
Dr DRAGUTIN GOSTUŠKI

UMETNOST U NEDOSTATKU DOKAZA

Skica jedne estetičke teze

Pojam umetnosti još nije definisan. Kad upotrebimo reč *umetnost* mi strogo uzev ne znamo šta smo njome označili; ni po materijalnom, ni po estetičkom, ni po istorijskom kriterijumu.

Ta reč ima, razume se, jedan svakodnevni smisao koji neće izazvati nespornosti. Stvar je u tome što se smisao menja zajedno sa promenama osnovnih formi mišljenja jedne epohe. Nauka, umetnost, zanat i industrijska proizvodnja odeljeni su tankim graničnim linijama. U pojedinim istorijskim trenucima te linije se pomeraju pa se pojedine stvaralačke aktivnosti mogu naći čas s jedne čas s druge njihove strane. U najvećem delu evropske istorije, muzika je bila nauka, a slikarstvo zanat. Čoveka obuzme duboko sažaljenje kad vidi kakvim se jadnim, ponižavajućim argumentima služio jedan od najvećih primeraka ljudske vrste da dokaže kako je njegovo zanimanje dostojno imena lepe umetnosti, odnosno kako nije prost, prljav, manuelni rad: »Slikar — pisao je Leonardo da Vinči — sedi veoma udobno pred svojim delom, lepo odeven, i upravlja svojom lakom četkicom natopljenom divnim bojama. On može da se obuče kako hoće, a njegova kuća može da bude čista...«

Uzimajući u obzir neophodnost da definicija umetnosti zadovolji različita trenutna shvatanja — prošla, današnja i eventualno buduća — savremeni estetičar dolazi u kritičnu situaciju. Etjen Surio samo u jednoj knjizi postavlja šest takvih definicija, od kojih je svaka podjednako dobra i podjednako nezadovoljavajuća. U ovom smislu naročito je zanimljiv način na koji problemu pristupa američki estetičar najvišeg autoriteta, Tomas Munro (Munro). Da bi odredio termin umetničkog, Munro preduzima izvanredno široku metodološku strategiju koju otpočinje pozivanjem na jednu sudsku presudu.

Slučaj je poznat. Ali, s obzirom na posebnu tačku gledišta s koje ćemo ga posmatrati, zahteva da bude još jednom rezimiran na osnovu Manroovih podataka.

Brankuzi protiv Sjedinjenih Država

Amerikanac Edvard Stehen (Steichen) kupio je 1928. u Evropi bronzanu skulpturu *Ptica u letu*, rad rumunskog avangardiste Konstantina Brankuzija (Brancusi). Uprkos tome što se umetnička dela u principu mogu slobodno unositi u SAD, njujorška carina zahtevala je od vlasnika da plati 40% vrednosti skulpture oglasivši je običnom »izrađevinom od metala«. Predmet je bio izvanredno jednostavnog oblika, nešto između banane i vretena.

Stehen je alarmirao javnost i podneo tužbu Carinskom sudu. Glavni sudija Džastis Vejt (Waite) bio je pre svega obavezan da uzme u obzir jednu stariju presudu iz 1916. u kojoj je data definicija skulpture. U tom dokumentu stoji između ostalog da je skulptura proizvod jedne od grana slobodne lepe umetnosti, da je načinjena od čvrstog materijala i da predstavlja »imitaciju predmeta iz prirode u njihovoj pravoj proporciji između dužine, širine i dubine, ili samo dužine i širine«.

Sudija je konstatovao da se inkriminisanoj skulpturi samo uz pomoć najživlje mašte mogu pripisati neke sličnosti sa trupom ptice, ali da inače nema traga od glave, nogu i krila. Prema ranijem stavu suda, dakle, Brankuzijev rad ne može biti prihvaćen kao umetničko delo ili, preciznije, kao delo visoke umetnosti.

