

# MEDIJI I INTERDISCIPLINARNOST: CAGE & ALTHUSSER

---

**Sažetak:** *Rad pokušava da markira mesto u kome dolazi do transformacije pojma estetskog u zapadnoj intelektualnoj istoriji, odnosno mesto kada se pojam estetskog više ne primenjuje u kontekstu umetnosti i tradicionalne estetike, već u kontekstu analize mas-medijskog društva i kulture u najširem smislu reči. Analiziran je odnos između muzike Džona Kejdža i filozofije Luja Altisera, koji su uneli zaokret od ontoloških ka konstrukcionističkim karakterizacijama umetnosti, kulture i društva.*

**Ključne reči:** *estetsko, estetika, teorija umetnosti, teorija medija, studije kulture, neoavangarda.*

## *Pitanje metoda*

Jedan od osnovnih postulata savremenog promišljanja medija i umetnosti jeste radikalno redefinisavanje pojma kulture, koje je započeto još šezdesetih godina 20. veka: dok je u modernističkom ključu kultura shvatana kao skup elitnih proizvoda ljudskog duha, kao niz artefakata koji daju „suštinu“ istoriji, odnosno dok je u modernizmu kultura definisana samo u opoziciji između masovne i elitne kulture, unutar postmodernističkog ključa kultura jeste sistem sveopšte proizvodnje značenja. Drugim rečima, pojam kulture gubi auru koju je ova imala u modernom dobu i, prestajući da bude najvrednija oblast ljudskog delanja, kultura se odmiče od koncepta vrednosti, univerzalnosti, kvaliteta, superiornosti i nezavisnosti u odnosu na sile ekonomije i politike, postajući prostor u kome se one

upliću u simboličke odgovore različitih društvenih grupa i pojedinaca na njihovo delanje.<sup>1</sup>

Pojam estetičkog je na taj način doživeo svoj preobražaj i transformaciju, te se danas kategorija estetičkog više ne vezuje isključivo za sferu umetničke kontemplacije, već i za čitavu oblast medijske proizvodnje.

Cilj ovog teksta jeste da retrospektivno ukaže na dva ključna mesta u zapadnoj intelektualnoj istoriji, koja su doprinela ovom proširenju pojma estetičkog i transformaciji u našem shvatanju kulture, dva mesta koja su u filozofskom, teoretskom i estetičkom smislu napustila modernističko viđenje estetskog, kao sfere koja se vezuje isključivo za koncept autonomije umetnosti, proširivši ga na čitavu oblast ljudskog svakodnevnog delanja. Reč je o mestima koja na prvi pogled nemaju previše veze sa teorijom medija kakvu danas poznajemo, ali koja su svakako otvorila put za promišljanje savremenog, medijski generisanog društva: reč je o delanju američkog neoavangardnog kompozitora Džona Kejdža (John Cage), sa jedne strane, i francuskog marksističkog filozofa Luja Altisera (Louis Althusser), sa druge.

Na prvi pogled, ova dva imena čak nemaju ni puno zajedničkog: Kejdž je kompozitor, Altiser filozof; ne postoje podaci da su se njih dvojica ikada sreli, niti da su svojim delom uticali jedan na drugog; Kejdž se u svojim tekstovima nikada nije pozivao na klasični marksizam, svoju „inspiraciju“ je tražio u zen budizmu, atonalnoj muzici Arnolda Šenberga (Arnold Schoenberg), Erika Satija (Erik Satie) i Luidija Rusola (Luigi Russolo), ready made-ima Marsela Dišana (Marcel Duchamp), belim slikama Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg), tekstovima o indijskoj umetnosti Anande Kumarašvamija (Ananda K. Coomaraswamy), srednjovekovnim spisima Majstera Ekharta (Meister Eckhart), i zen poeziji Daizeca Suzukija (Daisetz Teitaro Suzuki). Altiserovi uzori jesu bili Marks (Karl Marx) pre svih, revolucionarna teorija Vladimira Iljiča Lenjina, Frojdova (Sigmund Freud) i Lakanova (Jacques Lacan) psihoanaliza, spisi Baruha de Spinoze (Baruch de Spinoza). U svojoj filozofiji, Altiser se uglavnom nije bavio problematikom umetnosti; načinio je samo nekoliko kraćih beleški na temu odnosa književnosti i ideologije. Nikada nije napisao ni reč o muzici. Nijedan od njih nije uzimao medije kao centralni fokus svog interesovanja. Ipak, i jedan i drugi jesu deo iste intelektualne tradicije poznog modernizma, koja je otvorila prostor razvoju filozofskog antiesencijalizma, odnosno filozofskom promišljanju savremenog medijskog društva. Cilj ovog teksta jeste da ukaže na zajednička, preklapajuća mesta kod Kejdža i Altisera, a koja su doprinela savremenom

