

# UMETNOST I NAUKA: KRIZA UMETNOSTI I PREDVIĐANJE NJENOG DALJEG RAZVOJA

*Goran Gavrić<sup>1</sup>*  
*Fakultet savremenih umetnosti*  
*Beograd, Srbija*

***Apstrakt:** Veoma je osetljivo pitanje određivanja uloge umetnosti u budućnosti, s obzirom na činjenicu da je danas teško pronaći njeno mesto u haotičnom skupu najrazličitijih procesa. Umetnost će zasigurno postojati i ubuduće, ali veliko je pitanje u kojem obliku. Njen opstanak je zagarantovan dokle god čovek postoji. To, naravno, podrazumeva otkrivanje suštine koja je vezana za njegovo postojanje. Međutim, raskidanje sa tradicijom može predstavljati opasnost po umetnost, koja tako ostaje na staklenim nogama. Pitanje je samo trenutka kada će ona ostati i bez tog oslonca. Raslojavanje umetnosti na veliki broj različitih izraza ugrožava njeno jezgro. Pojedine individue napuštaju brod*

---

<sup>1</sup> [goran.gavric@fsu.edu.rs](mailto:goran.gavric@fsu.edu.rs)

*koji tone, ne razmišljajući o posledicama koje bi iz toga mogle da proizađu. One su zagledane u sebe, odnosno u svoj uspeh koji podrazumeva i raspad sistema koji se stihijski nadograđuje. Kolektiv je izgubio na značaju, njegovo značenje je u potpunosti izmenjeno – sada pojedinac predstavlja kolektiv. Intenzivan razvoj nauke za neke predstavlja opasnost po umetnost, kao da ona nije imuna na promene. Time se devalorizuje umetnost, podriva se njeno jezgro. Ispada da umetnost nije u stanju da se prilagodi novoj situaciji. Neki su zaboravili da je umetnost oduvek bila najbolji odraz stvarnosti, iako to najčešće nije bilo realno predstavljanje. Njen zadatak bio je traženje suštine koja se krije u fundamentalnoj ideji o postojanju.*

**Ključne reči:** *umetnost, nauka, kriza, predviđanje, istorija umetnosti, interdisciplinarno istraživanje, metodi*

## UVOD

Argumenti za i protiv sjedinjavanja elemenata umetnosti i nauke zasnovani su na činjenicama, čija je prisutnost opravdana iz ugla pojedinca koji ima već izgrađen stav o određenim pojavama. Konzistentan razvoj nauke uslovljava pojavu novih metoda unutar sistema koji ne funkcionišu po principima nauke. Naučni metodi se konstantno razvijaju, menjajući zakonitosti koje počivaju na fundamentalnim činjenicama. Pritom, naučne teorije koje se javljaju u nekom periodu mogu da budu preciznije od prethodnih, u smislu da daju bolje smernice za razvoj celokupne nauke. Jedan metod prouzrokuje pojavu drugih, zastarele zakonitosti nadograđuju se novim. Tačan sud o određenom problemu može biti dat u slučaju kada su određeni odnosi unutar samih metoda logički povezani, ne remetivši tako celinu. Korelacija većeg broja elemenata otvara nove probleme, u smislu da se time povećava broj sudova postavljenih na logičke osnove. Određen dokaz može da bude validan u jednom ograničenom periodu, a da se njegova istinitost u sledećem ili nekom narednom periodu dovede u sumnju. Takav dokaz može da bude i opovrgnut i zamenjen drugim, a može biti i nadograđen novim saznanjima i činjenicama. Moglo bi se reći da su umetnost i nauka u tesnoj vezi, u smislu da razvoj jedne u velikoj meri zavisi od razvoja druge. S obzirom na

to da se umetnost sve više razvija kako intelekt dostiže sve viši nivo, činjenice i dokazi koji proizlaze iz nauke mogu da budu od ključnog značaja za ostvarivanje revolucionarnih projekata u umetnosti.

Nauka predstavlja veoma važan segment kako u čitavom sistemu koji funkcioniše po principu pravila, tako sve više i u umetnosti. Međutim, ona se javlja kao jedan od delova koji pozitivno mogu da utiču na razvoj umetnosti. Inkorporiranje elemenata nauke nije uslov bez koga umetnost ne može da ostvaruje progresivni rast, ali je preduslov bez koga ona apriori ne može da ide u korak sa pojavama koje se dešavaju paralelno sa opštim razvojem čovečanstva. Ipak, to ne znači da je ovakav put najispravniji i da se tako umetnost kreće u pravom smeru. Različiti su pogledi na umetnost i na njen odnos prema drugim oblastima. Brojni činoci uslovljavaju promenu stava o određenoj problematici. Suprotstavljanje različitih stavova svrsishodno je i ne utiče samo na dalji napredak unutar jedne oblasti, već na opšti progresivni rast. Mogućnost bržeg razvoja jedne oblasti, u ovom slučaju umetnosti, povećava se ukoliko dođe do procesa prožimanja najrazličitijih oblasti. Pritom, ne sme doći do sinteze koja vodi nekoherentnom odnosu elemenata iz različitih oblasti. Različiti elementi koji čine veći broj oblasti ne smeju da ugrožavaju nesmetano funkcionisanje jezgra umetnosti koje mora da ostane netaknuto. I unutar jedne oblasti koja je sačinjena od više segmenata postoje metodi na kojima funkcioniše njen sistem i pomoću kojih se u velikoj meri doprinosi strukturalnom građenju čitavog sistema. Budući da involucijski proces unutar jednog perioda bitno utiče na čitav evolucijski razvoj, i obrnuto, činjenice i dokazi bi mogli da budu izvedeni induktivnim, odnosno deduktivnim zaključivanjem. Jedan period može biti uzet kao početna instanca u procesu strukturalnog nadograđivanja. Usled ograničenosti nekog perioda, nasuprot neograničenom evolucijskom procesu, ključno pitanje je kako jedan segment inkorporirati u opšti sistem. Problem je veći ukoliko se umetnost posmatra u jednom ograničenom periodu, sa stanovišta realnih odnosa i društvenog uređenja unutar zasebnog sistema. Zato je zaključivanje na osnovu ograničenog broja činjenica nepouzđano, u smislu da ne daje odgovore na pitanja koja izlaze iz okvira ograničenog. Polaznje od fundamentalnih činjenica koje su važile na samom početku, svrsishodno je sa stanovišta tumačenja oblasti koje izlaze iz okvira umetnosti. Tako se sagledavanje razvoja umetnosti svodi

na paralelnu sintezu njenih zakonitosti i naučnih teorija kroz čitav evolucijski proces. Stoga je u ovom slučaju konzistentan razvoj nauke aproksimativan model za evolucijski proces u kome se povezivanjem involucijskih produkata različitih perioda vrši strukturalno nadograđivanje. Progresivni razvoj nauke realniji je od intuitivnog procesa koji se odvija unutar umetnosti, zato što se zasniva na konkretnim činjenicama.

## NEKA POČETNA RAZMATRANJA O ODNOSU UMETNOSTI I NAUKE

Kao polazna tačka u razmatranju odnosa umetnosti i nauke može da nam posluži involucijski proces unutar perioda koji je trenutno aktuelan. Takav proces se zasniva na realnim, aktuelnim odnosima, i stoga pruža bolju poziciju za razmatranje ostalih perioda i odnosa koji se odvijaju unutar njih. Može se povući izvesna paralela između razvoja nauke i razvoja umetnosti. Konzistentna očekivanja određenog broja ljudi kreću se u pravcu opšteg evolucijskog razvitka. Tako se izvesnom logikom pokušava da povuče paralela između procesa koji se odvijaju unutar različitih oblasti, odnosno na osnovu napretka unutar jedne oblasti zaključuje se da će se taj napredak ostvariti i u drugoj oblasti. Iščekivanja će biti utoliko veća ukoliko je razmatranjem obuhvaćen duži vremenski period u kome bi bilo moguće kompleksnije sagledavanje. Po nekoj logici, veći broj naučnih teorija i dokaza pruža mogućnost za konzistentan i progresivan razvoj umetnosti. To znači da se aproksimativnim metodom vrši sjedinjavanje naučnih teorija u teoriju umetnosti. Sintezom naizgled potpuno različitih elemenata umetnost postaje čitljivija, odnosno apstraktni elementi u skupu realnih odnosa dobijaju novo značenje. Međutim, ono što je u nauci razumljivo u svom fundamentalnom obliku, u umetnosti ne može biti inkorporirano u sadržaj dela. Stoga je nemoguće povlačiti preciznu paralelu razvojnih procesa unutar nauke sa razvojnim putem umetničkog sadržaja. Proces stvaranja involucijskih produkata podrazumeva i njihovu praktičnu svrhu koja u velikoj meri utiče na realne odnose unutar jednog i više perioda.

