna energija, kao volja za životom, kao sâm život.

Moderna umjetnost izraz je novovjekovnog subjektiviteta. Forma umjetničkog djela postaje forma svakodnevnog života, pa

ona time ontološki ne izražava samo svoj estetički izvor, kao jedna od "lijepih" manifestacija bitka, nego se pojavljuje kao forma samog bitka.

Postaje forma svakodnevnog života (arhitektura, urbanizam, dizajn, mediji, komunikacije, informacije, multimedijalnost, happening, umjetnički događaj kao realni prostor života, novo kazalište, moda, glazba itd.). Sve to mijenja i proširuje čovjekovu percepciju. Osjetilnost umjetničkog djela proširuje i mijenja čovjekovu osjetilnost (percepciju) u odnosu na svakodnevni život.

Ono što bismo trebali prepoznati kao bitno u novoj osjetilnosti, nije tek neka nova renesansna oslobođenost tijela, kao veće slobode čovjekova izraza u svijetu, nego više kao odnos spram vremena, koji proistječe iz ničeanskog nihilističkog razaranja pojma Boga, kao onog metafizičkog centra oko kojeg se plete, u očajnoj čežnji da zadrži svoju "vječnost", ne samo svekolika tehnologija, nego i sva zapadna metafizika, dakle vremena koje može izraziti svoju konačnu - vječnu bit jedino u čovjekovu tjelesnom bitku, izvan kojega ono može imati još samo metafizičko ili povijesno značenje, koje nije presudno za sam subjekt. Otuda se i nova osjetilnost ukazuje, ne samo kao nova forma subjekta, nego kao stvarno stanje "sloma tradicionalne metafizike", u kojem je napokon prevladala svijest modernog čovjeka o svojoj konačnosti. Čini se da upravo tu leži korijen postmodernističkog otpora modernitetu.

Moderna, sa svojim "utopijskim centrom subjekta" zapravo je drugo lice, ireverzibilna metafizička čežnja za Bogom, kao sigurnim uporištem vječnosti.

Moderna u sebi nosi snagu pobune, ona znači nemirenje sa stvarnošću. U njoj duh subjektivnosti, kao nosilac životnog duha svojom životnošću održava svoju snagu - život, stvarajući umjetničke forme. U tome se nazire dublja bit umjetničkog senzi-

biliteta Moderne - nju nosi napor/energija oblikovanja forme koja održava/omogućava sam život.

Nasuprot tome, u Postmoderni ideologija "demilitarizacije" pobunjeničkog duha Moderne, kao neutralizacija, kao opušteni i slobodni izbor unutar postojećeg, bitno slabi otpornost samog duha, njegovu životnost. Utoliko se može reći da, dok Moderna pored svoje pobune nosi i ideologiju "usvojene i projektirane" istine, Postmoderna donosi veće mogućnosti kombinacija u kaleidoskopu stvarnosti, ali je moguće da nosi i smrtnu opasnost po sam duh.

Postmoderna razara metafizički subjekt i premješta ga u njegovo jedino obličje, u njegovu tjelesnu konačnost s vremenom sadašnjim, u kojem se vrijeme zbiva u svojoj biti, a ne više s utopijskim, još-ne-stiglim vremenom.

Postaje jedna relevantna "nulta točka" svih ostalih budućih metafizičkih pitanja: o vremenu, vječnosti, povijesti, konačnosti, istini, formi itd.

Nova je osjetilnost dakle više od novog umjetničkog izraza. Ona je "metafizički jezik postmodernog čovjeka".

Nije presudno je li nestao čitav jedan oblik umjetnosti kao što je Moderna, nego je pitanje: znači li to opasnost za samu snagu (život) duha, koji samo u "otporu" crpi svoju snagu negacije, kojim dijalektičkom napetošću održava svoj život (duha), životno postojanje, kao povijesno transformirana dijalektika živog života.

Za nas se, međutim, postavlja pitanje, što se događa s dijalektikom povijesno "dogođene" biti moderne umjetnosti?

Kako ono objektivno u modernoj umjetnosti, kao napr. prevalencija forme, tehnike, tehnologije, postupci znanstvenog karaktera, istraživanja itd. utječu na umjetnika koji stvara iz svoje egzistencijalne situacije, iz koje i izvire onaj ontološki novum koji ontološki proširuje svijet?

Dakle, u dijalektici ovog odnosa, skriva se bitno ontološki odnos umjetnosti i povijesti, onaj ontološki prinos umjetnosti, koji ontološki konstituira povijest u najvišem smislu. Izostane li taj odnos, djelo ostaje "privatno", nezbiljsko, nepostojeće.

U tom svjetlu, može li stajati teza da tehnika "poništava" umjetničko djelo ili baš ona omogućuje nove, nevidene i neslućene forme umjetničkog. Forma sama može postati "sadržaj" umjetničkog djela. O tome svjedoče veliki primjeri u povijesti umjetnosti kao što su Maljevič, Klee, Kandinski i drugi.

Za Heideggera se najdublja ontološka autentičnost krije u pjesništvu, kao izvornom susretu bitka i mišljenja, izraženog kroz umjetničku formu. Pjesnici i mislioci ne stanuju tek kao susjedi u blizini bitka, nego su oni *ono isto*, ukoliko kroz njih progovara bitak.

No za nas ipak ostaje pitanje, po čemu mi znamo da je neko pjesništvo ili mišljenje doista autentični govor bitka?

Zašto Heidegger u pjesništvu Hölderlina, Trakla i Rilkea vidi bitno pjesništvo, "pjev bitka"? Kako to da su baš oni odabrani i što svojim djelom govore?

Razmatrajući modernu umjetnost, bez nakane da na ovom mjestu odgovorimo na ovo najteže i najodsudnije pitanje, ipak moramo neprekidno imati na umu, da je upravo umjetnička forma ona ontološka čistina (laz) bitka, na kojoj bitak sebe najautentičnije osvjetljava.

No ona nije "samo" to. Umjetnička forma nije samo duhovni "izraz" umjetničkog stvaranja, nego je ona najdublji temelj života samog. Dakle, ona nije samo umjetnička forma, nego energija života, volja koja se hoće životno i koja se u svojim beskrajnim preobrazbama očituje kao životna, ljudska egzistencijalna istina. Upravo moderna umjetnost integrira ontološku životvornu snagu duha i života, u beskrajnim njegovim formama. Na mijenama i oscilacijama njezinih formi, mogu se očitovati duhovne životvorne snage modernog čovjeka.

XIV. Zaključak

Došavši do kraja naših razmatranja, mislimo da možemo zaključiti da se pretpostavka, da postoji pluralitet ontoloških pretpostavki/temelja moderne umjetnosti koje ju konstituiraju i koje se samouspostavljaju u svojim mnogobrojnim prefiguracijama, pokazala plodonosnom. Isto tako smatramo da je bio ispravan metodološki stav, da se ovo istraživanje temelja moderne umjetnosti postavi na način da zadobije *i ontološki i znanstveni diskurs*, kako bi se pokušalo utvrditi stvarno njezino biće u suvremenosti, bez konačnih vrijednosnih presuda o njoj. To bi čak bilo u suprotnosti s njenim bićem, kao i duhom filozofije. Pokušali smo dati analizu njezinih bogatih očitovanja u suvremenosti, u svim kompliciranim njezinim preobrazbama. Pritom nije uvijek bilo lako odvojiti njene bitne ontološke preobrazbe od privida, no čini nam se da smo, uz pomoć takvog iznimnog estetičara i filozofa kakav je Max Bense, ipak doprli do glavnih korijena njezina tako bogatog stabla.

Kada je riječ o našoj prvotnoj hipotezi, o Hegelovu određenju umjetnosti, moramo reći da je nakon našeg razmatranja odgovor: Hegel je bio u pravu kad je umjetnosti odredio sudbinu unutar (apsolutnog) duha znanosti, ali je promašio kada je riječ o njezinu nestanku. Umjetnost ne samo da nije nestala (nestao je samo jedan njezin povijesni oblik - auratična umjetnička djela, kao jedini mogući oblik), nego je do neslučenih

granica povećala svoje stvaralačke mogućnosti. U suvremenosti je umjetnost na najproduktivniji mogući način ušla u razgovor s bitkom, iz svog novog stajanja u bitku. Umjetnost je pretrpjela niz ontoloških promjena, ali je isto tako postala najsnažniji stimulan bitka, smještajući se u svijest/refleksiji.