---

1 Đorđević J., *Postkultura*, Clio, Beograd 2009, str. 5-6.

proširenju pojma estetičkog i transformaciji pojma kulture u intelektualnoj istoriji druge polovine 20. veka.

Kratka napomena o metodu: u ovom tekstu fokusiraću se pre svega na Kejdžovo najznačajnije delo - 4'33". Ipak, Altiserovu teoriju neću koristiti kao metodološki okvir za tumačenje Kejdžove kompozicije; upravo suprotno, primeniću tipično altiserovski zahvat na način na koji to čini francuski marksistički filozof Pjer Mašeri (Pierre Macherey). Mašeri je raskinuo sa metafizičkom tradicijom, po kojoj filozofija predstavlja izvor metoda (odnosno oblik metajezika) za tumačenje umetnosti. Po Mašeriju i altiserovcima, i umetnost i filozofija jesu manifestacije, *simptomi* istorijskog konteksta u kome nastaju, odnosno Mašeri polazi od pretpostavke da se i u nauci i u umetnosti mogu prepoznati forme mišljenja karakteristične za određeni istorijski trenutak. Njegov cilj jeste preokrenuti klasičnu hermeneutiku koja polazi od pretpostavke o podvojenosti umetnosti i filozofije. Mašeri u duhu poststrukturalizma tvrdi da nema ni čistog umetničkog ni čistog filozofskog diskursa.<sup>2</sup> Povezati Kejdža sa Altiserom ne znači otkriti „skriveno“ značenje Kejdžove umetnosti kroz materijalističku filozofiju, već utvrditi pluralističku strukturu i isprepletenost njihove misli, kako međusobno tako i sa formacijama modernosti i postmodernosti.

### *Poetika/filozofija kraja*

Ideja o kraju svakako jeste jedna od centralnih postavki čitave postmoderne misli; Luj Altiser, će u tipično materijalističkom, antihumanističkom maniru, konceptualizovati tezu o kraju filozofije, pod kojom podrazumeva marksističku deontologizaciju filozofije. Altiser polazi od pretpostavke da su svi tradicionalni pojmovi zapadne metafizike poput bića, bitka, univerzalnog duha itd., ideološki, klasno određeni konstrukti. Altiser, pozivajući se na Marksa, stavlja znak jednakosti između filozofije, idealizma i ideologije; kraj filozofije tako znači prelaz sa idealističke teorije na materijalističku, naučno zasnovanu Teoriju. U tom smislu, za razliku od ideologije/filozofskog idealizma, materijalizam ne traži spoljnog garanta, odnosno spoljašnju verifikaciju znanja (hegelovski duh, empiristička „istina“ itd.), već ispravnost mišljenja traži u sopstvenim procedurama konstituisanja logički koherentnog sistema; dakle, materijalizam nije filozofija, već teorija koja kao svoj predmet ima tradicionalnu filozofiju (diskurzivna/materijalistička dekonstrukcija metafizike, ontologije, empirizma i njihovih pojmova koji se interpretiraju kao ideološki konstrukti). Na taj način, kao što ne postoji