Taj sistem je utemeljen na dosta čvrstim osnovama, za razliku od prethodnih sistema. Ustanovljenjem određenih zakonitosti stvara se jaka osnova na kojoj se temelji dalji razvoj, koja opet kreće od početne instance koja je početak pre početka. S druge strane, progresivan rast unutar jedne oblasti u nekim slučajevima može da prouzrokuje regresivno opadanje već formiranih elemenata u drugoj oblasti. Nemački estetičar Kurt Dopfer tumači umetnost kao igru večnim oblicima: u tom okviru umetnost se javlja kao definisana kada se definišu ti apriorni konstrukti i pokažu odgovarajuće kombinacije ili načelne mogućnosti njihovih kombinacija. Takođe, on igru shvata kao konstantnu kategoriju, jer se ona uvek iznova javlja ali sa izmenjenim sadržajem: „To platonsko tumačenje ne treba unapred odbacivati samo zato što se u naše prosveteno vreme ontologija idealizma ne pojavljuje kao moda ili naučno-teorijski na poslednjem stupnju“ (Dopfer 1981). Trajnost oblika podrazumeva konstantno kombinovanje različitih elemenata koji su konstituisani u večnu strukturu. Od kreativnog potencijala zavisi u kojoj meri će se na svrsishodan način izvršiti inventivno kombinovanje. Prekombinovanjem elemenata može doći do zasićenja, u smislu konzistentnog ponavljanja istovetnih kombinacija. Sa stanovišta sadržaja koji je sačinjen od večnih oblika moglo bi se zaključiti da je i umetnost večna. Ovakva konstatacija može da počiva na činjenici da je nemoguće nagovestiti kraj umetnosti. Problem je još veći kada se uzme u obzir činjenica da konzistentan razvoj nauke utiče na formiranje neoteričnih shvatanja u samoj umetnosti. Evidentno je da je u umetnosti došlo do nagle regresije inovativnih koncepata. Da je nasuprot tome došlo do postepene regresije, ne bi mogla da se povuče paralela između neoteričnih i već ustanovljenih zakonitosti i normi. Zastarelost jednog koncepta prouzrokuje težnju za njegovim proširenjem.

Dopfer smatra i da moderne nauke uveliko postupaju u Platonovom duhu, a dobar deo onoga što danas važi kao čvrsta nauka naprosto bi propalo ako bi se napustila teza o ponovljivosti događaja. Po njemu, ponovljivost pretpostavlja invarijantnost događaja koja se odvija pod jednakim uslovima, što nije ništa drugo nego priznavanje neke „večne“ strukture: „Prosečni naučnik, koji uopšte izbegava filozofska pitanja, ovde može da prigovori da su ‘strukture simetrije’ koje su ‘posredovane nomotetički’ izložene strogim postupcima testa a time opovrgljivosti. Usled toga, invarijantnost je samo privremena, ne apriorna u Platonovom

duhu. Ali, relativizacija invarijantnosti je u konačnom obliku neznatna, jer je alternativna hipoteza jedino postojana u nekoj drugoj invarijantnoj strukturi, koja ima jednaka nomotetička osnovna svojstva kao i prethodna“ (Dopfer 1981).<sup>2</sup> Nije moguće precizno definisati invarijantnost involucijskih procesa s obzirom na činjenicu da se oni odvijaju u evolucijskom ciklusu koji je večno struktuiran. S druge strane, involucijski procesi nadograđuju se novim elementima u procesu opšteg struktuiranja. Stoga se nomotetički prikaz umetnosti dovodi u pitanje, jer se protivno određenim shvatanjima javlja varijabilnost involucijskih procesa unutar evolucijskog ciklusa. Na mesto invarijantnosti naučnih teorija staje njihova varijabilnost, pa se tako određeni već ustanovljeni dokazi nadograđuju neoteričnim činjenicama, ili se naprosto u potpunosti zamenjuju drugim.

Izvesne poteškoće se javljaju i kada treba striktno definisati razvojni ciklus kao invarijantan, iako se on i dalje odvija. Vrlo je osetljivo pitanje kako započeti tumačenje, odnosno koji period izabrati za fundamentalni. Tako u skoro svakoj varijanti može da se naruši jasno konstituisan istorijski tok. Prema Dopferu bi ipak bile nesvršishodne posledice ishitrenog odbacivanja apsolutnih kriterijuma za definiciju i procenu umetnosti, nezavisno od nekompletnog karaktera uzora nauke. Jedan od razloga je po njemu taj što se u istoriji umetnosti vraćaju homologne namere oblikovanja i formalne konfiguracije, i ne postoji nikakva pohvalna metodička predrasuda shodno kojoj informacije o invarijantnim strukturama ne bi mogle da posluže za razumevanje evolucije umetnosti: „Komparativne studije mogu da doprinesu da se ono invarijantno odvoji od onog istorijski jednokratnog (ne nužno onog akcidentalnog). Takvo postupanje bi moglo da se označi kao analitičko raslojavanje nomotetskog jezgra umetnosti. Nomotetsko ovde ima značenje traganja za opštevažećim zakonima umetnosti, ponovljivosti njihovih invarijantnih struktura u odvijanju vremena obrazovale su jezgro opštevažeće teorije umetnosti“ (Dopfer 1981).

Međutim, ostaju otvorena mnoga pitanja kod takvog razumevanja teorije i umetnosti koje zastupa Dopfer. Jedno od pitanja je kako izvršiti preraspodelu involucijskih sadržaja u evolucijskom procesu. Takva preraspodela je apriori

---

2 Dopfer je mišljenja i da je traganje za opštevažećim zakonima u naukama načelno otvoreno; kod platonskog učenja o idejama to traganje je načelno zaključeno (Dopfer 1981).

neophodna jer je nemoguće definisati evoluciju umetnosti shodno njenom neograničenom toku. Zakonitosti u određenom vremenskom periodu u sledećem se zamenjuju različitim, tako da je definisanje precizne spirale istorijskog toka uslovljeno i brojnim drugim činiocima. Stoga društveni činioci mogu pre svega da izmene istorijski tok koji je okvirna osnova razvoja umetnosti. Razvoj određenog segmenta u jednom periodu može da bude intenzivan, dok se u drugom otvara mogućnost i njegovog stagniranja, ili pak regresivnog procesa u smislu opadanja. Ovo može bitno da utiče na nemogućnost preciznog definisanja evolucionog toka, jer nepravolinijski razvoj kroz periode utiče na opšti razvoj umetnosti. Apsolutni kriterijumi za definisanje umetnosti mogli bi shodno evidentno realnom, sve intenzivnijem razvoju nauke u budućnosti, da budu invarijantni, ali samo u jednom određenom vremenskom periodu. Invarijantno se ovde shvata kao jedan nedeljivi segment u okviru varijabilnog sistema. Nadograđivanje tih segmenata je proces koji ne remeti već strukturiran sadržaj. S obzirom na to da je konačnost celokupnog procesa ipak samo u fazi predviđanja, tumačenje se svodi na određenu epohu ili samo jedan period u okviru te epohe. Ograničenost jednog perioda daje mogućnost za preciznije iznošenje hipoteza, ako je preciznost uopšte moguća, pošto se radi ipak samo o predviđanju. Ipak, što je vremenski period kraći, to je i preciznost tumačenja veća shodno njegovoj većoj ograničenosti. Okvir koji je postavljen neposredno pred početak strukturalne analize može biti proširen, u smislu daljeg strukturalnog nadograđivanja. Ali, taj okvir ne bi valjalo u potpunosti otkloniti, jer bi u tom slučaju analiza bila više u sferi nagađanja. Delimično izlaženje iz okvira je svrsishodno, pogotovo ako je ono proizašlo iz sinteze diskurzivnog i intuitivnog tumačenja. I diskurzivni i intuitivni element potrebni su kako umetniku tako i naučniku. Zato je striktno postavljanje okvira nesvrshodno jer ne pruža mogućnost za dalju analizu, a samim tim se i mogućnost izvesnog predviđanja svodi na minimum.