Isto tako kad je riječ o odnosu moderne umjetnosti i moderne tehnologije, moramo ustvrditi da oni zajedno učestvuju u promjeni *antropološke strukture* modernog čovjeka, u smislu promjene i bogatije strukture njegovih perceptivnih, kognitivnih, estetičkih, etičkih, psihologijskih, društvenih i drugih značajki.

Ako su dopuštene analogije, možemo reći: kao što moderna kompjutorska tehnologija silno multiplicira ljudsko znanje/spoznaju, sve do promjene njene biti, koja se kreće prema sve sofisticiranijim i spiritualnijim formama, moderna se umjetnost simultano, uz pomoć tehnologije, otvara stvaranju "narastajućeg estetičkog bitka", kao i čistim i spiritualnijim formama ljudskoga iskustva.

Uvodno smo rekli da se ne može i ne treba neopozivo i bespogovorno presuditi o biti moderne umjetnosti (u vrijednosnom smislu), kao što je to toliko puta dosad činjeno, najčešće iz njezina nerazumijevanja, što znači nerazumijevanja *bitka suvremenosti*. Uostalom, nijednoj "duhovnoj činjenici" ne može se "presuđivati", nego je se mora "prosudivati". U njenoj nedovršenosti i tajni krije se i naša, s njom zajedno živi, uvijek iznova propitujući. Napokon, nije li cijela povijest čovjeka jedno "b-luđenje", s nadom da će se jednom ipak prispjeti u pravi ljudski zavičaj, *humanum*, u kojem će čovjek, na ekranu nekog velikog kompjutora napokon ugledati lice skrivajućeg bitka?

Nije li ova ironična dvosmislenost samo indeks našeg "metafizičkog usuda", ali i gorka ljepota svih životnih očitovanja?

Ontološki temelji moderne umjetnosti ili njihovi "primarni fenomeni", kako su se oni pojavili našom metodom "kristal-

izacije formi/biti", bit će prikazani na slijedećim stranicama:

Samo u mišljenju bitka modernog čovjeka, može se misliti i situirati bitak moderne umjetnosti.

Biće moderne (suvremene) umjetnosti ontološki se strukturira kroz svoju vlastitu umjetničku povijest, što znači kroz povijesni razvoj svojih formi.

Umjetnost kroz medij refleksije/filozofije, postaje svoj vlastiti misaoni predmet. Postaje pojam koji se objektivira u objektivno znanje (Hegel) i postavlja temelje jedne uistinu znanstvene refleksije o biti umjetnosti.

Ontološkim se temeljem može smatrati onaj "proizašao iz razvoja same umjetnosti", a koji pokazuje jednu prevalentnu formu umjetničkog stvaranja i načina umjetničkog stvaranja.

Ontološke pretpostavke jednog novog stvaranja moderna umjetnost pokazuje kao nove aksiome umjetnosti.

Čvrste i prevalentne umjetničke forme, koje bitno određuju način stvaranja i recepciju umjetnosti određenog vremena, znače temeljnu ontološku strukturu umjetnosti osvojenu kroz samu sebe.

Moderna estetika ističe u prvi plan ontološki karakter umjetnosti.

Promijenjena ontološka struktura moderne umjetnosti nije ukinula bitak umjetničkog, ljepotu.

Promijenilo se njezino (moderne umjetnosti) stajanje u bitku, njezin odnos s bitkom.

Modus postojanja umjetničkog djela u modernoj umjetnosti otkriva se u kategoriji sustvarnost (Miterealität). To je ontološki korelat estetskom stanju koje označavamo pojmom ljepote.

Moderna umjetnost spoznaje smisao bitka tako što ga pravi.

Apstrahiranjem u modernoj umjetnosti traži se smisao.

Iz svog ontološkog bića, moderna se umjetnost pokazuje kao naročiti način "objektiviranja subjektivnosti".

Digitalna kompjutorska tehnologija moderne umjetnosti, u svom nastrojenju otvorenog istraživanja, kao svog principa, nosi u sebi i temeljni umjetnički princip, slobodu.

Ljepota u modernoj umjetnosti, iako nužna, nije više dostatna. Nema više prvi ontološki rang, koji sada zauzima refleksija kao spoznajna dimenzija racionalnog odnosa.

Umjetničko se konstituira kao *spoznajna samorefleksija subjekta kao procesa*. Time se mijenja ontološki status umjetničkog kao pravljenje novog bića, kao objektivirana materijalizacija forme.

Moderna umjetnost postaje spoznajnoteorijski hermeneutički organon povijesne stvarnosti.

Moderna umjetnost ne izražava samo jednu egzistencijalnu situaciju, nego je ona istraživanje i stvaranje *smisla egzistencije* kroz umjetnički potupak. To više nije samo umjetnikovo "doživljavanje" stvarnosti, nego je to objektiviranje zajedničkog smisla stvarnosti.

Spoznaja - refleksija u modernoj umjetnosti, nije samo dio stvaralačkog (umjetničkog) subjekta, nego je referencijalna na objektivnu/ povijesnu stvarnost.

Moderna umjetnost postaje istovremeno refleksija estetičkih i moralnih modela istraživanja smisla konkretne povijesne egzistencije. Ona nije više stvaranje svoga bića umjetničkog kao *zatvorenog modela svoje stvarnosti*, nego postaje, uz druge čovjekove duhovne oblike, jedan *refleksivni medij modeliranja stvarnosti*. Model kao metafora i metafora kao model, ne sastaju se samo u svom vlastitom identitetu, nego taj identitet obuhvaća *sve forme čovjekova duha* (umjetnost, znanost, tehnologiju, filozofiju), i vodi ga prema jednom *sinthesisu*, kao modernoj formi *poiesisa*.

Ovaj model kao metafora nova je forma i novi jezik moderne umjetnosti, čiji *umjetnički bitak*, kao onaj koji je bitno

utemeljen u *duhu apsolutne znanosti*, ne samo da nije onemogućen, time da bi se sada pretvorio samo u znanstveni model, te time izgubio umjetnički svoj bitak, nego upravo obratno, on je model za otkrivanje i oblikovanje jedne nove, moguće stvarnosti, koja u svojim najvišim potencijama korespondira s najdubljim pitanjima čovjekove povijesne egzistencije kao njegove istine.

Prijelaz bića umjetničkog u formu znanstvenog bitka, odnosno u formu (*apsolutne znanosti*), predstavlja najveći "problem" u modernoj umjetnosti.

U ontološkom smislu ona ulazi u formu objektiviranog povijesnog bitka, u čovjekovu *sudbinu bitka kao (apsolutne znanosti*. (Heidegger)

Moderna umjetnost predstavlja ontološki raskid s romantičkom formom umjetničkog djela kao zatvorenom/auratičnom i pruža se u "otvoreno djelo". (U. Eco)

Moderna umjetnost ulazi u jedno polje (krug) apsolutne refleksije kao dio (apsolutnog) duha znanosti, a jezik i temelj njezinog bića, kao i izraz, postaje sarnospoznaja/samorefleksija kao *istraživanje stvarnosti*.

Njezin istraživački i refleksivni karakter onaj je nužni član posredovanja, kojim je bitno promijenjen njen ontološki karakter.

Moderna umjetnost svoj smisao/bitak ("Sein") sama emitira kao svijet znakova, svijet značenja, svijet smisla. Time ona ulazi u raz-govor sa svijetom, kojega ona mora uzeti/istražiti kao *stvarnost*, kako bi mogla tvoriti *svoju stvarnost smisla kao smisla svijeta*.

Porast *racionalnosti* u modernoj umjetnosti, ne samo u smislu pojmovnog mišljenja, nego u smislu uvođenja tehnike/tehnologije u sam postupak umjetničkog poiesisa, sigurno je još jedan fundamentalni ontološki događaj u njenom biću, jer ona ne samo da se pojmovno/refleksivno integrira u stvarnost, nego se ovi principi racionalnog unose u samu priro-

du njenog nastajanja, a njezina priroda time postaje pluralistička i cjelovita. Ona akceptira znanstvenu metodologiju, filozofsku refleksiju i stvaralačku otvorenost visoko podignutih stvaralačkih mogućnosti tehnike/tehnologije.