Već pre pretresa afera je postigla veliku popularnost. Pritisak javnosti, a naročito naprednih intelektualaca i umetnika modernista učinio se neodoljivim. Po savesti, iz straha da se ne pokaže zaostalim, ubeđen u argumente tužbe ili iz drugih razloga, sudija Vejt dodaje jedno sudborno »međutim«:

»Pod uticajem modernih umetničkih škola, ranije prihvaćeno gledište modifikovano je u odnosu na uslove koji konstituišu umetnost... U međuvremenu razvila se takozvana nova umetnička škola čiji predstavnici pre pokušavaju da uobliče apstraktne ideje nego da imitiraju predmete iz prirode. Imali mi ili ne simpatije prema tim novim idejama i školama, smatramo da mora biti uvažena činjenica njihovog postojanja i uticaja na umetnički svet koji sud priznaje. Predmet u pitanju očigledno je namenjen ukrašavanju, te je njegova svrha ista kao u slučaju skulptura starih majstora... On predstavlja originalan proizvod profesionalnog skulptora, i stoga je u istini vajarsko i umetničko delo.«

Sudija Vejt postupio je mudro; verovatno drukčije nije ni mogao. Jedno je međutim sigurno: u njegovom obrazloženju kondenzovani su do detalja svi glavni umetnički problemi naše epohe. Najzad i više od toga: ova sudska presuda anticipira i jedinu mogućnu istorijsku presudu sa zaključkom da je akt kvalifikacije umetničkog dela skup sticaja okolnosti među kojima najmanju ulogu igraju pozitivni estetički kriterijumi.

Carinski zakon i definicija skulpture

Da li uopšte postoje estetički zakoni integralnog karaktera? Razume se da ne postoje, pa je Brankuzijev slučaj poučan i sa ove tačke gledišta. Naime, afera nije nastala kao rezultat automatizma jedne javne službe; carinici su unapred bili upozoreni od strane nekih članova američke Nacionalne akademije i konzervativnog Nacionalnog udruženja vajara. Među njima nalazio se i Robert Ejtken, glavni svedok Vlade SAD.

Stvar dakle ne počinje demonstracijom neke od »administrativnih gluposti«, već sukobom estetskih shvatanja, sukobom koji dobija tako oštre forme da jedna strana poziva u pomoć organe ministarstva unutrašnjih poslova.

Kako se brani, odnosno kako napada druga strana? Tezom da je modernizam prevazišao zastarela gledišta i da je nova umetnost jedino dobra ili jedino mogućna? Svakako ne. Na svakom drugom mestu ovaj stav izgledao bi najprirodniji, ali pred kamenim licem suda svaki trud u tom smislu ostao bi bez efekta, ukoliko čak ne bi bio ismejan. Drugim rečima, ako konzervativci više nemaju snage, modernisti još nemaju argumenata. Forbz Votson (Watson), urednik časopisa *The Arts*, svedok na strani Stehena, izjavljuje: »Nema naučnih dokaza da jedno delo jeste ili nije umetničko delo. Gospodin Brankuzi kaže da gospodin Ejtken nije vajar, a gospodin Ejtken kaže da gospodin Brankuzi nije vajar. Oba su mišljenja podjednako iskrena i podjednako besmislena — izuzev za one koji dele njihove umetničke naklonosti«.

Kad jedan profesionalni estetičar saopštava pod zakletvom da ne raspolaže metodom kojim bi mogao da dokaže ili porekne umetničku prirodu jedne stvari, onda situacija postaje veoma ozbiljna — bar za one koji sa ubeđenjem operišu utvrđenim vrednostima. Votson uspeva i da dotuče veru u moć objektivnih estetskih merila:

»Vi ne možete dokazati da nešto *jeste* umetničko delo, ali možete dokazati da je za *nekoga* umetničko delo. Ako se može dokazati da je Brankuzijeva namera bila da stvori jednu skulpturu i da prenese svoju skulptursku ideju drugima, onda su propisi Carinskog zakona zadovoljeni, čak