Činjenica je i da u početnim fazama vlada originalnost, pri čemu se kasnija zrela faza tumači kao vrhunac neke epohe. U završnim fazama neke epohe je teže biti originalan u okviru epohalnih uslova. Originalnost kao specifično ograničena istorijska mogućnost iscrpljuje se sa evolucijom samog procesa, pri čemu se u naukama često dešava da unutar nekog jasno ograničenog aksiomatskog okvira postoji sve manje problema za rešavanje. Tako Teodor Adorno (Theodor) ističe da

u završnoj fazi neke epohe retko vlada originalnost, već diferencirana replikacija: „Često u toj fazi u umetnosti i nauci dolazi do pomeranja sa sadržinskog na instrumentalno. Napreci u tehničkoj virtuoznosti počinju da se definišu evolutivnim kriterijumom napretka. Tehnički izverziran slikar postaje umetnik; umetnik izumire. Originalnost počinje da se prevrednuje u tehnički savršeno reprodukovanje varijacija koje se ponavljaju“ (Adorno 1979, 288-89, 352-53).<sup>3</sup> Međutim, izvestan broj genijalnih pojedinaca odstupa od navedenih zakonitosti. Specifičnost njihovog delovanja u umetnosti uslovljena je uticajem određenih elemenata iz druge oblasti. Leonardo da Vinči (Vinci) je tako u kasnijoj fazi Renesanse, kada je na scenu stupila tehnička virtuoznost, na mesto originalnosti, uspeo to da nadomesti i prevaziđe koristeći se naučnim metodima. Dakle, epoha ne mora uvek da se završi kako bi ustupila mesto narednoj, a samim tim i dala mogućnost za ispoljavanje originalnosti. U ovom slučaju umetnik ne izumire, već postaje reflektirajući oponent realnog stanja stvari. Zadirući u drugu oblast, on proširuje okvire delovanja na veći broj segmenata u okviru te oblasti. Time ne dobija samo umetnost, već i nauka u kojoj se postojeći metodi nadograđuju novim. Upravo u završnim fazama određenih epoha ovi pojedinci su posezali za novim sredstvima. Tako nedostatak originalnosti nije više mana, već prednost, jer otvara mogućnost delovanja u različitim pravcima.

Ovde novi početak nije prouzrokovao kraj epohe, već kraj originalnosti. Jedna originalnost se zamenjuje drugom, koja izlazi iz okvira umetnosti. Stoga je svrsishodno u jednom trenutku napustiti umetnost kako bi se nakon toga, pomoću različitih sredstava, definisali konstitutivni postulati. Na taj način će doći i do progresivnog rasta jedne epohe u okviru evolucijskog procesa. Dakle, sada evolutivni kriterijum više nije tehnička virtuoznost, ona biva zamenjena originalnošću na unakrsnom involucijskom nivou. Proces strukturalnog građenja proširuje se na više oblasti, i time postaje involutivni konstituent jedne epohe.

3 Po Adornu i sama metoda postaje aksiomatski konstrukt, ideologija, koja postavlja nova merila, što nagoveštava kraj neke epohe umetnosti. Ali, konačni raspad neke epohe takođe, iz navedenih razloga oslobađa energije za aksiomatsko prevazilaženje involucijskog zastoja. Uspeh nekog aksiomatskog kvantnog skoka koji preobražava epohu zavisi od mogućnosti razvoja u nekoj duhovnoj disciplini kao i od sredine, u kojoj se ona vrši (Adorno 1979, 343-45).

Time što je definisan jedan postulat, ne znači da je on i striktno utvrđen. Nadograđivanje je neophodno kako bi se ustaljeni tok izdiferencirao neoteričnim elementima, proizašlim iz novih oblasti istraživanja. Započinjanje novih involucijskih procesa zavisi prvenstveno od involucijskih produkata, odnosno u zavisnosti od toga kada su oni stvoreni, u tom trenutku će se i otvoriti mogućnost za proširivanje samih procesa. Stvaranjem samo jednog involucijskog proizvoda već započinje involucijski proces, koji se time inkorporira u celokupni sadržaj evolucijskog ciklusa.

Nauku i umetnost ne treba mešati, ali kategorije koje važe u obema nisu apsolutno različite. Ono što je apriori dispartno ne mora da bude i potpuno nespojivo, u smislu da jedno može da nadograđuje drugo. Naučni konzervativizam dobar je samo do izvesnog stepena, do koga je strukturalno građenje unapred utvrđeno. Odatle je nauka ostavljena na milost i nemilost interdisciplinarnom pristupu. Neadekvatno sagledavanje nauke u vannaučnim interaktivnim odnosima pogubno je kako za samu nauku tako i za različite oblasti. Naučni postulati ne mogu da se uzmu kao apriori utvrđene kategorije koje će važiti i u drugim segmentima. Mora da se uzme u obzir i potencijalna mogućnost njihovog nadograđivanja ili promene usled delovanja spoljnih faktora. Spoznajni karakter nauke nije ništa manje podložan preispitivanjima od onog kojim se umetnost predočava zbunjenom posmatraču. Divergencija različitih sadržaja koji se u jednom trenutku sučeljavaju posledica je ishitrenog zaključivanja logikom nužnosti. Slučajnosti se nenametljivo inkorporiraju u tekući proces, pružajući tako sasvim nenadano nove obrasce tumačenja. Prenaglašeno isticanje zasluga za napredak u određenoj oblasti nedelotvorno je za razvoj kako te oblasti, tako i mogućnosti da ona utiče na progresivni rast u okviru druge oblasti. Naučnom obradom izvesnih sadržaja dolazi se do obrazaca neophodnih kako bi se vršila dalja analiza. Ikonički sadržaj, koji je namenjen umetnosti, pogodno je tlo za primenu naučnih metoda. Naučni konzervativizam i umetnička zaslepljenost nisu delotvorna sredstva za postizanje cilja. Divergencijom ove dve krajnosti stvara se još veći raskol između nauke i umetnosti. U tom pogledu se možemo nadovezati na Adornov termin *estetska tehnologija* koja je, kao što je to bio slučaj i sa modernim pokretima posle Drugog svetskog rata, težila da umetnost scijentifikuje, umesto da joj obezbedi tehničke novine. Adorno tako napominje

kako su naučnici, posebno fizičari, mogli bez teškoća da otkriju protivrečnosti kod onih umetnika koji su se zanosili naučnom tehnologijom i podsetiti ih na to da stanju stvari, koje je bilo mišljeno ovim terminima, ne odgovara terminologija fizike, koju su oni upotrebljavali u svojoj metodologiji: „Kada umetnost, uplašena tehnikom, nastoji da utvrdi svoje mesto, obznanjujući svoj vlastiti prelazak u nauku, onda ona pogrešno shvata vrednost koju imaju nauke unutar empirijskog realiteta (...). Umetnost nije ni neobavezna kulturna dopuna nauci, nego je prema njoj u znaku kritičke napetosti“ (Adorno 1979, 114-17).<sup>4</sup>

## KRIZA UMETNOSTI I NAPREDAK NAUKE

Ono što je umetnost imala da kaže rekla je, ono što će imati već sada podleže kompleksnom preispitivanju i različitim predviđanjima. Opšta previranja koja su predmet svakodnevnih odnosa preslikavaju se u sferu umetnosti. Poistovećivanje pojedinca sa realnim procesima koji se odvijaju u njegovoj neposrednoj okolini ima izvestan uticaj i na njegov kreativni rad. Kreativni potencijal može tako biti ili pozitivno nadograđivan smislenim sadržajima ili negativno koncipiran, što vodi nedelotvornom konzervativizmu. Konzistentan razvoj nauke uslovljava progresivni rast različitih oblasti unutar evolucijskog ciklusa. Mehanizacija umetnosti odvija se naočigled nekih pojedinaca koji joj se oštro suprotstavljaju, a da s druge strane ti isti pojedinci nisu spremni da izvrše strukturne promene sistema. Diferencijacija sistema je neminovnost koja prati procesno struktuiranje umetnosti i nauke. Poimanje nauke, kao umetnosti suprotstavljene strane, duboko je ukorenjeno u svesti nekih pojedinaca koji apriori odbacuju uticaj nauke na umetnost. Kriza u umetnosti proizašla je između ostalog zbog prekidanja jednog kontinuiranog nadopunjavanja različitih oblasti. Proces je započet još u doba Renesanse, sa Leonardom da Vinčijem, koji je dao nacрте mašina i time započeo eru naučnih pronalazaka, a potpunu afirmaciju u vidu praktičnih ostvarenja

---

4 Adorno zaključuje da je to što se, na primer, današnjim duhovnim naukama prebacuje kao njihova imanentna nedovoljnost, njihov nedostatak duha, gotovo uvek istovremeno nedostatak estetskog smisla. Priznata nauka ne buni se za džabe uvek kada se u njenom okruženju pokreće ono što ona kao atribut pripisuje umetnosti, kako bi u svom sopstvenom području bila ostavljena na miru (Adorno 1979, 114-17).

doživeo je u doba industrijske revolucije. Prekinut je negde sa Paulom Kleom (Klee) koji nije dovoljno dobro shvaćen, tako da je njegova pasioniranost mikroskopijom i paleontologijom ostala neiskorišćena. Nauka je u ovom slučaju zadala težak udarac umetnosti, ali i ideji o interdisciplinarnim istraživanjima. Njena kratkovidost osudila je dalji razvoj u kontinuitetu na propast.