Moderno umjetničko djelo jedan je otvoreni simbolički apsolut objektiviteta, organički povezan s bitkom povijesne stvarnosti i to je njegova ontološka sudbina u suvremenosti. Bitak umjetničkog djela ne može izbjeći bitku svijeta, a time i sudbina moderne umjetnosti nije više samo njezina *bit*, nego i *bit* svijeta.

Apsolut znanstvenog bitka primio je u zagrljaj i svoje najzaigranije dijete, *umjetnost*.

Umjetnost danas više nije najviši oblik duha. Istovremeno umjetnost postaje oblik apsolutnog duha znanosti. Njezino će biće suštinski poprimiti taj duh, bez obzira na sve svoje oblike i mogućnosti, koje kao specifična forma u sebi nosi.

Jedna nova perceptivna estetičnost, zasnovana na čistoci matematičkog i tehničkog principa, pretpostavka je recepcije moderne umjetnosti.

Svojom refleksijom moderna umjetnost posreduje egzistencijalnu istinu s povijesnom istinom, te ima mogućnost da pravi, kroz svoj umjetnički bitak, povijesnu (epohalnu) istinu. Time ona može stvarati i stvarno biće povijesti.

Moderna znanstvena estetika kao samorefleksija umjetnosti, počiva na temeljima numeriranja i klasificiranja. U osnovi joj leži matematički bitak. Njegova se *bit*, objektivnost, utvrđuje a ne više interpretira.

Moderna znanstvena estetika jedan je otvoreni i nezavršeni proces, koji u sebe uključuje mnoštvo znanstvenih teorija, metoda i teorema, upravo kao onaj objektivirani položaj bitka, konačno znanstveno određenog, a koji određuje doseg i život naše spoznaje.

Moderna je znanstvena estetika po svojoj biti sukladna "pravljenju" estetičke realnosti, kao što se "pravi" i nova "tehnička realnost kao prirodna", po principima znanstvene obrade bitka.

Moderna estetika, sa svojom temeljnom znanstvenom refleksijom, metodom eksperimenta s novim umjetničkim formama, nije samo refleksija o umjetnosti, nego je, iz bitno novog i promijenjenog položaja u bitku, njezin konstitutivni izvedbeni postupak. Sam postupak "pravljenja" umjetničkog djela je polje objektivacije znanstvenog bitka umjetnosti. Konkretni je izraz toga da je moderna estetika orijentirana materijalno i apstraktno, racionalno i empirijski.

Moderna se umjetnost kreće prema spiritualnoj čistoći svijesti.

Njezin je položaj u bitku usidren u tehnološku i znanstvenu racionalnost, u *svijest*.

Moderna umjetnost zadržava svoje temeljno ontološko biće, ljepotu, ali ona više ne može izmaknuti duhu znanstvenog bitka svijeta. On prodire u nju i mijenja njezinu ontološku bit.

Moderna znanstvena estetika javlja se kao onaj teorijski medij između umjetnosti i realnosti znanstvenog bitka, koja objašnjava i vodi prema svijesti čitav njezin osjećajni svijet. Javlja se kao refleksija/svijest koja posreduje.

Ona je refleksivni medij same umjetnosti, koji prenosi umjetničko djelo kao onaj neponovljivi bitak ljepote, njegovu umjetničku genezu, u medij svijesti.

Ona to čini svojom teorijskom genezom, koja polazi od estetičkog predmeta, preko estetičkog suda do estetičke egzistencije.

Temeljni zahtjev moderne umjetnosti je težnja za čistotom. To je duboka promjena u samoj njezinoj biti. Unutarnje pomicanje biti umjetnosti prema *čistoti*, znači njezinu težnju prema *duhovnosti*, *spiritualnosti*, u novoj vrsti umjetničke autonomije.

Ova autonomnost ima značenje zahtjeva za onim *apsolutnim*, i u svojoj težnji za čistotom iskazuje se kao "bezuvjetnost" i "samoizdvajanje", što korespondira s modernim pojmom racionaliteta, objektiviranim povijesno, pa se zahtjev za onim apsolutnim i čistim, javlja kao zahtjev za njegovim najvišim određenjem: *apsolutnom čistoćom ideje*.

U modernoj umjetnosti, čovjekova egzistencijalna istina cilja na "više", "spiritualnije" regije čovjekove svijesti svojom "čistom formom".

Temeljno je filozofsko pitanje, gradi li moderna umjetnost onu vrstu objektivnosti, zasnovanu na njenim projektivno geometrijsko-matematičko-znanstvenim principima, koja bi, zajedno s Hegelom, značila ono pravo polje za "korijen humanosti", u suglasnosti svijesti s objektivnim i objektiviranim značenjem?

Apsolutna vrijednost "čiste forme" aksiom je moderne umjetnosti.

Spirala prema sve većoj *duhovnosti* daje za pravo Hegelu uto-liko, što umjetnost postaje dio apsolutnog duha.

Gotovo svi važniji fenomeni moderne umjetnosti, upućuju na ovu *refleksivnu* prirodu umjetnosti, koja se unutar rasporeda ostalih formi duha, sve više konstituira u svom *refleksivnom bitku*.

U modernoj umjetnosti svijet znakova ili znak kao svijet postaje nosilac čovjekova semantičkog bitka. Stvaralački subjekt proteže se u objektivitet svijeta znakova. Najviša je ontološka istina moderne umjetnosti: najveća sloboda umjetničkog subjektiviteta i objektivacija u svijet znakova, čovjekov semantički bitak.

Prodor čiste forme u modernu umjetnost, uspostavljen sintaktičkom strukturom umjetničkog djela, znači definitivan ulazak umjetničkog bitka u logičku/racionalnu strukturu bitka.

U modernoj umjetnosti događa se samostvaranje vlastitih principa umjetničkog oblikovanja i samorefleksije svoje biti, kroz povećanu "*čistotu*", "*spiritualnost*" i "*autonomnost*".

Povećava se njezina sloboda istraživanja formi, eksperiment. *Težnja za čistotom korespondira s načelno povećanom slobodom istraživanja umjetničkih formi.*

Težnja za novim duhom "čistih formi" i "spiritualnošću" u modernoj umjetnosti, neodvojiva je od pojma "apstrahiranja", koje je povezano s matematičkim i geometrijskim bitkom. S ovime je također povezan prodor logičko-formalnih struktura u modernu umjetnost.

Težnja je moderne umjetnosti da čiste forme proizlaze iz nje same i budu same sebi svrhom. To znači autonomno samouspostavljanje formi.

Estetička teorija moderne umjetnosti detektirala je i involvirala proces apstrakcije, kao proces koji ima produktivni estetički smisao, s dimenzijom sintaktičkog, semantičkog i ontološkog jedinstva.

Povećano značenje matematičkog, geometrijskog i topološkog, ukratko formalnog bitka moderne umjetnosti, doista bi značilo jedno formaliziranje i ispražnjenje od svakog ljudskog sadržaja, kad u svom sadržajnom bitku ne bi nosilo svoj semantički potencijal, znakovni svijet, koji nije tek jedna nova semiotika, nego je izravni umjetnički dodir s bitkom i njegov najautentičniji izraz. I to izraz koji jedino umjetnost može dati, kao individualni i neponovljivi odnos s bitkom.

Uvođenjem tehnološke deskripcije, kao nacрта sheme funkcija, u ontološko konstituiranje umjetničkog djela, konstatira se bitna ontološka činjenica za modernu umjetnost: činjenica njezinog integrirajućeg položaja u bitku. No ona istovremeno u sebi nosi matematičke odnose i eksplikacije, na temelju egzistencijalija. Utoliko se može reći da je njezina struktura jedan cjeloviti odnos: s jedne strane zrcali znanstveno-tehnički-matematički bitak, a s druge "čuva" izvorni egzistencijalni odnos s bitkom, ostvarujući se kao jedinstveni i neponovljivi jezik bitka.

U modernoj umjetnosti samoprikazivanje zahtijeva refleksivnu i spiritualnu autonomiju svijesti modernog čovjeka. U njoj je pojam samoprikazivanja sinonim za apsolutnu slobodu pravljnja/refleksije kroz čistu formu, koja je jezik svake umjetnosti. Težnja moderne umjetnosti prema geometrijskoj i matematičkoj čistoti, nema primarno samo neki geometrijski perspektivni poticaj, nego je potaknuta bitnom ontološkom promjenom: povećanjem refleksije i svijesti nužno se konstituira i njezin jezik. U modernoj je umjetnosti to čistota i spiritualnost forme kao jezika, kao izraza.