i u slučaju da stotina akademika sa predodređenim mišljenjem porekne da je delo skulptura«. U datoj situaciji ovo je bio razuman i realističan govor. No odrekavši se onih najboljih, profesionalno relevantnih argumenata, šta nam je svedok ostavio u rukama? Izgleda jedino psihološka i socijalna merila. Pa čak i to samo na prvi pogled, jer je psihologija ostala ugrožena uprkos izrazima »za nekoga«, »namera«, »prenos ideja« itd. Sociološki kriterijum takođe je poremećen jer bi u jednom legalnom društvenom poretku mišljenje akademika moralo biti neprikosnoveno. Sud je imao važan razlog zbog koga je konstatovao da Brankuzijev rad služi samo za ukras. Naime, pomenuti Carinski zakon iz 1922. sadrži jedan paragraf u čistom Kantovskom redu misli, jer objavljuje da se slikarskim i vajarskim delima ne mogu smatrati nikakvi korisni, upotrebljivi predmeti (*»articles of utility«*). Pod »korisnošću« ovde se očigledno podrazumeva upotreba predmeta u neke druge svrhe osim radi estetskog zadovoljstva — što neposredno implicuje zaključak da se uživanje u umetnosti ne može smatrati korisnim. Ako to stoji, onda više ne stoji nikakva psihologija umetnosti koju bar danas moramo smatrati kamenom temeljcem svakog estetičkog istraživanja.

Zakon čini što može i bilo bi nepošteno zahtevati od jedne carinske službe da reši kulturne probleme pred kojima se i specijalisti teško snalaze. Jer, držeći se strogih pravila procedure čiji smo primer imali pred očima, videli smo kako automatski gube autoritet neke od glavnih premisa na kojima naivno gradimo trošne piramide umetničkih vrednosti.

U svakom slučaju, i jedna i druga strana u sporu stajale su dobrim delom na apsurdnim pozicijama. Prihvatimo li gledište svedoka Vlade, izlazi da kao umetničko delo prihvatamo bilo koji primer imitacije predmeta iz prirode po širini, dužini i, eventualno, dubini. Ovakvo integralno posvećenje svakog naturalističkog postupka pre svega ne bi odobrio nijedan akademik.

Složimo li se sa pledoajeom u korist Brankuzija, sankcionišemo diletantizam u njegovom klasičnom obliku, jer dozvoljavamo da se u umetničko delo proizvoljno promoviše predmet za čiju izradu nije potrebna nikakva specifikovana prethodna sprema, odnosno predmet koji zapažen u prirodi ne bi izazvao nikakve estetske asocijacije.

Umetnik po milosti konvencije

Po svoj prilici, sudija je stajao na najčvršćem terenu kad je uvažio činjenicu da je Brankuzi *profesionalni umetnik*, te da je stoga njegov rad nesumnjivo umetnički proizvod.

Kakve je vrste ta činjenica? Pre svega nije estetskog reda. Ona je sociološka.

Ja ne znam da li je Brankuzi imao diplomu neke umetničke akademije, ali je to svejedno jer danas veliki broj priznatih umetnika takve diplome nema. Odakle nekome onda status profesionalca?

U najčešćem broju slučajeva profesionalnim umetnikom možemo smatrati čoveka koji prodaje svoja dela i od toga živi, odnosno glada. To znači da umetnik lično ne odlučuje o svojoj kvalifikaciji, posebno baš u onom pogledu koji se pokazuje presudnim pred hladnom pravnom logikom.

Ko kupuje umetničko delo, sa kakvim kriterijem i kakvim kompetencijama? Jasno je da legalan estetski sud ovde ne igra nikakvu ulogu, pa je prema tome opet jedan nedefinisan faktor direktno pozvan da odredi sudbinu statusa umetnika i da, eventualno, manje sposobnog promovise u profesionalca uskraćujući to zvanje daleko darovitijem. Brankuzi ne bi mogao biti umetnik u današnjoj Kini, a isto tako sledbenici kineske ideologije ne bi našli posla u današnjem Parizu. Akademici ne bi kupili delo Brankuzija i obratno. Kao što je maločas umetničko delo postojalo samo »za nekoga«, tako sada opet samo »za nekoga« postoji i ličnost umetnika.

Eliminišimo iz diskusije društvene elemente neodređenog ukusa, a određene ekonomske sposobnosti koja omogućava kupovinu umetničkih dela i time obezbeđuje uticaj na orijentaciju umetničke proizvodnje. Ostaje nam kao jedini izlaz da se obratimo stručnim, kvalifikovanim ljudima, onima sa diplomama i titulama, ljudima »koje Sud priznaje«. Šta time dobijamo, već smo videli: potpuno neslaganje, potpuno nerazumevanje, potpunu uzajamnu negaciju.