Prema Martinu Hajdegeru (Heideger), sumrak umetnosti je rezultat naučno-tehničke civilizacije, koja se pragmatistički odnosi prema vrednostima. Pošto niko nije želeo da prihvati rizik da otkriva postojanje, tehnicizirana umetnost je jednostavno postala spretna. Takođe, tehniku naziva apsolutističkom, čisto instrumentalnom, jer uništava sve ono što je skriveno u postojanju. S druge strane, intencije Bauhauusa bile su čisto tehnološke. Upravo tu je zaživela, kako je Hajdeger naziva, tehnicizirana umetnost (v. Heideger 2008). Kle je u tom momentu naslutio velike mogućnosti ubrzanog razvoja umetnosti koja bi tako išla u korak sa naukom, koja je već tada bila u ogromnom usponu. Ipak, Kleove namere nisu bile čisto tehnološke, naprotiv, on je nastojao da modernu umetnost, koja je već uveliko bila zasnovana i na teoriji, nadogradi novim činjenicama proisteklim iz nauke. Praktična delatnost za Klea nije bila od fundamentalnog značaja, jer je suština umetnosti trebalo da proizađe kako iz praktične delatnosti, tako i iz saznanja iz različitih oblasti. Kontinuirani tok prekinut je kada su proizvodi modernog doba, između ostalih i oni koji su proizašli iz Bauhauusa, uzeti za vododelnice modernog doba, koje će raskrstiti sa prošlošću. Počelo je sa futuristima, pa se zatim nastavilo sa dadaistima koji ne samo što su odbacivali davnu umetnost – tu tezu je još pre toga formulisao Filipo Tomazo Marinetti (Filippo Tommaso Marinetti) – već su čitavu umetnost smatrali nepotrebnom. Oni su izjavili da dalje neće negovati kult estetskih vrednosti, jer su to lažne vrednosti koje narkotizuju ljudsku svest, jačaju dotadašnji društveni poredak. Muzejska umetnost – ukazivali su dadaisti – pružala je iluziju savršenog mira i harmonije. Dadaisti su takođe poklanjali pažnju tehničkoj civilizaciji, a pre svega političkim izborima. To su najviše činili nemački umetnici, međutim, i među njima je bilo onih koji su ostali pri umetnosti, kao što su Maks Ernst (Max) i Kurt Švitters (Schwitters). Od Kravena (Craven) i Vašea (Vashe) do Bargelda i Helzenbeka (Helsenbeck), svi dadaisti su se rugali celokupnoj hijerarhiji tadašnjih vrednosti. Sebi su postavili za cilj neprestano provociranje, želeli su da pokažu

apsurdnost sveta, između ostalog ističući ne samo suvišnost, već i štetnost umetnosti onako kako je institucionalno ili subjektivno shvatana (Moravski 1990, 44-45).<sup>5</sup>

Dakle, napravljen je jedan zaokret u umetnosti koji je izvršen pod vođstvom pojedinaca koji su po svaku cenu želeli raskid sa prošlošću. Nisu iscrpljene sve mogućnosti koje je nudila nauka koja je tada bila u velikom uzletu. Čini se da je prerano napušten okvir u kome se umetnost kretala, paralelno sa naučnim otkrićima. Takođe, i dva različita umetnička koncepta pojavila su se otprilike u isto vreme. Jedan, koji je zastupao Kle, otvarao je mogućnost da se naučna otkrića iskoriste u umetničke svrhe, a drugi koji je zaživeo pod uticajem *dade* i Marsela Dišana (Marcel Duchamp) stavio je otkrića modernog doba u sasvim drugačiji kontekst. Stoga je sučeljavanje dva različita koncepta moralo da napravi opštu pometnju u smislu daljeg razvoja umetnosti. Naravno, i nauka, odnosno pojedini naučnici, imali su udela u tome svojim skepticizmom u odnosu na mogućnost međusobnog prožimanja nauke i umetnosti, što se najbolje vidi na primeru Klea čija ideja nije prihvaćena u samoj nauci. Kle je dobro uvideo da je nemoguće doći do prave istine o postojanju – kome Hajdeger daje prednost u odnosu na tehniciziranu umetnost – i da su analize u tom pogledu u velikoj meri iscrpljene u prošlosti od strane velikih umova, a pre svega filozofa. Pokazalo se da su naučna otkrića dovela i do promena u umetnosti. Tu pre svega treba pomenuti otkriće fotografskog aparata koji je proizvod tada već zahuktale industrijske revolucije. To je samo jedno otkriće u okviru velikog broja drugih otkrića, ali i saznanja koja su proistekla iz različitih oblasti.

Kada govorimo o ideji o postojanju – za koju Hajdeger kaže da se izgubila u vreme tehničke revolucije – treba pomenuti i jedno zapažanje koje je izneo Iv Ejot (Yves Eyot). Naime, on smatra da ni suncu, ni zemlji, sa svim njihovim fizičkim

---

5 Njihovi manifesti su u tom smislu sadržali u sebi najradikalniju „anti-estetiku“, a formula „sumraka umetnosti“ je tu dovedena do maksimuma. Dadaisti su tvrdili da ne treba izmeniti umetnost, već svet. Druga velika lekcija pokreta dada, koja nije vodila na revolucionarne barikade, bio je revolt Marsela Dišana – neprestano distanciranje od svega, duhovni protest koji otkriva istrošenost samozadovoljne umetnosti, koja operiše mrtvim kriterijumima, neguje kult umetnika-sveštenika ili šamana (Moravski 1990, 45-46).

svojstvima, njihovim uzajamnim položajem, zračenjem, atmosferom i promenama koje atmosfera izaziva na zračenju koje kroz nju promiče, nije potreban ni on, niti bilo ko drugi, da bi postojali: „Od tog zračenja, štaviše, ja mogu okom opaziti samo relativno uzan dijapazon talasnih dužina“ (Eyot 1980, 89-90). Postojanje je ovde kategorija koja izlazi iz okvira koje je postavio subjekt. Čovek postoji, ali njegovo postojanje ili saznanje o postojanju ne utiče na promenu postojećih saznanja. Postojanje samo po sebi u procesu saznanja ne znači mnogo ako nije zasnovano na saznanju na osnovu postojećih činjenica. Stoga postojanje određenog subjekta nije osnova za dokazivanje objektivno postojeće stvarnosti. Istinu o postojanju subjekta, dakle, treba tražiti u činjenicama o postojanju objektivne stvarnosti. Na taj način umetnost će proširiti svoje delovanje na postojanje objektivne stvarnosti. Tako umetnik i dalje ostaje tumač procesa koji se odvijaju u objektivnoj stvarnosti, s tom razlikom što sada i proširuje saznanja o toj stvarnosti. Dakle, ključ saznanja o postojanju subjekta je saznanje o uzroku postojanja tog subjekta. Etijen Surio (Etienne Souriau) je zasnovao tezu personalizirajući prirodu, iza koje se nazire Bog. On, takođe, govori i o ovde ispoljenoj superiornosti teologičara, koji ne oklevaju u evociranju ideje Boga-umetnika (v. Souriau 1947). Estetičar Mikel Difren (Dufrenne) izražava slične tvrdnje, izražavajući mišljenje da priroda proizvodi lepotu, ali zato veruje i u unapred ustanovljen sklad kojem ne treba Bog, jer je on sâm Bog. On se, međutim, razlikuje od Surioa po tome što mu se čini da je neophodno saglasiti se sa nužnošću čovekove percepcije, pa je tako estetski svaki predmet koji je estetizovan kroz ma kakvo estetsko iskustvo. Difren piše i o estetskoj percepciji koja estetski predmet na izvestan način dovršava, ne stvara ga. Tako okončanje estetske percepcije nije ništa drugo nego otkrivanje njenog predmeta, koji mora da se podvrgne toj estetizaciji. Pritom on govori o onome što je moguće estetizovati i što može samo po sebi da se javi kao estetsko. „Znači, priroda bi prvo bila 'estetizirajuća', a tek kasnije 'estetizovana.' Ovde je potrebno definisati šta bi moglo u prirodi da bude podložno estetizaciji: kakvoća svetlosti, boja neba... ili obris oblaka“, zaključuje Difren (Difren 1971, 153-97).