Određenjem umjetničkog procesa kao znakovnog, bitno se mijenja ontološki status moderne umjetnosti. Estetički bitak nije više svojina samo umjetničkog djela. On se proširuje u proces znakovnog bitka svijeta, preko medija teorijske refleksije.

Znakovni svijet, kao područje estetičkog bitka, jest onaj svijet, koji čovjek pravi kao svoj semantički estetički univerzum smisla i daje mu svoje tumačenje.

Moderna umjetnost u sebi involvira proces i funkcije kao estetička stanja, a ne više umjetničko djelo u svom tradicionalnom obliku.

U modernoj umjetnosti estetički proces postaje proces informacija.

Egzistencija estetičke vrijednosti u modernoj umjetnosti postaje mjerljiva i objektivna.

Matematičke i statističke veličine u modernoj umjetnosti postaju određujuće kao selektivne, u kompozicionalnom procesu stvaranja estetičke vrijednosti koje su, načelno, mjerljive i proračunljive. To je duh novoga doba: duh proračuna i "upravljanog" strukturiranja jedne estetičke tvorevine. Struktura je nešto objektivno - estetički bitak u procesu.

Estetički proces moderne umjetnosti je znakovni proces, u kojem elementarni estetički znakovi stvaraju kompozicijski karakter umjetnosti.

Ljepota i u modernoj umjetnosti označava ontološki pojam surealnosti.

Ontološka struktura moderne umjetnosti, u svom najunutarnijem biću, teži strukturalno sintaktičkoj čistoci geometrijsko-matematičkog idealnog bitka.

Moderna umjetnost razara metafizički koncept "apriornog metafizičkog jedinstva" umjetničkog djela. Iz mnogo postojećeg moderna umjetnost konstituira umjetnički bitak u relacijama, koje dobivaju svoj život u bitku, surealnosti estetičkog bitka.

Ono postojeće se uvijek iskazuje ontički, a estetičko ontološki.

Raspadanje jedinstvenog umjetničkog djela posljedica je, ne samo "unutrašnje ontološke sudbine umjetnosti", nego bitnog raspada jedinstvene slike svijeta. U znanstveno-tehničkom bitku modernog svijeta ova se jedinstvenost, kao *synthesis*, tek ima izgraditi, ali sada primjereno postojećem bitku: kroz istraživanje i eksperiment.

Znakovni proces u modernoj umjetnosti pripada konstituiranju estetičkog bitka čovjeka.

Sintaktička struktura moderne umjetnosti pomiče je prema spoznajnoj dimenziji i sudbini objektiviranog bitka.

U modernoj umjetnosti događa se bitna korespondencija egzistencijalnog i ontološkog u samoj umjetničkoj strukturi.

U modernoj umjetnosti "znak za..." javlja se kao "egzistencijalna obavijest", kao "neposredan izraz nekog položaja bitka".

U modernoj umjetnosti matematičke i geometrijske forme korespondiraju i omogućuju egzistencijalnu tematiku bitka, bitka modernog čovjeka.

Ontološko "prestrukturiranje" moderne umjetnosti zbiva se tako, da ona sada iz svoje unutarnje strukture, koja poprima sintaktička i matematičko-geometrijska svojstva kao svoj novi jezik, neposredno izražava čovjekovu egzistenciju. Ono simboličko umjetnosti sada se u jednom egzistencijalnom smislu pojačava, jer struji *iznutra* i nije prikaz kao simbolička forma, nego se pokazuje neposredno.

Bitak se ne prikazuje, bitak se pokazuje.

Strujanjem iznutra i spoznajnom strukturom svog umjetničkog bitka, moderna umjetnost nas uvlači u svoju/našu egzistencijalnu tematiku i omogućava nam samorefleksiju.

Možda je to najvažniji unutarnji ontološki događaj u modernoj umjetnosti.

Umjetnička djela moderne umjetnosti, kao nosioci estetičkog bitka (svijeta znakova), nisu samo novi estetički bitak, nego su izraz bitka i to jedini autentični izraz, u smislu pravljenja bitka znakova.

Umjetnost pravi svijet znakova, estetičkog bitka, iz realija bitka.

Moderna umjetnost uspostavljena je analogno principima logike i znanstvene teorije.

Moderna umjetnost, kao i znanost i filozofija, dijeli sudbinu bitka tako da, slijedeći racionalnost modernog bitka u njegovom najvišem određenju čiste i apstraktne forme, slijedi njegov jezik - čiste teorijske modele, zasnovane na istraživanju, eksperimentiranju i pravljenju.

Ovaj ontološki "rez" nije podnijela samo umjetnost, nego i znanost i filozofija: praveći svoje *teorijske modele stvarnosti/zbilje*, na putu su da prave zbilju/istinu svoga svijeta, pa se onda i estetički svijet znakova/jezika pokazuje kao *univerzalni jezik bitka* današnjeg čovjeka.

Postoji unutrašnja struktura bliskost/identičnost novog pravljenja bitka znakova/znakova bitka, umjetnosti, znanstvene teorije i filozofije.

Postoji unutarnja povezanost estetičkog i logičkog bitka.

Moderna umjetnost, sa znanošću i filozofijom, pravi svijet znakova koji je *su-realni* bitak, čovjekov smisao.

Nije li ovaj "matematički način mišljenja u umjetnosti našeg vremena" najadekvatniji način tumačenja bitka?

Moderna umjetnost ne može izbjeći sudbini znanstveno-

tehničkog bitka i to u dvostrukom smislu: tehnički svijet postaje svijet i njezinih gradbenih realija; njezin je jezik prisposobljen tom bitku: njemu odgovara jezik čistih formi. Moderna umjetnost je iz sebe stvorila svoj meta jezik - to je njezina *samorefleksija*, što je ujedino i njezina generička veza s bitkom. Utoliko moderna umjetnost nije više samo mimetičko "prikazivanje" bitka, nego mišljenje i pravljenje bitka.

Najdublje tematizira metafizičku tematiku bitka, ali sada iz znanstveno-tehničkog okružja bitka. Neposredno se okreće duhu, pa je i njen jezik jezik duha.

Znakovni svijet moderne umjetnosti pravi svoj estetički bitak, egzistenciju i ostvaruje pravi, objektivni svijet značenja (smisla) egzistencije.

Temelj (modernog) bitka je pravljenje svijeta znakova, te je i ontološka korelacija "bitka svijesti" i "bitka znakova" logika bitka samog. Otuda će i sve forme moderne umjetnosti reflektirati ovaj položaj bitka čovjeka.

Realni svijet kao s-misaoni svijet jest čovjekova produkcija njegova smisla. On se kroz opću semantiku generira kao (objektivni) znakovni bitak, pa se i sam pojam znaka, a time i umjetnosti, mijenja. Znak se proširuje u komunikaciju.

Moderna umjetnost sa svojim znakovnom ontološkom strukturom ulazi u znakovni svijet modernog bitka, njegov naročiti oblik: *su-realni* bitak.

Moderna umjetnost se otvara u sistem znakova. To je njezin novi-objektivni ontološki karakter.

U modernoj umjetnosti, tehnološki orijentirana klasifikacija znakova preuzima matematičko-konstruktivne principe i proširuje se u svoju komunikaciju. Time ne samo da objektivno ulazi u društveni bitak, nego stvara i nove vizualne, perceptivne i antropološke osnove svojih značenja.

Moderna umjetnost napušta supstancijalnu definiciju

umjetnosti, koju nadomješta modalnom i strukturalnom.

Umjetničko djelo moderne umjetnosti više se ne može individualizirati svojom tradicionalnom supstancijalnom predmetnosti. Svojim bitno modalnim karakterom znaka kao estetičkog procesa, ono ulazi u objektivnu modalnu strukturu svijeta. Njezini znakovi nisu više samo značenja po sebi, nego ulaze, smanjivanjem ontološke razlike umjetnosti i tehnike, u jedan proces serijalnosti, koji ima objektivni karakter.