Procena estetske vrednosti po pravilu je stvar konvencije i ima prvenstveno socijalan karakter.

Slaganje i umnožavanje

Dramatično manifestovan sukob mišljenja u Brankuzijevom slučaju očigledno je refleks specifičnog kompleksa događaja diktiranih smenom osnovnih umetničkih gledišta. Takva situacija je istorijski legalna jer sadrži već davno poznate procese.

Odavde bismo mogli izvući zaključak da sukobi i nerazumevanja iščezavaju u trenutku kad prevlada jedan od suprotstavljenih estetičkih principa. To je ograničeno tačno.

Jedno umetničko shvatanje istovremeno se nalazi u istorijskoj i socijalnoj funkciji. Prva je horizontalna, druga vertikalna. Zajedno s tim stoji činjenica da u vertikalnom smeru dosad još nikad nije postignuta saglasnost estetskih stavova. To je prvi zaključak u prilog nedokazi-

vosti razlike umetničkih vrednosti pozitivnim metodom. On počiva podjednako na socijalnim i etnološkim razlikama. Drugi se zaključak odnosi na jedan izolovano posmatran horizontalan sloj koji je po definiciji kompaktan u pogledu svog stava. U takvom se sloju ponovo ne može pokazati dejstvo objektivnih faktora uz čiju bi se pomoć vršilo stepenovanje vrednosti pojedinih umetnika kao celovitih fenomena, ili vrednosti pojedinačnih umetničkih dela.

Likvidirajmo što je moguće brže prvi slučaj. Stav »Molijer je najveći dramski pisac u doba Luja XIV, kao što je Mocart najveći kompozitor u doba Luja XVI« počiva na prečutnoj sociološkoj pretpostavci koja je čak suprotna statističkim činjenicama i, da se tako izrazim, demokratskom rezonovanju. Jer najveći deo tadašnjeg stanovništva Francuske rekao bi da je muzika gospodina Mocarta isto toliko nerazumljiva i besmislena kao što je to literatura gospodina Molijera. Postoji dakle jedan društveni sloj koji neopozivo odlučuje ko je najveći. Taj je sloj definisan nivoom svog obrazovanja i ne identifikuje se potpuno s vladajućom klasom; zato što sloj koji, recimo, danas presuđuje o umetničkim vrednostima nema uvek najznačajnije političke prerogative.

Što vredi za različite društvene grupe vredi za različite etnološke jedinice kao i za različite istorijske tradicije. Poglavica Togo plemena ne bi poručio svoj nadgrobni spomenik Zadkinu, niti bi narod Nepala video u Bahu velikog kompozitora. Obrazovani ljudi u Vizantiji uništavali su antička umetnička dela ne samo zato što su bila paganska, već pre svega zato što su ih smatrali bezvrednim.

Pređimo preko ovakvih argumenata jer, mada su puni pouka, ne predstavljaju povod za nespornost. Pravi problem sadržan je u pitanju kako se vrši kategorizacija vrednosti u jednom istom društvenom sloju, u društvu jedinstvenog etnološkog karaktera, u homogenoj istorijskoj epohi. Drugim rečima, čime dokazujemo da je Mocart bolji kompozitor od Salijerija, Rembo (Rimbaud) značajniji pesnik od Laze Kostića, Kurbe (Courbet) veći slikar od Maksa Libermana (Liebermann)?

Pogledajmo bilo koju estetičku ili istorijsku raspravu u kojoj je izvedena nekakva klasifikacija umetnika i njihovih dela. Naći ćemo da je jedan pesnik »dublji« od drugog, da su pejzaži jednog slikara »izrazitiji« nego pejzaži drugog slikara, da zgrada nekog arhitekta ima »lepše« proporcije nego zgrada drugog arhitekta. Mi se možemo složiti s tim mišljenjima ali ih ne možemo podupreti stabilnim argumentima. Pokušajmo da obrazložimo svoje gledište. Brzo ćemo uvideti da se to obrazloženje svodi na utiske (lične), na već formiran ukus (lični), na emocionalne reakcije (lične).