Umetnici su počeli da se izdvajaju u vreme pokreta Dada, što označava i prekid jednog kontinuiranog toka. Jeste to bio revolucionaran zaokret, ali je skupo plaćen, cena je bila previsoka. Jednim delom je i stvaranje pokreta pre Dade doprinelo tome, međutim, odatle je već mogla da se izvuče pouka i sve

ono dobro što se sadržalo u njima. Diferencijacija je započela tada, intenzivirala se u doba pokreta Dada, i doživela kulminaciju u postmoderni. Ona se i dalje nastavlja, odnosno vrlo je moguće da je veoma blizu svog kraja. Alarm je već odavno zazvonio, uzbuna je prošla, i nastupilo je duhovno mrtvilo koje i dalje traje. Originalnost i dalje opstaje, takođe i talentovani umetnici koji su autentični, nastaju vredna dela. Međutim, ne postoji niti se nazire fundamentalni cilj kome će svi oni težiti. Nema suštine, odnosno ideje o postojanju koja se izgubila u doba intenzivnog naučnog razvoja. Trebalo je da se dogodi upravo suprotno, shodno intenzivnom napretku nauke, da umetnost takođe napreduje. Izgubila se ideja vodilja koju je pred sobom imao makrokolektiv, nakon čega su morali da zakažu i umetnici koji su postali dezorijentisani. Svi rade za sebe, ne obazirući se na to šta drugi rade. Umetnici formiraju svoj mikrosvet, ubeđeni da je njihovo stvaralaštvo na nivou evolucijskog procesa. Subjektivno poimanje stvarnosti je previše uzelo maha naspram objektivnog stanja stvari. Svako ima svoj koncept za koji je ubeđen da je najispravniji izraz umetnikove ideje. Svaku grupaciju podržava određen broj ljudi, sve je rascepkan, nema jedinstva. Umetnik stvara i napreduje, razvijajući tako sebe. Međutim, utisak je da se njegov napredak ne preusmerava u pravcu evolucijskog razvoja.

## INTERDISCIPLINARNO ISTRAŽIVANJE UMETNOSTI

Istorijskoumetnički pojam strukture (umetničkog dela) konstituisao se i dalje obrazovao bez dodira sa drugim naukama koje proučavaju strukture. One se nisu osvrnale i ne osvrću se na taj pojam. U međuvremenu je strukturalistički metod narastao u interdisciplinarno najšire rasprostranjen postupak. I baš zato što je pojam strukture takođe istorijskoumetnički, dakle, nije preuzet, bilo bi neophodno i uputno da se on, i njime dobijeni rezultati, uporede sa saznanjima drugih nauka koje istražuju strukture, kako bi se na taj način istorija umetnosti uvrstila u sveobuhvatni interdisciplinarni sklop koji od nauke o jeziku, psihologije i biologije doseže do istorijske nauke, etnologije, antropologije kulture, sociologije, ekonomije itd. Praktično se ovde otvara široko polje interdisciplinarne razmene. Interdisciplinarni problemi istorije umetnosti mogu da se razlože prikazivanjem konkretnih, sadržinskih dodirnih i zajedničkih tačaka sa susednim oblastima. Najobimnije istraživanje u ovom pravcu dao je Dagobert Fraj (Frey) u svojoj

raspravi *O naučnom položaju istorije umetnosti, problemi i zadaci* (*Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte: Probleme und Aufgaben*) iz 1946. godine. Fraj je sebi postavio zadatak da iz sadašnje situacije discipline istakne najzaoštrenije grupe problema i njihove unutrašnje protivrečnosti kako bi se iz tog uvida dobili novi pravci i postavili novi ciljevi. U tom smislu treba da se istraži odnos istorije umetnosti prema najvažnijim susednim strukama: istoriji, psihologiji, filozofiji, sociologiji, geografiji, antropologiji i biologiji. Jedan takav poduhvat treba apriori da se odrekne potpunosti. U najboljem slučaju, on će moći da ponudi donekle pravilan raspored po značaju (v. Frey 1946). Po Žanu Pijažeu (Jean Piaget), istorijske nauke su komplementarne u odnosu na nomotetičke. Ma koliko da je tesna veza između nomotetičkih i istorijskih nauka, i ma koliko da su upućene jedne na druge, njihovi ciljevi se razlikuju, čak i kada se bave istim predmetom – pošto su komplementarni. On je razvio model sistema nauka i svrstao nomotetičke nauke u jedan krug, u kojem nauke o čoveku zauzimaju privilegovano mesto: „Kao nauke o subjektu koji sam izgrađuje ostale nauke, one upravo od njih ne mogu biti odvojene bez veštačkih uprošćavanja i izobličavanja; ukoliko se, pak, ljudski subjekt pravilno svrsta – naime, kao krajnji produkt u perspektivi fizike i biologije, i istovremeno kao stvaralački početak u perspektivi mišljenja i delanja – onda samo nauke o čoveku čine razumljivom zatvorenost, ili bolje rečeno unutrašnju koherenciju tog kruga“ (Piaget 1970, 223).

*Antropološki* uvid nam pruža mogućnost da sagledamo čoveka iz dva ugla. U prvom slučaju, čovekovo postojanje se proučava kako bi umetnik postao svestan, odnosno stekao uvid u uzrok i svrhu svog postojanja. U drugom, analiziraju se činjenice vezane za postojanje, a zatim se saznanje koje je iz njih proizašlo inkorporira u ikonički sadržaj, dakle, čovek biva predstavljan u različitim oblicima. Umetničko delo je kompleksnije ukoliko dođe do sinteze oba pristupa. Ipak, umetničko delo pri izradi podleže konstantnim promenama koje ne omogućavaju precizno definisanje različitih pristupa u opštem sklopu. Umetnik spoznaje elemente koji su vezani za njegovo postojanje, i taj proces nije istovetan sa procesom izrade samog dela. S druge strane, umetnik pri izradi dela može sve više da otkriva sebe, odnosno svoje postojanje. Dakle, misao o postojanju konstantno se prožima sa ostalim mislima i idejama koje se inkorporiraju u

ikonički sadržaj. Čovekovo postojanje je usko vezano za postojanje dela, koje kada je završeno počinje da traje. Pritom je deo saznanja o čovekovom postojanju inkorporiran i u delo, koje i kada ne podleže više uticaju umetnika taj sadržaj prenosi drugima. Tako posmatrač može da spozna ne samo umetnikovo postojanje, već i svoje. Pojam postojanje ovde postaje univerzalan jer se ne vezuje samo za jednu ličnost, odnosno stvaraoca. Subjektivno poimanje pojedinca postaje predmet objektivne istine. Kada je reč o antropologiji, treba istaći jedan veoma važan antropološki uvid koji je proizašao iz empirijskih istraživanja, a to je da je čovek ono živo biće u čijoj je prirodi to da ima istoriju. I biljne i životinjske vrste nastale su u istoriji prirode, ali je individuum u svom držanju pretežno bitno određen naslednim materijalom vrste koji je već generacijama u nju čvrsto usađen. Nasuprot tome, čovek je biološki postavljen na to da ulazi u tradiciju čiji sadržaji s njene strane nisu fiksirani u biološkoj prirodi čoveka. Čovek je biološki postavljen na to da uči jezik; ali koji jezik uči zavisi od toga od koga uči da govori. Karl Fridrih fon Vajczeker (Carl Friedrich von Weizsäcker) smatra da je spor između tradicije i napretka, ako se na njemu insistira dogmatski, sličan sporu oko toga da li treba da se hoda na desnoj ili levoj nozi: „Faktički, međutim, izvojevan u potezu i protivpotezu, on je hodanje sâm. Svaki napredak je koračanje dalje na osnovi neke tradicije, svaka tradicija je očuvani napredak prošlosti. Ali, put nije unapred jednoznačno obeležen, on u svakom malom koraku sadrži pokušaj i grešku, pa je oprez često posledica senki katastrofa koje se javljaju“ (Weizsäcker 1971, 89). Lorenc Ditman (Lorenz Dittmann) piše o tome da „Filozofija života“ Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche), Vilhelma Diltaja (Wilhelm Dilthey), Anrija Bergsona (Henri), ili moderna psihologija, pruža sasvim nove osnove za shvatanje i istraživanje čoveka, koje polazi od nagoni-emocionalnog (umesto od *ratia* ili svesti) i koje se svuda sprovodi u savremenoj filozofiji. Niče i Diltaj su, po njemu, polazeći od potpuno različitih iskustava i intencija, svome vremenu postavili zadatak da ljudski život i stvaranje, od vitalnih slojeva postojanja sve do najduhovnijeg, izvede iz isprepletenosti i oprečnosti fundamentalnih potreba i nagona, iz strasti, čuvstvenih tendencija: „Ova nova slika čoveka u potpunosti je različita od one stare tradicije od Platona do Kanta i dalje, koja srž ljudskog bića hoće da vidi samo u duši ili u misaonoj svesti, u umu ili u samosvesti, pri čemu se strasti i afekti, i nagoni, pojavljuju kao nesvrshodni“ (Dittman 1982, 101).<sup>6</sup>