“Otvoreno djelo” moderne umjetnosti, koje sadržava estetički bitak kao znakovni proces, podložno je modalnoj kategorijalnoj analizi.

Pojam funkcije i strukture označava bitnu ontološku strukturu moderne umjetnosti: ona ulazi u matematičko-geometrijski i znanstveni bitak, ne samo kao njegov strukturalni dio, nego se stvara i percipira po principima tog bitka.

“Serijalnost” u modernoj umjetnosti ne znači samo neku formu, nego njezin bitni ontološki status.

Funkcija znaka u modernoj umjetnosti ne konstituira samo novu ontološku strukturu, nego svojom dinamičkom prirodom, odnosima veza, pokretljivosti, mnoštvom perspektiva, rezova, preklapanja, kombiniranja itd. povećava stvaralačke moći i slobodu umjetnosti.

Pojam funkcije znaka dobiva novu ulogu u stvaranju značenja: ono postaje otvoreno i izloženo najvećim mogućnostima stvaranja značenja. To mijenja i način percepcije značenja. Predmet moderne umjetnosti nije više “kategorijalni predmet” nego je on “proizvedena shema nekog estetičkog odnosa funkcija”.

Tehničkom bitku naše epohe, kao najobuhvatnijeg za suvremenog čovjeka, nije mogla izbjeći niti umjetnost.

Zajednička je i umjetničkim i tehničkim tvorevinama realnost, forma, koja je realno biće po svom nosivom predmetu, po svom materijalnom bitku. Zajedničko im je, također, da obje mogu imati estetičko opravdanje: ljepotu.

One se razlikuju po modusu postojanja.

U tomu se nalazi načelna nemogućnost tehničke estetičke tvorevine da postoji kao autentični bitak. Bitak tehničke estetičke tvorevine je surrealan kao i umjetnički, ali je njena bit da je ona funkcionalna. Bitna odredba je funkcionalnost sa "čvrstom" strukturom, jer svaki element ima svoje čvrsto određeno funkcionalno mjesto.

Umjetničko djelo, naprotiv, strukturirano je slobodno i postoji kao surreálnost slučajnog, što znači nepredvidivog. Nastaje u slobodi stvaranja. Samosvrhovito.

Surreálnost estetičkog bitka je modus u kojem postoji jedino umjetničko djelo i to umjetnosti daje "ontološku prednost" pred svim ostalim modusima postojanja i stvaranja novih bića.

Moderna se umjetnost našla u novom bitku, bitku tehničke egzistencije i posve je prirodno da je morala pretrpjeti promjene u svojoj ontološkoj strukturi, u svome bitku.

Tehnički bitak modernog čovjeka nužno proizvodi i tehničku svijest, koja sve više potiskuje povijesnu svijest.

Dok znanost teži prema subjektivnom (kao toposu ethosa), moderna umjetnost, i sama poprimivši svojstva znanstvenotehničkog principa istraživanja i oblikovanja svoga bitka kao *bitno teorijskog modela*, konstituira samu jezgru tog novog teorijskog ethosa.

Tehnička realnost svijeta, po svom principu "pravljenja", modalno određuje bitak kao mogućnost, dakle kao budućnost i svojim tehničkim figurama, sa svojom anticipirajućom sviješću, "pravi nacrt" jednog mogućeg svijeta.

Tehnička civilizacija ima primarnu integrativnu funkciju svijesti kroz svoj princip realnosti.

"Proizvodnja bitka" iz apsolutnog subjektiviteta znanstvenotehničkog zahvata bitka, novum je koji donosi tehnički svijet.

Tehnička egzistencija ne nosi sobom samo problem bitka i

spoznaje, nego i problem tumačenja. Tumačenje tehničkog svijeta jest njegova egzistencijalna hermeneutika unutar njegovih mogućnosti.

U modernoj umjetnosti događa se "odgovaranje" njezine unutrašnje ontološke strukture na znanstveno-tehničku strukturiranost modernog bitka i to kao metafizičko, egzistencijalno tematiziranje tog bitka.

"Razgovor umjetnosti s bitkom" znači u svojoj biti "pravljenje bitka". U modernom tehničkom i znanstvenom dobu, taj će razgovor biti specifično određen, što znači da je takav bitak, znanstveno-tehnički, ontološki i tehnološki promijenio bit umjetnosti i njezin položaj u bitku.

Moderna umjetnost dobiva novu ontološku strukturu, koju najbitnije određuje, iz samog modernog znanstveno-tehničkog bitka, *refleksija, teorija i eksperiment*.

Nacrt bitka u suvremenosti jest znanstven, i moderna umjetnost, metodički slijedi njegov jezik. Povećava se uloga misli i svijesti: umjetnost proizvodi svjesno i tumači stvoreno.

Uloga je samosvijesti u modernoj umjetnosti dvostruka: ona proizvodi i tumači svoja bića. Refleksija je genuino zrcalo nacrt bitka i svojih vlastitih proizvoda. To su razlozi da modernu umjetnost ne tumači samo estetika, umjetnička kritika, filozofija umjetnosti itd. nego i sama estetička refleksija postaje umjetnička.

To je konzekventni metodički postupak i položaj u bitku moderne umjetnosti. Preuzimanjem u sebe čitavog znanstvenoracionalnog nacrt bitka, moderna umjetnost nije mogla izbjeći ni njegov jezik. To je bitno jezik znanstvenog postupka: kako u izvedbi, tako i u refleksiji umjetničkog djela. Ovaj povećani udio svijesti uzrokuje jednu ontološku inverziju u modernoj umjetnosti: regije zgusnute i eksponirane u estetičkom bitku, ljepoti, sada se preobražavaju u *ljepotu ideja*, koje načelno imaju isti rang: u umjetnosti, znanosti, filozofiji, formama života.

Mislimo da je upravo to bitno mjesto, gdje se ljepota umjetničkog djela kao cjelovitog umjetničkog bitka, rastvara u otvorenosti refleksije, te se, načelno, svaka forma modernog znanstvenog duha može se pojaviti kao "predmet" estetičkog užitka, *ljepote čiste svijesti*.

U modernoj umjetnosti refleksija nije samo medijacijski član, nego je i konstitucijski član bitka umjetničkog djela kao njegov integralni dio, od stvaranja do recepcije djela.

Upravo je to novo u modernoj umjetnosti: ontološki se proširila, ne samo u tehniku/tehnologiju, znanost i društvo, nego i u teorijsku refleksiju, kao nezaobilazni dio njezinog samorazumijevanja. Ova teorijska refleksija/estetika postaje stvaralački potencijal same umjetnosti /tehlike /tehnologije/znanosti i njezin metafizički temelj.

Proces konvergencije estetike i moderne umjetnosti nalazi se u činjenici da se u obje, estetičko-produktivni (umjetnost) i estetičko-replikativni proces zbiva u znakovima, pa se moderna estetika može vidjeti i kao vrsta metajezika spram umjetnosti. Budući da su obje konstituirane sistemom znakova i struktura, matematički se jezik ispostavlja najprikladnijim za njihov opis.

U modernoj umjetnosti, uporabna funkcija i struktura estetičkog znakovnog procesa mijenja njihov ontološki položaj: umjetničko djelo nije više samo individualizirana i kreativna mjera reda i informacije, nego i jednim svojim djelom dio tehničkog svijeta.

Moderna umjetnost sukladna je "rastućem redu u inteligibilnoj sferi" i njezinoj strukturi. S jedne strane, njezina metaforička paradigma dobiva sve više na značenju, a istovremeno njezina struktura ulazi u strukturu objektivnog svijeta, koji se sve više konstituira u inteligibilnu sferu. Tehnička njena struktura dio je tehničkog (i fizikalnog) bitka, svijeta signala. Svijet znakova i svijet signala postaju korespondentni svjetovi.

Moderna je umjetnost čitavom svojom ontološkom strukturom integralni dio suvremene civilizacije: svojim znanstveno-tehnološkim bitkom i estetičkim znakovnim bitkom proširuje se u komunikaciju. Otuda se i pojavljuje značenje refleksivnog završetka estetičke produkcije.

U estetičkoj informaciji i komunikaciji događaju se pravi procesi moderne umjetnosti - znakovni procesi.

Unutar novog postava bitka, estetički procesi se pojavljuju kao bitno refleksivni. No oni mogu funkcionirati samo u okviru jedne nearistotelovske, trovaljane, logike.

