

loredana parmesani

estetika i njezina postmoderna scena

Obično se nastanak modernog razdoblja, nastanak moderne umjetnosti, povezuje s utemeljenjem jedne filozofije umjetnosti: estetike. Doista, upravo u estetici umjetnik nalazi svoje opravdanje i otkriva osjećaj za lijepo. Modernom razdoblju, dok zastupa posvemašnju nezavisnost umjetnosti, potreban je metajezik, jednako kao i istina i pravda, da bi utemeljio vrijednost *sui generis* i općenito priznatu. Napokon, u estetici se umjetnost i ljepota gotovo poistovjećuju. Ali nije uvijek bilo tako.

Stari su poetikom nazivali nauku o umjetnosti i polazeći upravo od poetike prosuđivali su ljepotu. Poetika zapravo nije raspravljala o ljepoti, budući da su umjetnost i ljepota bile odvojene. (Sjetimo se samo Platona koji ljepotu naziva licem istine, dok umjetnosti pridaje sramotno svojstvo oponašanja.)

U modernom razdoblju umjetnost je prisiljena da potvrdi vlastita pravila igre, te u tu svrhu razrađuje metajezik vlastitoga pravilnika koji je dobio ime filozofija umjetnosti ili, točnije, kako piše Hegel, filozofija lijepe umjetnosti. Njezin je poseban zadatak da poda smisao lijepome koje je već razdvojeno od istinitoga, da odredi granice lijepoga oblika što je već oslobođen svoje neposredne *poiesis*, te da naposljetku potvrdi ono što je lijepo, da bi osudila ono što je ružno.

Umjetnik koji djeluje u razdoblju poslije drugoga svjetskog rata još nalazi svoj spoznajni alibi u liku nezavisnog umjetnika. Nezavisni umjetnik, piše Argan, jest onaj umjetnik koji se spori protiveći se proizvodnji i potrošnji, koji pretpostavlja upotrebnu vrijednost lijepoga raširenoj vrijednosti razmjene, koji se iz petnih žila trudi da izbavi lijepo iz društva što na instrumentalan način troši slike. Takav je postupak imao svoju teoretsku potku u Marxovoj teoriji podvojenog društva, ali isto tako i u čitavoj negativnoj misli od Nietzschea do Frankfurtske škole. Stoga je nezavisni umjetnik bio etički i moralno angažiran, jer je lijepo bilo zaočupljeno slobodom subjekta pregažena kritičkim zadatkom: oslobođeni rad protiv otuđenog rada. No ispod toga stava krila se društvena teorija koja je držala da je ono što je stvarno — lažna cjelina, koja je tvrdila da je društvo jedinstven organizam što ga valja ili odbaciti ili mu se estetski suprotstaviti, i napokon zahtijevala jasno razgraničene pojmove o onome što je istinito i o onome što je lažno, o onome što je iskonsko i o onome što je neiskonsko. Baš sve ono što postmoderna misao više nije kadra pružiti. Otkad se pojam iskonskog i neiskonskog više ne doživljava dihoto-

mijski, otkad istinito i lijepo više nisu toliko pojmovno određivi, a navlastito otkad se društvo kao jedinstvena cjelina kojom vladaju apsolutni zakoni pretvorilo u mrežu mnoštva veza, ni estetika više nije kadra pružiti općenite alibije lijepome, ni u pogledu njegova priznanja, ni u pogledu njegova određenja.

S krizom klasičnog pravilnika znanja, s nesposobnošću znanja da vlada sveukupnošću, nastupa i kriza estetike i umjetnosti koja od nje zavisi. Čim estetika ispada iz središta, iz središta ispada i umjetnost, i očiglednost više nije toliko očigledna. To sve ne znači da je odzvonilo estetici ili umjetnosti, ali znači da se nameće pitanje je li opravdana umjetnost nakon što ju je napustio metajezik koji ju je teoretski podupirao. U suštini, to je pitanje koje razglaba Lyotard govoreći o znanosti u postmodernim prilikama.

Čini se da postmoderni sistem može funkcionirati s onu stranu svakoga teoretskog alibija, budući da kaže: nije važno jesam li ispravan, ja funkcioniram; nije nimalo važno ako nisam točan; koriste se mnome; ne zanima me da budem lijep, ja zavedim. Zapravo, postmodernu misao karakterizira uspjeh hajdegerovskog *Ge-Stell*. Razdoblje u kojem sistematska misao o izvjesnosti može samo napustiti krajnje istine, sklad apsolutnih naređenja, da bi nabacila mogućnosti, skicirala kratkotrajne krajolike, konačnim ishodom suprotstavila načine mišljenja kao jezične igre.

No, to rušenje umjetnosti djelovanjem instrumentalnosti podudara se s opasnošću da se ono stvarno metafizičko pretvori u puku reklamu, koja, kako više ne mora odgovarati nikakvu zahtjevu, sebi može dopustiti sve kao terorističku praksu. Sve ono što se danas odigrava na polju umjetnosti upravo je to ludo takmičenje između galerista, trgovaca, umjetnika, kritičara koji, kako više nemaju što postići, brane vlastito ništa, jaki u svojoj menadžerskoj izvjesnosti. To je Perniolina teza o reklamnoj kritici. I sve to postaje lako, čim se ono što mu se suprotstavlja shvati kao pokušaj da se oživi izgubljena dimenzija, ali — paradoksalno — baš se toj izgubljenoj dimenziji ne može pobjeći, i, ako se čini da klijentelarni sistem mnoge naše kritike to ne zna, razlog leži u tomu što to pretpostavlja.