Prostorna orijentacija je veoma bitna jer određuje kompozicioni sklop, odnosno raspored elemenata na slici. U nekim slučajevima, *geografski* položaj koji je predstavljen na slici ima svoju svrhu i značenje, dok u drugim on biva inkorporiran u metafizički sadržaj slike. Umetnik poima prostor u kome se nalazi na jedan način, a predstavlja ga na drugi. Dakle, praznina između ova dva procesa uključuje kategoriju vremena koja je usko povezana sa prostorom. Saznanja iz geografije, vezana za prostor koji je prikazan, inkorporiraju se u ikonički sadržaj. S druge strane, od umetnikove ideje zavisi kako će oni biti predstavljeni. Umetnikovo postojanje je u velikoj meri uslovljeno prostorom u kome se on nalazi. Tako se na neki način uspostavlja interaktivan odnos između subjekta i prostora. Bez prostora umetnik ne bi postojao, slika ne bi zaživela da nema umetnika. Znači, umetnik je prenosnik između prostora i slike, jer prerađeni sadržaj zasnovan na geografskim činocima prenosi u sliku. Prostor se uvek prenosi u sliku, bilo na apstraktan ili realan način, dok se saznanje o postojanju koje je u uskoj vezi sa prostorom, inkorporira u sliku u onoj meri u kojoj je subjekt spoznao postojanje i interaktivan odnos sa prostorom.

Čuveni francuski prirodnjak Žorž Kuvije (Georges Cuvier) – koji je potekao iz generacije francuske revolucije i napoleonovih ratova – ustanovio je da život na zemaljskoj kugli nije oduvek postojao, jer ima dubokih slojeva koji ne sadrže nikakvih tragova živih bića. More bez stanovnika izgledalo je da priprema građu za mekušce i zoofite, a kada su se oni pojavili i naselili more, taložili su školjke i gradili korale, u početku u malom broju, a kasnije u beskrajnim formacijama. Kuvije je verovao da su promene u prirodi nastajale ne samo posle nastanka života, jer su kopnene mase nastale pre tog događaja takođe izgledale kao da su iskusile silovita pomeranja (Velikovsky 1989, 15-16). Elementi koje smo naveli, a koji potiču iz prirode, mogu da budu predstavljeni i na slici. Međutim, neophodno je apstrahovati ih kako se njihovo značenje ne bi svelo na taj jedan momenat predstavljanja realno pojmljive stvarnosti. Činjenice koje se odnose na procese koji se odvijaju u prirodi pružaju mogućnost inventivnog kombinovanja na samoj

---

6      Za taj vitalnopsihološki način posmatranja, koga danas naročito reprezentuje Klages i u sklopu kog naročito važnu ulogu igraju isprepletenosti s procesima svesti nesvesnih ili podsvesnih životnih tendencija, važan materijal pružila su istraživanja medicinske psihologije (Frojd-Freud, Jung, Krečmer-Kretschmer, Šilder-Schilder) (Dittman 1982, 107).

slici. Što se više povećava broj novih činjenica, ikonička kombinatorika će biti sve inventivnija. S obzirom na to da se time proces kreće u jednom ograničenom okviru, i da su na raspolaganju realne činjenice i dokazi, otvara se i mogućnost za dalje tumačenje. Takođe, time se otvara put koji iz ograničenog, odnosno realno spoznajnog, ide ka beskonačnom. To je praktično jedan neiscrpni izvor, kojim se postepeno ide ka saznanju. Naravno, potpuno saznanje nije moguće, ali upravo to je razlog da se saznanje uvek iznova traži. Cilj je saznanje ka kome se ide delimičnim saznanjima. Čovekovo postojanje je uslovljeno postojanjem elemenata koji potiču iz prirode. Priroda jeste neiscrpan izvor, ali je i ona nastajala, i to postepeno. Dakle, strukturalno građenje se vršilo dodavanjem novih elemenata. Tako je i u slici neophodno postepeno nadograđivati celinu. Sa svakom novom slikom struktura se povećava, svaka slika je jedan element od bezbroj elemenata koji čine celinu.

Umetnost bi mogla da koristi u sve većoj meri saznanja iz oblasti matematike. Apstrahovanje od pojedinačnih činjenica ka opštim zakonitostima trebalo bi da bude model kojim će se ići i u umetnosti. Apstrakcija, koja je najmoćnije matematičko sredstvo, trebalo bi da posluži kao polazna osnova kada se u umetnosti razmatra matematički metod. Matematika se sve intenzivnije razvija, tako da je sada moguće izvršiti proračune koji se odnose na teoriju haosa. Saznanja iz geologije matematičkim putem se mogu apstrahovati i tako još više približiti umetnosti. Sve intenzivniji razvoj matematičkih principa pruža realne osnove da bi takav koncept mogao i da se ostvari. Inkorporiranje matematičkog metoda u procesu stvaranja jedne slike daje mogućnost za preciznije struktuiranje ikoničkog sadržaja. To, naravno, ne znači da umetnost treba da postane podređena matematici i njenim striktnim proračunima. Preciznost će samo pružiti čvrstu osnovu koja će kasnije moći da se kreativno nadograđuje. U prilog činjenici da je svrsishodno koristiti i matematički metod u umetnosti, ide i činjenica da se umetnost sve više razvija u pravcu strukturalnog intelektualizma. Ako uzmemo, na primer, kompleks kamenja – koje se direktno vezuje za same početke nastanka naše planete – diferencijacijom tog kompleksa pomoću matematičkih proračuna vezanih za haotične sisteme otvoriće se novo polje istraživanja. Naime, time će u samom ikoničkom sadržaju slike biti moguće prikazati raslojavanje jednog

kompaktnog i postojećeg sistema na haotičan sistem, koji je praktično i uzrok njegovog nastanka.

Tokom 19. veka postojale su dve vrste teorija o promenljivim sistemima, determinističke teorije i teorije verovatnoće. Činilo se da su ova dva pristupa nepomirljiva. Po prvom, budućnost je predodređena prošlošću, bez neke očite potrebe za verovatnoćom. Po drugom, budućnost na neki slučajan način zavisi od prošlosti i ne može njime biti apsolutno određena. Prvi izazov ovoj pretpostavci javio se dvadesetih i tridesetih godina s pojavom kvantne teorije, koja je isto tako zasnovana na izračunavanju verovatnoće – teoretičari opisuju ponašanje elektrona kao talas „verovatnoće“ (v. Glik 1993). Jan Persival (Percival) ističe kako astronomi sada koriste teorije haosa da bi stvorili model pulsiranja ranog svemira, kretanje zvezda u galaksijama, kao i planeta, satelita i kometa Sunčevog sistema: „Jedna od najuzbudljivijih primena teorije haosa naći će svoje mesto u proučavanju kretanja one atmosfere koja utiče na vreme. I inženjeri moraju da misle na kaos, jer se on upliće u njihove nacрте“ (Persival 1990, 256). Pretpostavke i dokazi o beskonačnosti kosmosa otvaraju nove oblasti za istraživanje. Iz dokaza o beskonačnosti kosmosa, koji je sa naučne tačke gledišta opravdan i prihvaćen, dok je izvan naučnih sistema doveden ipak do izvesnog stepena sumnje, javljaju se nove ideje koje se bave onime što prethodi samom nastanku kosmosa. S druge strane, ni nauka nije u mogućnosti da pruži sasvim precizne, pa i tačne dokaze o određenoj pojavi. Ideja o beskonačnosti kosmosa izlazi iz ograničenog, što podrazumeva i nova tumačenja koja dolaze iz religije. Intuitivni elementi dolaze do još većeg izražaja, što je posledica ograničenosti dokaza o jednom neograničenom sistemu. Naslućivanje granica u beskonačnom sistemu nemoguće je jer se postavlja i pitanje njihovog postojanja u prostorno-vremenskim entitetima, usled iznošenja nedovoljno dokaza o konačnom, odnosno beskonačnom.