Estetička komunikacija i trovaljana refleksivna logika postaju polje novog subjektiviteta, koji se "objektivira" u svoje povijesne oblike, u novu povijesnu morfologiju. Dvovaljana logika ostaje na predmetnoj tematici bitka i ne može više odgovoriti na nove izazove suvremenog svijeta, koji postaje "virtualni svijet svih vrsta značenja".

Funkcionalna i refleksivna priroda estetičkog procesa učvršćuje načelni komunikativni karakter, koji jedan put omogućuje njihovo razumijevanje kao (estetičke) informacije, a drugi put kao estetičke igre.

Pojam statističkog ulazi u modernoj umjetnosti u njen bitan karakter numeričkog i mjerljivog i mijenja način/postupak stvaranja: kreće se prema pojmu procedure i struktura kao statističkih veličina.

Sinteza tehnike i umjetnosti u našoj civilizaciji stvara ontološke pretpostavke pravljenja stvarnog i smisaonog svijeta. Približavaju se jednom procesu samorefleksije i pravljenja.

XV. Summary

THE ART AND THE SOCIETY

ONTOLOGICAL AND SOCIO-ANTHROPOLOGICAL FOUNDATIONS OF CONTEMPORARY ART

/Max Bense's paradigmatic aesthetic reflection/

The title of the book indicates the field of the research and the methodology which contains the pluralism and the interdisciplinarity. The phenomenon of contemporary/modern art is being approached scientifically, aiming at uncovering its ontological foundations and socio-anthropological characteristics. The basic thesis is that, in the time determined by science and technology, the essence of art has undergone changes. The book has XIII chapters and a conclusion.

Aesthetic reflection of Max Bense (Chapter III) and Foundation of Scientific Aesthetic (Chapter IV) deal with Max Bense's aesthetic reflection as paradigmatic for ontological analysis of modern art. In the rich material of the 20th century art, Desire for Purity (Chapter V) follows the ontological changes of its essence, its connections with the society as well as with the forms of modern spirit. Mathematical-geometric Description - Topographical Scheme of Existence (Chapter VI) analyses ontological modes of existence and art. Symbolist Aesthetics - the Symbol of Existence (Chapter IX.) researches the art process as the symbolist process with theoretical inauguration of aesthetic

semantics. In Technical Consciousness and Aesthetic Existence (Chapter VIII) the essential relation between the modern technique and the modern art as well as its implications for the art are being considered with theoretical and philosophical consistency. Aesthetic Reflection as the Form of Art (Chapter X) analyses reflexive and researching character of modern art; it is the necessary mediation term which changes ontological character of art. Informational Processes of Modern Art (Chapter XI) - the author consistently develops previous theses into a new aesthetic and civilization medium: informational processes. Theory of Realization (Chapter XII) considers the essential cognitive-theoretical defect of classical /bivalence/ logic in the new civilization theoretical premises: the new logic demands the third term, reflection, as the aesthetic process appears to be essentially reflexive. In Aesthetics and Civilization (Chapter XIII) a particular attention is being paid to the explication of socio-cultural and civilization characteristics of the contemporary world and of the influence they have on changes of man's perceptive and anthropological structure.

prijevod_ Ljubica Krajcar

Popis literature

- Adorno, Th., *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
- Argan, G.C., *Studije o modernoj umjetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
- Argan, G.C., *Arhitektura i kultura*, Logos, Split, 1989.
- Aristotel, *Metafizika*, Globus-SN Liber, Zagreb, 1985.
- Bense, M., *Aesthetica*, Agis-Verlag, GmbH, Baden-Baden, 1965.
- *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.
- *Aesthetica*, (Metaphysische beobachtungen am schönen), Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1954.
- *Philosophie als Forschung*, Staufien-Verlag, 1947.
- *Der Begriff der Natur-Philosophie*, Deutsche Verlag-Anstalt, Stuttgart, 1953.
- *Was ist Existenzphilosophie*, Verlag Butzon-Bercker, 1950.
- *Literaturmetaphysik*, Deutsche Verlag-Anstalt, 1950.
- *Theorie der Texte*, Verlag Kiepenheuer-Witsch Köln, 1962.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980. (Gesammelte Schriften-Zweiter Band)
- *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982. (Gesammelte Schriften, Band V-1, Band V-2)
- Biemel, W., *Filozofijske analize moderne umjetnosti*, CDDO, Zagreb, 1980.
- Brion, M., *Geschichte der abstrakten Malerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1960.
- Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.
- Copplestone, T., *Moderne Kunst*, Spring Books, London, 1963, (Die deutsche Übertragung, Hans Günther Schmidt)
- Croce, B., *Estetika*, Globus, Zagreb, 1991.
- Čacinović, N., *Estetika njemačke romantike*, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1986.
- Derrida, J., *Istina u slikarstvu*, Svjetlost Sarajevo, 1988.
- Descartes, R., *Meditacije o prvoj filozofiji*, CKDO, Zagreb, 1975.
- Dorfler, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1963.
- Focht, I., *Moderne umjetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd, 1965.
- *Istina i biće umjetnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1959.

- *Tajna umjetnosti*, Suvremena misao, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980.
- Eco, U., *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.
- *Einführung in die Semiotik*, Wilhem Fink Verlag, Mnchen, 1988.
- *Semiotik und Philosophie der Sprache*, Wilhem Fink Verlag, München, 1985.
- From, E., *Der Traum ist die Sprache des universalen Menschen*, u: (*Über die Liebe zum Leben*), Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1983.
- Fry, E.F., *Cubism*, Thames and Hudson, London, 1978.
- Gide, A., *Granice umetnosti*, Kultura, Beograd, 1967.
- Goodman, N., *Languages of Art*, The Bobbs-Merrill Company, Inc. New York, 1968.
- Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- Gostuški, D., *Vreme umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1968.
- Grassi, E., *Moć maste*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Griffiths, P., *Modern music*, (A concise history from Debussy Boulez), Thames and Hudson, 1978.
- Grlić, D., *Estetika*, I-IV, Naprijed, Zagreb, 1974.
- Habermas, J., *Filozofski diskurs moderne*, Globus, Zagreb, 1988.
- Haftmann, W., *Skizzenbuch - Zur Kultur der Gegenwart*, Prestel Verlag, München, 1960.
- Hassan, I., *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago, 1984.
- Hauser, A., *Sociologija umjetnosti*, (I-II), Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenologija duha*, Naprijed, Zagreb, 1987.
- *Vorlesungen über die Ästhetik*, (I-III), (Werke), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979.
- Heidegger, M., *Die Technik und die Kehre*, Verlag Günther Neske Pfullingen, Tübingen, 1962.
- *Uvod u Heideggera*, CDDO, Zagreb, 1972.
- *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959.
- *Doba slike svijeta*, Razlog, Zagreb, 1969.
- Henry, A., *Total Art*, (Environments, Happenings and Performance), Oxford University Press, New York and Toronto, 1974.
- Hofstadter, D.R., *Gödel, Escher, Bach (An Eternal Golden Braid)*, Penguin Books, London, 1980.
- Hutcheon, L., *A Poetic of Postmodernism*, (History, Theory) Routledge, New York and London, 1988.
- Jaspers, K., *Duhovna situacija vremena*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1998.
- Kandinsky, W., *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publications, Inc., New York, 1977.