Od onog momenta kad dva umetnika podjednako dobro poznaju i primenjuju pravila svoje veštine, nije moguć nikakav dalji strogo kritičan postupak koji bi dao objektivni odgovor na pitanje o razlici njihove vrednosti.

Činjenica da se većina slaže sa ocenama nekog estetičara ili istoričara, ničim ne potvrđuje da su te ocene objektivne. U toj situaciji objektivno je nešto drugo: *akt slaganja, odnosno umnožavanja jednog suda*. Pritom je sud psihološka, a akt umnožavanja socijalna kategorija.

Referendum umesto argumenata

To ne znači da je stručna umetnička ekspertiza izlišna. Ali znači da ona ima svoje granice. Ekspert može pokazati da je pesnik tačno sledio metričku šemu, da su kompozitorove modulacije izvedene po pravilima harmonije i da je anatomija skulpture besprekorna. On može kazati još i mnoge druge stvari, ali ih ne može pokazati. Te stvari idu na referendum.

Stepen vrednosti umetničkog dela ne utvrđuje se dekretom jednog stručnjaka, ma koliki bio njegov autoritet. Po pravilu, istorijska sudbina umetnosti rešava se većinom glasova u okviru kompetentnog društvenog sloja. U pojedinim slučajevima kompetencija silazi i niže. Nikad, na primer, nikakva grupa merodavnih ljudi nije mogla uticati na afirmaciju jednog operskog dela. Otprilike jedna polovina operske literature otišla bi u zaborav da su specijalisti mogli odlučivati. Na mesto proskribovanih opera došla bi jedna druga polovina za koju više ne znamo.

Govorili smo o granici koju kad stručnjak pređe on ne govori više kao stručnjak. Od ove tačke zamenjuje ga referendum. Opšte mišljenje da je Rubens veći slikar od Salvatora Roze, čini Rubensa stvarno većim slikarem, kao što objektivno konstatovana snažnija emocionalna reakcija većine ljudi koji pristaju da slušaju Hajdnovu muziku, čini Hajdna većim kompozitorom od Bokerinija.

Estetika počiva isključivo na spekulaciji o delima najistaknutijih umetnika. To je greška isto toliko velika koliko je velika istina da estetičari nisu izvršili kategorizaciju na koju se oslanjaju. Eduard Hanslik (Hanslick), poznat kao estetičar formalist, potpuno logično i ispravno dolazi do zaključka da Vagnerova muzika ima niz nedostataka. Po svakoj stručnoj oceni, Maks Reger bi morao stajati iznad Vagnera. Ali ne stoji, niti će stajati, što je zbilja čudno. Jer je velika većina muzičara, pa čak (po oceni Fridriha Bluemea) i publika bila saglasna sa Hanslikom. Za jedne je Vagnerova muzika veličanstvena i uzvišena — dok je za druge i bila i ostala naduvana i dosadna. Šta je uticalo na konačnu pozitivnu odluku?

Sa jednog istinski naučnog ili filozofskog stano-
višta još nije ocenjen neizmerno kompromitujući
slučaj falsifikovanja Vernerovih slika u naše
doba. Šta ostaje od teorije genijalnosti, indivi-
dualnosti, prepoznavanja veličine, neponovljivo-
sti umetničkog akta itd., ako jedan opskuran —
što će reći nepoznat i nepriznat slikar — uspe
da rekonstruiše tehniku, izraz i, po hipotezi, kva-
litet jednog od danas najskupljih starih majsto-
ra? Činjenica da su eksperti priznali falsifikate
za original ne govori ništa protiv njih, već protiv
nekih naših predubeđenja u koja ćemo morati
posumnjati.

Kada bismo promenili potpise ispod svih proiz-
voda moderne i stare umetnosti i podneli ih po-
novno na ocenu nekom neobaveštenom žiriju, isto-
rija umetnosti promenila bi svoj izgled. Uostalom,
sličan eksperiment izvršen je u Parizu početkom
veka. Jedan duhoviti dirigent izveo je na javnom
koncertu nekoliko manje poznatih i novih dela
najneprikosnovenijih muzičkih veličina, ali pod
izmišljenim imenima. Kritičari su ih dočekali na
najgori način, uključujući Morisa Ravela, koga
nisu prepoznali.