Anri Poenkare (Henri Poincaré) bio je poslednji univerzalni matematičar, ali i pionir proučavanja haosa. Mnogi od modernih razvoja u teoriji haosa potiču iz njegovih klasičnih radova o nebeskoj mehanici s kraja 19. veka. On je znao da metodi njegovog vremena ne mogu da reše jednačine koje upravljaju kretanjem Sunčevog sistema i mnogih drugih sličnih dinamičkih sistema. Kada govorimo o primeni matematičkih metoda u umetnosti, valja pomenuti i Solomona Markusa

(Marcus), i njegovu monografiju *Matematička poetika (Mathematical Poetics, 1970)*, čije su osnovne karakteristike multidisciplinarnost, lep stil i bogatstvo citirane bibliografije. Na početku knjige se govori o problemu mogućnosti primene naučnog i posebno matematičkog jezika, kao njegovog najvišeg oblika na proučavanje pesničkog jezika (v. Markus 1974). Isto tako je moguće da matematički jezik posluži kao predložak za analizu ikoničkog sadržaja slike. Matematičkim jezikom bi shodno njegovim konciznim karakteristikama mogao da se dešifruje predmet analize iz realno pojmljive stvarnosti. Znači, kompleksnom analizom bi se utvrdile činjenice vezane za njega, počev od njegovog porekla pa nadalje. Ako je u pitanju, primera radi, stena, utvrdilo bi se njeno poreklo, geografski položaj koji se tokom vremena i menjao, klimatski uslovi koji su uticali na promenu njenog oblika, i koji i dalje utiču, uloga te stene koju ona ima na tom geografskom prostoru itd. Nakon detaljnog utvrđivanja činjenica, nastupila bi matematička analiza haotičnih formi, uz upotrebu kompjutera. Zatim bi sadržaj koji je proizašao iz sinteze prethodno navedenih naučnih metoda umetnik svojom imaginacijom inkorporirao u ikonički sadržaj slike. Ono što umetnost u ovom slučaju može da uradi jeste da omogući izlaženje iz okvira naučnog saznanja i realno pojmljive stvarnosti. U tome veliku ulogu igra intuicija koja otvara put u realno nepojmljiv realitet. S druge strane, vrlo je bitno utvrditi što veći broj činjenica, kako bi se ikonički sadržaj što više obogatio i time pružio više materijala za ikoničku analizu. Uzmimo kao sledeći primer vodu koja okružuje stene. Pitanje koje se ovde postavlja jeste šta je prvo prethodilo, odnosno iz čega je šta proizašlo. Može biti da su tu prvo bile stene, koje su pod uticajem klimatskih uslova u vidu kiše postale okružene vodom.

Dalje, voda je udarala u stene i menjala njihov oblik. Naravno, i za najmanje preoblikovanje bilo je potrebno da prođe duži vremenski period. U analizi, dakle, treba posebnu pažnju obratiti na vreme, jer upravo je to kategorija koja premošćava diferentnosti realno, odnosno naučno pojmljivog, i imaginativnog. Pošto slika u svoj ikonički sadržaj uključuje vreme koje tu postaje nemerljiva kategorija, najsvrsishodnije je upravo u njoj prikazati interaktivne odnose izvučene iz realno pojmljive stvarnosti. Kako proces preoblikovanja traje veoma dugo, stvara se potrebna praznina koja omogućava dublju analizu, u smislu utvrđivanja činjenica vezanih za poreklo, odnosno uzroke nastanka predmeta

analize. Upravo umetnost to omogućava, jer veoma usporen proces stvara utisak metafizičkog stanja. Dakle, metafizici prethodi apstrahovanje svakog elementa ponaosob. Tek prilikom stupanja različitih elemenata u interaktivne odnose stvara se metafizičko stanje. Shodno činjenici da slika omogućava sagledavanje koje ne podrazumeva striktno vezivanje za vreme i prostor, geografski prostor u kome se nalaze elementi koji su prikazani na slici imaće više značenja. Naime, slični geografski prostori i procesi mogu biti inkorporirani u ikonički sadržaj, jer treba uzeti u obzir pretpostavku da je vremenska razlika u njihovom nastanku mala. Uzimajući u obzir i činjenicu da proces teče jako sporo, razlika će biti još neznatnija.

Kada je reč o *psihološkim* činionicima treba uzeti u obzir i klimu koja utiče na umetnikovo raspoloženje pri izradi slike. Poimanje prostora, tako, u velikoj meri zavisi od klimatskih uslova koji menjaju psihološku strukturu stvaraoaca. Tako i najesencijalnija ideja podleže nekim izmenama. Nezadovoljstvo realnom situacijom može da prouzrokuje i veću potrebu za apstrakcijom. Međutim, kod Klea je, recimo, bio slučaj da je esencijalna ideja nastupila na mesto nekih psiholoških činioaca. Ona je velikim delom uslovljena umetnikovim poimanjem života, odnosno postojanja. Isto tako, ne treba isključiti ni realne činioce, odnosno krizu koja je nastupila za vreme Prvog svetskog rata i posle. Dakle, potreba za apstrakcijom se javila delom i zbog toga, što u jednom delu svog dnevnika Klea i piše. Ipak, psihološki sklop ličnosti, odnosno njena preferencija određenog poimanja stvarnosti i pristupa je od presudnog značaja. Klea je poimao postojanje na sasvim specifičan način, pa je tako i njegovo interesovanje za prostor izlazilo iz okvira čoveku pojmljive stvarnosti. Tako njegova predstava dobija kompleksno metafizički karakter. S druge strane, Pablo Pikaso (Picasso) i neki drugi slikari bili su više vezani za realno pojmljiv prostor, koji su prevodili u apstraktan oblik.

Dve fundamentalne metode istorije umetnosti su *hermeneutička* i *fenomenološka*. Ni jedna ni druga nisu ograničene samo na istoriju umetnosti, ali u njoj dobijaju specifično značenje. Hans-Georg Gadamer piše da je osnovno hermeneutsko pravilo da se celina mora razumeti iz pojedinačnog, a pojedinačno iz celine. Ovo pravilo potiče još iz antičke retorike, a savremena hermeneutika ga je sa veštine besedništva prenela na veštinu razumevanja. Anticipacija smisla

u kome se sadrži celina prelazi u eksplicitno shvatanje, na taj način što delovi koji se određuju iz celine sa svoje strane takođe određuju tu celinu. Cilj svakog razumevanja jeste postizanje saglasnosti. Tako je zadatak hermeneutike oduvek bio da uspostavi saglasnost tamo gde je nema, ili da je ispravi tamo gde je ona poremećena. Gadamer svoja istraživanja izvodi uz pomoć Hajdegerove kružne strukture razumevanja, a posebnu pažnju obraća na predrasudu savršenstva: „Dakle, u toj predrasudi o savršenstvu ne sadrži se samo mišljenje da jedan tekst treba u potpunosti da izrazi svoju namenu, nego i da je to što on kaže savršena istina. Razumevanje znači, pre svega, razabiranje same stvari, a tek potom sposobnost izdvajanja i razumevanja tuđeg mišljenja“ (Gadamer 1973, 13).

Edmund Huserl (Husserl), osnivač fenomenološke filozofije, odredio je njene metode na osnovu saznanja da fenomenologija postupa tako da sagleda i objašnjava, određuje i razlikuje smisao, pri čemu je isticao da od fenomenološke redukcije ne bi trebalo odstupiti čak i zbog *egzaktne nauke*: „Istorija stila kao i interpretacija dela koriste se fenomenološkim metodom, jer njihovi iskazi moraju da se odnose na neposredno saznajno postojanje. Istraživanje simbola i strukture, naprotiv, pokušava da transcendiru dimenziju opažajnog i da je shvati iz onoga što leži iza nje. Pojmovi simbola i strukture moraju, međutim, da se dokažu kao heuristički pojmovi hermeneutike i podležu semiotičkoj i reduktivnoj analizi“ (Huserl 1975, 56).