- Kangrga, M., *Praksa-Vrijeme-Svijet*, Nolit, Beograd., 1984.
- Kis, D., *Homo Poeticus*, Globus (Zagreb.)-Prosveta(Beograd), 1983.
- Klee, P., *On modern Art*, Faber and Faber Ltd. London, 1974.
- Tagebucher, Verlag M. DuMont Schauberg, Kln, 1957.
- Koslowski, P., *Die Prüfungen der Neuzeit*, Passagen Verlag, Wien, 1989.
- Kostelanetz, R., *John Cage im Gespräch*, DuMont Verlag, Köln, 1989.
- Krauss, R.E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1986.
- Krleža, M., *Tri simfonije*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1917.
- Podravski motivi, Minerva, Zagreb, 1933.
- Labus, M., *Materijalistička teorija umjetnosti Waltera Benjamina*, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1986.
- *Umjetnost kao utopijsko proizvođenje svijeta erosom*, u: (*Umjetnost i revolucija*), Spomenica Danku Grliću (1923-1984), Naprijed, Zagreb, 1989.
- *Ontologija umjetnosti Romana Ingardena*, Dometi, br. 4, Rijeka, 1981.
- *Eksperiment nove glazbe*, Gordogan, br. 4, Zagreb, 1979.
- *Illuminacije Waltera Benjamina*, Gordogan, br. 7, Zagreb, 1981.
- *Dijalektički spleen Waltera Benjamina*, Dometi, br. 8, 1983.
- Langer, M., *Innovation und Kunstqualität*, wernerische Verlags Gesellschaft mbH, Worms, Stuttgart, 1989.
- Leibniz, G.W., *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb, 1980.
- Lucie-Smith, E., *Movements in art since 1945*, Thames and Hudson, London, 1984.
- Lyotard, J., *Što je postmodernizam?* B.J. Novi Sad, 1998.
- Malewitsch, K., *Suprematismus-Die gegenstandslose Welt*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1962.
- Marcuse, H., *The Aesthetic Dimension*, The Macmillian Press LTD, London, 1979.
- Bihalji Merin, O., *Prodori moderne umetnosti*, Nolit, Beograd. 1962.
- Meštrović, M., *Teorija dizajna i problemi okoline*, Naprijed, Zagreb, 1980.
- de Micheli, M., *Umjetničke avangarde XX stoljeća*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1990.
- Mitchell, D., *The Language of Modern Music*, Faber and Faber, London, 1976.
- Morris, C.W., *Zeichen-Wert-Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurtam Main, 1975.
- Mumford, L., *Art and Technics*, New York, Columbia University Press, 1952.
- Neumeyer, A., *Die Kunst in unserer Zeit*, Henry Goverts Verlag, Stuttgart, 1961.
- Nietzsche, F., *Der Wille zur Macht*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930.
- Pareyson, L., *Estetica*, Bompiani, Milano, 1988.
- Pejović, D., *Nova filozofija umjetnosti*, u: (Nova filozofija umjetnosti-Antologija tekstova), Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1972.
- *Protiv struje*, Mladost, Zagreb, 1965.
- Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1975.
- Raymond, M., *Od Bodlera do nadrealizma*, Veselin

- Masleša, Sarajevo, 1958.
- Read, H., *Umjetnost danas*, Mladost, Zagreb, 1957.
- *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, London, 1969.
- *A concise history of Modern Painting*, Thames and Hudson, London, 1986.
- Richter, H., *DADA - Kunst und Antikunst*, DuMont Buchverlag, Klön, 1978.
- Sabato, E., *O junacima i grobovima*, Prosveta, Beograd, 1984.
- Schmidt, B., *Postmoderna-strategije zaborava*, Suvremena misao, Školska knjiga, Zagreb, 1988.
- Scholem, G.G., *Kabala i njena simbolika*, V. K., Beograd, 1981.
- Sedlmayr, H., *Die Revolution der modernen Kunst*, DuMont Buchverlag, Köln, 1985.
- Souriau, E., *Odnos među umjetnostima*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.
- de Spinozas, B., *Ethik* (nach geometrischer Methode dargestellt), Verlag der Dürschschen Buchhandlung, Leipzig, 1907.
- Stravinski, I., *Moje shvatanje muzike*, V. K., Beograd., 1966.
- Supek, R., *Masla*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1979.
- Tafuri, M., *Architecture and Utopia*, (The MIT Press), Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1985.
- Teige, K., *Liquidierung der Kunst*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1968.
- Thomas, K., *Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, (Von Anti-Kunst bis Zero), DuMont Buchverlag, Köln, 1977.
- Tisdall, C.- Bozzolla, A., *Futurism*, Oxford University Press, New York and Toronto, 1978.
- Todorović, M., *Signalizam*, Gradina, Niš, 1979.
- Waldberg, P., *Der Surrealismus*, DuMont Buchverlag, Köln, 1981.
- Wellmer, A., *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, BJ, Novi Sad, 1987.
- Wittgenstein, L., *Tagebücher 1914-1916*, (Werkausgabe Band I), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989.
- *Tractatus logico-philosophicus*, Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1987.
- Zillig, W., *Variationen über neue Musik*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1959.
- *Kunst und Kybernetik*, (Hans Ronge /Hrsg./), Verlag M. DuMont, Köln, 1968.
- *Theorien der Kunst* (Hrsg. Dieter und Wolfgang Iser), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984.
- *A Postmodern Reader* (Edited by Joseph Natoli and Linda Hutcheon), State University of New York Press, 1993.
- *Besichtigung der Moderne* (Hrsg. Hans Hollnder/Christian W.Thomsen), DuMont Buchverlag, Köln, 1987.
- *Clip, Klapp, Bum* (Von der visuellen Musik zum Musikvideo), (Hrsg. Veruschka Bódy - Peter Weibel), DuMont Buchverlag, Köln, 1987.
- *Philosophien der neuen Technologie* (Ars Electronica) (Hrsg.),

Merve Verlag, Berlin, 1989.

- *Concepts of Modern Art (From Fauvism to Postmodernism)*, (Ed. by Nikos Stangos), Thames and Hudson, London, 1974.
- *Nova filozofija umjetnosti* (Antologija tekstova), (Odabrao Danilo Pejović), Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1972.
- *Modern Artist On Art* (Ed. by Robert L. Herbert) Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1964.
- *The Concept of creativity in Science and Art*, (Ed. by Denis Dutton and Michael Krausz), Martinus Nijhoff Publishers, Boston, 1985.
- *Zeichen, Sprache, Bewusstsein* (Jeff Bernard-Katalin Neumer-Hg.) Wien-Budapest: O GS/ISSS, 1994.
- *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel-Verlag, München, 1987.
- *Mathematik und Dichtung* (Hrsg. Von Helmut Kreuzer), Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1971.
- *Bauhaus und Bauhausler*, (Eckhard Neumann Hrsg.), DuMont Buchverlag, Köln, 1985.
- *Video in Kunst und Alltag*, Verushka und Gábor Bódy DuMont Buchverlag, Köln, 1986.
- *Kompjutori i vizualna istraživanja*, "Bit international", br. 2, 1968, Zagreb, Galerije grada Zagreba
- *Teorija informacija i nova estetika*, "Bit international", br. 1, 1968, Zagreb, Galerije grada Zagreba
- *Dijalog sa strojem*, "Bit international", br. 7, 1971, Zagreb, Galerije grada Zagreba
- *Zagrebački manifest* (Gordon Hyde, Jonathan Benthall, Gustav Metzger), Zagreb, 1969, Galerije grada Zagreba
- *Dijalog sa strojem* (uredili Boris Kelemen i Radoslav Putar), u: "Bit international", Zagreb, 1969, Galerije grada Zagreba
- *Dizajn (Design)*, "Bit international", br. 4, 1969, Zagreb, Galerije grada Zagreba
- *Ästhetik des immaterialien (Zum Verhältnis von Kunst und neuen Technologien)*, "Kunstforum", Bd. 97, 1988, International
- *Tendencije 4*, Zagreb 1968-1969, Kompjutori i vizualna istraživanja (Centar za kulturu i informacije)

Popis fotografija

- 1_ Ben F. Laposky. *Oscillon Number Four-Electronic Abstraction*. 1950. u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- 2_ Gregorio Vardanega, *Asynchrone Anordnung eines infiniten Kreises*, 1962. u: Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMount Schauberg, Köln, 1975.
- 3_ Julio La Parc, *Continuel-mobile*, 1964 u: Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMount Schauberg, Köln, 1975.
- 4_ Joel Stein, *Proposition Laser Nr. 6*, 1974. u: Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMount Schauberg, Köln, 1975.
- 5_ Nicolas Schöffer, *Infinites Prisma und Lux II*, 1965. u: Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMount Schauberg, Köln, 1975.
- 6_ Sotto, R. J. *Vibration*, 1965. u: *Concepts of Modern Art (From Fauvism to Postmodernism)*, (Ed. by Nikos Stangos), Thames and Hudson, London, 1974.
- 7_ John Whitney, Sr. *Permutations*, 1967. frame from film u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- 8_ Wen Ying Tsai, *Magnetische Wand*, 1969. u: Popper, F. *Die Kinetische Kunst*, Verlag M. DuMount Schauberg, Köln, 1975.
- 9_ Wen-Ying Tsai. *Cybernetic Sculptures, A and B*. 1975: updated 1986. A: fiberglass rods, electronic vibrator, stroboscope, electronic feedback control, and microprocessor, 78x28". B: fiberglass rods, electronic vibrator, stroboscope, electronic feedback control, and microprocessor, 120x28" u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- 10_ Melvin L. Prueitt, Motion Picture Group, Los Alamos National Laboratory. *Manifold and Curvilinear*, 1983. Ektachrome prints, each 12x40" u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- 11_ Skidmore, Owings&Merrill, *875 Third Avenue*, New York. 1981. u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.
- 12_ Mimi Garrard Dance Company: Mimi Garrard, choreography; Emmanuel Ghent, lighting and music; Emmanuel Ghent, William Hensath, and James Seawright, computer-controlled lighting system. *Phosphores*, 1969. u: Goodman, C., *Digital Visions (Computers and Art)*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, 1987.