Govorili smo o gruboj, ali objektivno izvodljivoj
selekciji koja se mogla izvršiti na umetničkim
delima prošlosti. Postojanje strogog kodeksa pra-
vila omogućivalo je da se odvoje primerci koji
ispunjavaju profesionalne uslove od onih koji to
nisu u stanju. Odatle počinje rafinman izvan
dometa naučno objektivne analize, a u vlasti
socijalnih okolnosti i zakona.

Nedostatak pomenutih pravila u savremenoj
umetnosti još više podvlači proizvoljnost ocena
nominalno baziranih na čvrstim osnovama. Raz-
vijena trgovina umetničkim falsifikatima — koje
jedva uspevaju da identifikuju i sami oštećeni
autori — pokazuje još jednom da sudbina isto-
rije umetnosti zavisi od faktora koji, najdelikat-
nije rečeno, još nisu dovoljno ispitani.

Ipak će biti bolje

Vratimo se na početak.

Ako smo doveli u sumnju mogućnost potpuno
racionalne kategorizacije umetničkih dela naj-
više klase, onda automatski dovodimo u sumnju
mogućnost odvajanja umetničkih dela bilo koje
klase od dela koja to nisu. Od slike u izlogu mog
stakloresca do slike u Luvru, od stihova mog
suseda obučara do stihova dobitnika Nobelove
nagrade, postoji bezbrojan niz stepena vredno-
sti. Na kom od tih stepena počinje akt auten-
tične umetnosti, odnosno na kom se stepenu
gubi? U ogromnom nizu definicija umetnosti ko-
jima danas raspoložemo, ne nalazimo nikad po-
kušaj da se ovaj elementaran problem razreši.
Definicije polaze tek od jednog prećutno legalnog

stanja stvari koje nije ni stvarno legalizovano ni prethodno definisano.

Činjenice do kojih smo ovde došli upućuju nas na dva glavna trenutka u instauraciji umetničkih vrednosti. Prvi je individualna reakcija posmatrača, što znači jedna psihološka kategorija. Drugi je referendum, što znači odlučivanje datog društvenog sloja (ili etnološki karakteristične grupe) prema većini koja ima zajedničke reakcije psihološkog reda.

Oba slučaja sugeriraju nemogućnosti tačnog, objektivnog, naučnog i, pre svega, estetičkog utvrđivanja vrednosti. Da li to znači da moramo ostati na jednom ovako beznađežnom zaključku? Razume se, ne znači. Činjenica da je prava naučna estetika tek u povoju ne vodi pesimizmu već optimizmu. Ono što danas nije izvesno sutra će biti. Psihološke činjenice su s jedne strane zbilja individualne, jer je osobina jedne ličnosti da oseti strah pred olujom ili radost pred prolećnim suncem. Ali većina posebnih ličnosti ima ista osećanja pred istim pojavama. Psihologija počiva na iskustvu da ono što je opšte postaje zakonito. Isto iskustvo važi i za estetiku.

Ako dakle u ovom trenutku moramo priznati da neki naši postupci počivaju na neobjašnjenim, neutvrdivim uzrocima, to nam ne daje za pravo da definitivno napustimo nadu u konačno racionalan odgovor na pitanja koja sebi postavljamo. Od neumetničkog, preko malo značajnog, do velikog umetničkog dela vodi izvestan broj graničnih stanja koja za sada teorijski nigde ne spadaju i koja nam onemogućavaju da izvršimo odlučujuće poteze u uobličavanju jednog potencijalno opštevažećeg estetičkog sistema. U istom ovom trenutku, fizičari i biolozi postvaljaju problem »graničnog stanja« u fokus jedne nove sfere istraživanja. To me ponovo vraća na misao koju već odavno i neprestano podvlačim, naime da je svako razmišljanje, svaka nauka, svaki ljudski akt uistini ljudski, pa prema tome jedinstven, uniforman, nedeljiv.