Upravo nauka daje potrebnu građu za preciziranje pojmova koji se koriste prilikom proučavanja umetnosti. Naučna saznanja su sastavni deo objektivno pojmljive stvarnosti i stoga utiču i na opšti napredak, kako pojedinaca i grupa, tako i na celokupan tok. Naučni dokazi i činjenice bi mogli da pomognu da se saznanje o objektivno pojmljivoj stvarnosti proširi, što bi proširilo i spoznaju subjekta koji tu stvarnost i poima. Nauka ni na koji način ne može da poremeti ili uspori razvoj umetnosti, jer jezgro umetnosti koje je zasnovano na apstrakciji i simbolima uvek ostaje netaknuto. S druge strane, i sama nauka koristi apstrakciju kao svoju moćnu alatku, tako da je moguće na toj osnovi započeti strukturalno usaglašavanje. Umetnost prati i razvoj realne situacije, utiče na promene u njoj, dakle ona je na neki način oponent te stvarnosti, ali i korektor. Shodno tome, ona mora prvo i da prihvati tu realnost, onakvu kakva je u tom trenutku, kao i promene u okviru različitih oblasti nauke. Interdisciplinarnost je posledica

napretka čitavog čovečanstva, ona je neminovnost koja je nastupila sa modernim dobom. Dakle, umetnost i u ovom trenutku mora da koristi kao izvor saznanja stvarnost, kao što je i do sada to uvek činila. Upotreba naučnih principa nije jedino sredstvo koje umetnost prerađuje, ali je jedno od sredstava koja se postavljaju pred umetnika. Uostalom, iz nauke proizlaze i naučni metodi koji su rezultat empirijske diferencijacije egzaktne nauke. Naučni metod je fundamentalna instanca u procesu preobražaja naučnih principa. Umetnost preko naučnih metoda spoznaje naučne principe koji još nisu prerađeni. Preobražaj se odvija pri izradi samog umetničkog dela, odnosno formiranja ikoničkog sadržaja. Ipak, naučni metodi su neka vrsta srži, odnosno suštine celokupne nauke. Stoga oni predstavljaju prenosne mehanizme koji kontrolišu protok informacija iz nauke. Oni su neka vrsta filtera, jer iz gomile činjenica izdvajaju one od fundamentalnog značaja. Time oni postaju primenjivi i na druge oblasti.

## ZAKLJUČAK

U svakom periodu je dolazilo do revolucionarnih promena, ali umetnost ni u jednom trenutku nije gubila najfundamentalniju ideju. Čini se da se danas ta ideja utopila u preveliki broj različitih koncepata. Današnji umetnik pokušava da prevaziđe tu ideju, i nije svestan da na taj način pokušava da prevaziđe sebe. Upravo tada dolazi do suprotnog efekta – bežanjem iz kolektiva u individualnost on tu individualnost i gubi. Dakle, problem nije u nauci i naučnim otkrićima koja iz nje proizlaze, problem je u pojedincu koji pokušava da prekine jedan realan tok, koristeći umetnost kao najpogodnije sredstvo za to. Time se narušava autonomija umetnosti koja je odraz stvarnosti, ali i njen korektor. Problem nije u svakom konceptu ponaosob, već u neadekvatnoj sintezi velikog broja različitih pristupa. Konglomerat koji na taj način nastaje rezultat je nesistematičnog struktuiranja. Svako pokušava da sam osmisli koncept i sebično ga čuva, ne dozvoljavajući da neko drugi uđe na njegovu teritoriju. Nema više snažnih ideja vodilja oko kojih bi se okupio veći broj umetnika, pa tako izostaje i kompleksnost koja u velikoj meri utiče na vrednost dela. Tako nešto je poslednji put viđeno krajem 19. i početkom 20. veka, kada su delovali pokreti unutar kojih su svi umetnici težili zajedničkom cilju. I povrh toga, umetnici nisu izgubili individualnost i originalnost, koja se

upravo u kolektivu još snažnije razvijala. Međutim, i tu je postojao problem u smislu da su u kratkom vremenskom periodu jedni pokreti bili zamenjivani drugim, ili je u istom vremenskom razdoblju delovalo više različitih pokreta. To je moglo da izazove izvesnu zbrku u čitavom procesu, ali s druge strane ti pokreti su proizlazili jedni iz drugih. Dakle, uprkos diferencijaciji nije došlo do narušavanja toka, jer se jedno nadovezivalo na drugo, odnosno nadograđivalo ga je. S druge strane, u Renesansi je jedan duži vremenski period delovao praktično samo jedan pokret, odnosno svi umetnici su stvarali imajući pred sobom fundamentalnu ideju vodilju. Svi su bili okupljeni i složni u tome da ostvare cilj, a to je napredak umetnosti u odnosu na prethodne periode. Zajedničko delovanje nije ometalo pojedince koji su se, doprinoseći ostvarivanju zajedničkog cilja, odnosno daljem napretku umetnosti, istovremeno i sami formirali i napredovali. Tu je, dakle, uspostavljena kooperacija koja nije mogla da naškodi ni jednoj strani, ni pojedincu niti kolektivu, već je, naprotiv, unapređivala kako interaktivne odnose u kolektivu i samog pojedinca, tako i čitav proces. Danas postoji realna opasnost da razvoj umetnosti zapadne ne samo u fazu stagnacije, što je trenutno slučaj, već i u fazu najpre umerenog, a potom i intenzivnog nazadovanja. Postavlja se pitanje da li krenuti od samog početka, odnosno praistorijske umetnosti i tu pronaći neku ideju vodilju. Međutim, kriza umetnosti je toliko uzela maha da je neophodno što brže delovati kako bi razvoj išao svojim tokom. Neophodno je sagledavanje celokupnog evolucijskog procesa i u njemu otkrivanje segmenta koji koči dalji progresivni rast.

Zašto danas nema velikih pokreta u kojima bi se ostvarila saradnja umetnika na međunarodnom nivou? Zašto su umetnici izolovani, radeći svako za sebe, u svom mikrokosmosu? U ovakvoj konstelaciji odnosa umetnik bi morao da pronađe oslonac kako se ne bi utopio u duhovnu prazninu. Nauka bi mogla da bude taj oslonac ukoliko se ne shvati kao nužno zlo. Današnja umetnost ne koristi dovoljno saznanja iz oblasti nauke, prisutan je strah od nauke, od novog. Nauka oblikuje stvarnost; umetnost je nêma, odnosno nema odgovor na to. Rascep je neminovan, i odvija se naočigled pojedinaca koji su nemoćni da bilo šta učine. Nauka svakim danom sve više napreduje, dok je umetnost u fazi stagnacije.

32 Takođe, umetnost uzima za model ono što njoj ne ide u prilog, odnosno ono što joj ne omogućava progresivni razvoj. Intenzivne promene u nauci koje se

odvijaju neslućenom brzinom uzimaju se za model i u umetnosti, pa tako veliki broj različitih koncepata i njihove stalne promene postaju trend. Dakle, iz nauke se crpi ono što nikako ne ide uz umetnost. To se događa stoga što je izgubljen kompas, odnosno fundamentalna ideja koja je oduvek predstavljala temelj čitavog evolucijskog procesa. Izgubile su se takođe i vrednosti koje su proizlazile iz nje. Umetnost je uvek bila ispred svog vremena, danas to nije slučaj. Ona je uvek pomno pratila dešavanja u drugim oblastima, bila je vinovnik svih događanja i konačni presudilac. Danas je doživela da o njenoj sudbini svi presuđuju. Pritom su i oni koji presuđuju dezorijentisani, zbunjeni i nisu načisto šta bi valjalo činiti. Neki bi rekli da je tako moralo da bude, da sve ide svojim tokom. Ali, problem je što su ipak taj tok narušili jedni od učesnika čitavog procesa. Čovek je taj koji iscrtava mapu istorije, tako da je ono što se trenutno dešava već zabeleženo. Međutim, čovek može i da promeni mapu i učini je kompleksnijom u fundamentalnom smislu. Praznina će ostati, ali će iz nje nešto morati da proizađe – nadajmo se progresivnije u odnosu na sve prethodne periode.

## BIBLIOGRAFIJA

### *Literatura*

Adorno, T. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.

Difren, M. 1971. „Estetika i filozofija.“ *Treći program* 8: 153-97.

Dittman, L. 1982. „Istorija umetnosti u interdisciplinarnom sklopu.“ *Ideje* 2: 95-111.

Dopfer, K. 1981. „Umjetnost i znanost – analogije nastanka.“ *Odjek* 16.

Eyot, Y. 1980. „Fizička priroda.“ *Ideje* 1: 89-101.

Frey, D. 1946. *Kunstwissenschaftliche Grundfragen: Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Gadamer, H.-G. 1973. „O krugu razumevanja.“ *Polja* 171.

Glik, D. 1993. „Haos.“ *Unus Mundus* 1: 102-116.

Heidegger, M. 2008. *Basic Writings*. London: Routledge.

Huserl, E. 1975. *Ideja fenomenologije*. Beograd: BIGZ.

Markus, S. 1974. *Matematička poetika*. Beograd: Nolit.

Moravski, S. 1990. *Sumrak umetnosti*. Banjaluka: Novi glas.

Persival, J. 1990. „Haos: Nauka za stvarni svet.“ *Treći program* 84: 252-258.

Piaget, J. 1970. *Erkenntnistheorie der Wissenschaften von Menschen*. Frankfurt (M), Berlin, Wien: Ullstein.

Souriau, E. 1947. *La Correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*. Paris: Flammarion.

Velikovsky, I. 1989. *Zemlja u previranju*. Zagreb: Globus-Prosvjeta.

Weizsäcker, C. F. 1971. *Die Einheit der Natur*. Munich: C. H. Beck.