Kazalo imena

A

Adorno, T.W. 23
Arhimed 217
Aristotel 169, 179, 221
Bach, J.S. 51
Baudelaire, Ch. 72, 162, 141
Barret, C. 163
Bauhaus 70
Baumeister, W. 110, 112, 129, 137

B

Becker, O. 84
Beckett, S. 76, 78
Benjamin, W. 24, 72, 179, 205
Benn, G. 23, 181
Bendixen, K. 129
Bense, M. 10, 23, 24, 25, 26, 27, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 54, 56, 58, 63, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 138, 139, 140, 143, 147, 150, 152, 155, 156, 157, 159, 164, 168, 169, 171, 177, 178, 179, 180, 182, 183,

184, 185, 190, 191, 192, 197, 199, 202, 204, 205, 209, 215, 221, 222, 232

Berg, A. 141
Bergson, H. 77
Biemel, W. 17, 67
Bill, M. 23, 110, 115, 118, 137, 143, 144, 215
Bissier, J. 112
Bloch, E. 151, 153
Boulez, P. 141
Brancusi, C. 215
Braque, G. 69, 119, 137, 168
Brecht, B. 23, 122,
Brillonin, L. 101
Brion, M. 68
Broch, H. 159

C

Cage, J. 141
Carnap, R. 177
Carne, M. 51
Cezanne, P. 107, 119
Croce, B. 41

D

Descartes, R. 67, 127, 203
De Stijl, 74

E

Eco, U. 36, 132, 133, 134, 138, 236
Eiffel, A.G. 61

F

Faraday, M. 217
Fichte, J. G. 77
Flusser, V. 164, 166, 145, 146

Focht, I. 24, 28, 29, 37, 38, 41

Frege, G. 116

Frojd, S. 186

G

Gabo, N. 61, 71, 163

Galilei, G. 216

Giacometti, A. 186

Gide, A. 18

Gieure, M. 107, 108

Golding, J. 69, 70

Goodman, C. 165, 167

Green, C. 69

Griffith, P. 141

Gris, J. 68, 70

Groethysen, B. 86

Günther, G. 99, 201

H

Hartmann, N. 84

Hegel, G. W. F. 7, 9, 16, 17, 25, 35, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 54, 55, 58, 60, 63, 77, 78, 79, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 127, 128, 160, 161, 174, 177, 178, 180, 184, 190, 209, 210, 221, 223, 232, 234, 239

Heidegger, M. 9, 13, 35, 48, 51, 54, 66, 77, 83, 84, 106, 119, 123, 126, 147, 148, 149, 180, 209, 231, 236

Heisenberg, W. 111

Herbin, A. 162

Hindemith, P. 141

Hölderlin, F. 231

Husserl, E. 77, 129, 130, 149

Hykes, D. 162

J

Jeanneret, C.E. 69

Joyce, J. 76, 78, 99, 140, 143, 198, 199, 214

K

Kafka, F. 76, 83, 84, 86, 87, 116, 117, 215,

Kandinski, W. 58, 66, 70, 104, 110, 112, 114, 116, 117, 162, 215, 216, 231

Kant, I. 150, 228

Kiš, D. 32, 33

Klee, P. 198, 231

Kraus, K. 179

Krleža, M. 109, 226, 227, 228

Kručonić, A. 162

L

Langer, S. 51

Leibniz, G. W. 33, 34, 51, 196

Loos, A. 73, 179

Lukacs, G. 109, 190

Lyotard, J. 175, 176

M

Mahler, G. 141

Maljević, K. S. 66, 70, 162, 218, 231

Maldonado, 137

Mallarmé, S. 162

Marcuse, H., 176

Maxwell, J. 217

Michelangelo, B. 61

Milhaud, D. 214

Moholy-Nagy, L. 164

Mohr, M. 167

Moles, A. 197, 198

Mondrian, P. 23, 110, 112, 198, 215
Moore, H. 61, 215
Morris, Ch. 23, 25, 36, 45, 92, 108,
193, 194

N

Newton, I. 216
Nietzsche, F. 67, 157, 216, 275, 228,
Novalis, F. 162

O

Ozenfant, A. 69

P

Paul, J. 76
Pavlov, T. 181
Pevsner, N. 110, 163
Picasso, P. 66, 67, 68, 69, 91, 107,
108, 119, 137, 215
Platon, 226
Ponge, F. 86, 144, 168, 220
Proust, M. 76, 228

R

Read, H. 60, 91
Rilke, R.M. 231
Rimbaud, A. 162
Rodčenko, A. 71, 163
Rodin, A. 61

S

Sabato, E. 33, 34, 36
Sartre, J. P. 84
Schaeffer, P. 141, 214
Scharf, A. 70
Schelling, F. W. J. 77
Schnebel, D. 162
Scholem, G. G. 117

Schönberg, A. 141, 162, 198, 214
Sedlmayr, H. 9, 10, 19, 20, 58
Shannon, C. E. 102, 177
Soto, J.R. 164
Stein, G. 76, 140, 143, 202, 214
De Stijl 74
Stockhausen, K. 141
Strauss, E. 181
Stravinski, I. 141, 142, 143

T

Tafuri, M. 74
Tatlin, V. 163
Teige, K. 162
Todorović, M. 176
Trakl, G. 231

V

Vajnerman, L. 33, 34
Vantongerloo, G. 110, 143
Vordemberg-Gildewart 137, 143

W

Wahrol, A. 107
Weawre, W. 102
Webern, A. 141, 214
Weibel, P. 161, 162
Welmer, A. 173, 174
Whitehead, A. N. 196
Wiener, N. 99, 101, 102, 177
Wittgenstein, L. 64, 116, 121, 159,
201, 202, 203

Z

Zervos, M. 91



BIBLIOTEKA znanost i društvo

Mladen Labus_UMJETNOST I DRUŠTVO

**Ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti
/paradigmatska estetička refleksija Maxa Bensea/**

IZDAVAČ

**institut za društvena istraživanja zagreb
institut for social research of zagreb
Amruševa 11/Zg**

ZA IZDAVAČA

Nikola Skledar

UREDNIŠTVO BIBLIOTEKE

Petar Bezinović

Mladen Labus - urednik

Nikola Skledar

Dušica Seferagić

Katarina Prpić

RECENZENTI

Nadežda Čaćinović

Nikola Skledar

KOREKTURA I KAZALO

Mladen Labus

OBLIKOVANJE

I. Kuduz_M. Aničić

PRIJELOM

pinhead_ured

TISAK

tiskara KRATIS

500 primjeraka

ZAGREB, '01

**KNJIGA JE TISKANA UZ FINANCIJSKU POTPORU
MINISTARSTVA ZNANOSTI I TEHNOLOGIJE RH**

MLADEN LABUS__ (Zagreb, 1950.) diplomirao, magistrirao i doktorirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Uz znanstvene radove objavljuje poeziju, pripovijetke, filozofske eseje, kritičke prikaze: *Gordogan*, *Dometi*, *Forum*, *Sociologija sela*, *Hrvatski radio*.

Objavio knjige *Svjetlosti trava* (1983.), *Materijalistička teorija umjetnosti Waltera Benjamina* (1986.).

Radi kao znanstveni suradnik u Institutu za društvena istraživanja u Zagrebu.

ISBN 953-6218-08-9



9 789536 218080