Od Winckelmanna nadalje moderna se umjetnost najčešće prosuđuje u odnosu na prošlost. To ne znači da se današnja vrijednost izvlači iz jučerašnje, nego znači da se otvara sanduk prošlosti, da se sluša kao tekst koji najposlije govori, a ne do-

mosi zakone. To je odnos s prošlošću, sa smrću svih ideala, ono što još može govoriti od trenutka kad budućnost više nije jamstvo sadašnjosti. Postmoderno mišljenje onda nije tek mišljenje o funkcionalnosti, nego mišljenje o smrti modernoga, i baš se u odnosu na tu smrt ono određuje ili kao terorističko ili kao na neki način mudro i nejasno. (Kao mišljenje o lažnoj izvjesnosti i prijevari ili kao neizvjesna misao koja se sastoji od treptaja, šumova, blagih pokreta, kao reklamna kritika ili kao mudra kritika.)

Reklamna kritika razmišlja o smrti kao o prirodnom gašenju: gledana pod tom lupom, smrt Boga i vrijednosti koje odatle proizlaze prihvatljiva je činjenica, biološke prirode. Mudrac liječnik pozvan je da utvrdi gašenje, unaprijed određeni ceremonijal da se oslobodimo njegova tijela, grob da sakrijemo njegov leš, da bi se nastavio život kao da ničega nije ni bilo. Primijećeno je kako se danas nastoji dizati što manje graje oko nezgodnog lica smrti, kako se nastoje svesti na najmanju moguću mjeru radnje kojima se uklanja tijelo: najčešće više nema žalovanja, korote, naricanja, sve je usmjereno tome da se čini kao da se ništa nije dogodilo. Ono što umire — Bog, umjetnost, vrijednost — uvijek je to nešto drugo, nikad to nismo mi sami. Tako je smrt puka vanjština, kaže Sartre, vanjština kojom raspolazemo i koju reklamiramo kitnjastim balzimiranjem *doctors of grief*.

Suglasno tome, reklamna kritika postaje tehnika, sredstvo, budući da je izgubila svaku bliskost s bilo kojom filozofijom smrti. Zato o smrti valja šutjeti, ne bi li se svjetovne sitnice mogle i dalje odvijati u svojoj funkcionalnosti, kao da ničega nije ni bilo. Ciničnoj maski preostaje samo tehničko sažaljenje, jer smrt je uvijek tuđa smrt, nikad vlastita smrt. Kritika koja postaje reklama kritika je koja se oslanja na pojam smrti kao gašenja. Dok zna da je umjetnost kao sigurna vrijednost izgubljena, prešućuje vlastiti nedostatak mišljenja, i tako se osuđuje na šutnju, te je nalik na ekonomska ulaganja povezana sa smrću: pogrebno poduzeće. Ali na smrt se može misliti i kao na sebi bliskiju mogućnost (smrt mojega *ja*, smrt svijeta), kao na stvarnu mogućnost, kao na mogućnost vazda prisutnu u ljudskom životu: u tom slučaju smrt nije zaključak, svršetak ciklusa, već prisno zajedništvo sa životom.

Ona živi na javnim mjestima, kao u ranom srednjem vijeku, gdje su se groblja gradila iz užitka da budu zajedno javni pisari, žongleri, krabulje, sitničari i trgovci. To filozofsko shvaćanje smrti što potječe od Diltheya nije toliko granica dru-

goga, koliko je stanje koje prati sve trenutke života. U tom svjetlu smrt Boga, smrt mojega *ja* nisu nešto što se dogodilo, pa to valja zanemariti, nego danomice određuju potragu, sukob s neizvjesnošću znanja. Tako smrt više nije u redu prošlosti (nešto čime se može tehnički raspolagati), niti u redu budućnosti (nije riječ o tome da se ona emotivno anticipira tjeskobom), nego je u redu sadašnjosti, jer danas je sve mrtvo kao općeniti red, ali je živo kao otvorena mogućnost. Doista, nešto se komeša u smrti koja se vjenčala sa životom: to su pokret, želja, dašak, drhtaj, a baš ti drhtaji još mogu oživiti osjećaj sposoban da izmakne tehnici koja želi sve upotrijebiti. Takvo shvaćanje smrti svojstveno je iskrenoj i mudroj kritici, koja se trsi da mrtvi progovore.

U toj neizvjesnosti, u tome *esprit de finesse*, kritika djeluje i zamjenjuje snažne karaktere reklamne kritike slabim karakterima kritike pokrenute zdravim razumom i užitkom. Ako se želi nekako oduprijeti totalitarizmima tehnike, kritika mora naučiti da odgovara mrtvima. Sve ostalo pripada instrumentaliziranom karnevalu multinacionalnih bosova. Prava kritika želi karneval, uživanje u krabuljama, igru zamjena, ali želi i iskrenost toga karnevala, i zato je uvijek spremna da odgovori korizmi koju nosi u sebi. Dobar karneval još je onaj koji traži igru, a ne klopku. Ravnopravnost s neprijateljem, prva pretpostavka poštenog karnevala, kaže Nietzsche.

Kraj tradicionalnog aparata znanja, ako ne želi navijestiti novi terorizam koji se više ne temelji na jedinstvenom središtu nego je izmrvljen u bezbrojno mnoštvo točaka — mora naučiti da se suoči s dijalogom s prošlošću i sa smrću, da odgovori na njezina pitanja, a to su pitanja o njegovoj sadašnjosti; nedostaje li mu razuma, valja biti oprezan, da nedostatak razuma ne bi postao alibi za njegove pogreške.

Prevela: Maslina Katušić