---

2 Macherey P., *The Object of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

materijalistička filozofija, ni sama estetika kao filozofska disciplina nije moguća. Svi tradicionalni filozofski pojmovi bivaju zamenjeni praksom; estetika je moguća isključivo kao oblik teoretske prakse, što znači prevođenje idealističkih, metafizičkih termina, u materijalističke naučne koncepte. Pod pojmom teoretske prakse se tako podrazumeva postupak pretvaranja postojećih praksi (društvenih, političkih, i, pre svega, ideoloških) u saznanja, odnosno naučne istine.<sup>3</sup> Drugim rečima, filozofske i estetičke pojmove više nije moguće promišljati na nivou *odražavanja* (mimezisa) objektivno date stvarnosti, ili pak metafizičke *suštine* sveta, već isključivo kao oblik diskursa.

Do istog filozofsko-teoretskog zaokreta dolazi i Kejdz; kompozicija 4'33" počiva na uverenju da sve tradicionalne kategorije u procenjivanju muzičkog dela, kao što su *estetska vrednost*, *sud ukusa*, *lepo*, čak i sama materijalna pojavnost muzike, više nisu relevantne kategorije za promišljanje umetnosti. Reč je o ključnom mestu u umetnosti 20. veka koje označava prelaz sa tretiranja muzike kao intuitivnog, mističnog čina putem koga umetnik izražava svoja unutrašnja osećanja, misli, stavove (modernistički model) ka tretiranju muzike kao oblika interdisciplinarnog *istraživanja* (postmodernistički model); umetničko delo nije određeno svojom materijalnom pojavnošću već konvencijama, ugovorima i kontekstualnim determinacijama muzike kao društvene institucije. Delo je određeno ne njegovim formalnim i morfološkim karakteristikama već konvencijama i navikama socijalnog konteksta u kome biva generisano. Kejdz u svojoj muzici predstavlja ne muzičku formu kao takvu već proces proizvodnje značenja unutar kulture, tačno istorijski i materijalno određenog društvenog poretka koji prepoznajemo kao muziku. Dok Altiserova teorija predstavlja mesto kraja svih modernističkih, metafizičkih određenja filozofije, Kejdzova muzika predstavlja mesto kraja modernističkih karakterizacija umetnosti i muzike. Kejdz na taj način realizuje zahvat koji Viktor Burgin (Victor Burgin), pozivajući se na Žan Fransoa Liotara (Jean Francois Lyotard), obeležava kao „delegitimizaciju“ velikih modernističkih metanarativa umetnosti u koje spadaju: a) shvatanje umetnosti kao oblika prikazivanja (načelo realizma); b) shvatanje umetnosti kao formalističkog oblikovanja medija (formalističke koncepcije umetnosti se javljaju još u periodu antike, a konačno bivaju uobličene u Lesingovoj /Gothold Ephraim Lessing/ i Kantovoj /Immanuel Kant/ estetici); i c) shvatanje umetnosti kao oblika ekspresije (umetničko delo kao „trag“ umetnikove ličnosti, odnosno kao produkt iracionalnosti, čulnosti, autorske genijalnosti i spontanosti, što se prvi

---

3 Althusser L., *Lenin and Philosophy, Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York and London 1971, str. 23-70.

put javlja sa pojavom romantizma). Nakon Kejdža umetnost više ne operiše sa ovim velikim modernističkim narativima, već isključivo sa *diskursima* umetnosti.<sup>4</sup>

### *Epistemološki rez*

Ovim je načinjena promena paradigme u istoriji umetnosti 20. veka (Altiser bi ovu promenu označio terminom „epistemološki rez“); sadržaj umetnosti više nije *estetski* već je isključivo *društveni*. Ovu ravnodušnost prema estetskom aspektu umetnosti će često isticati i sam Kejdž, koji će se, kroz interesovanje za zen filozofiju, zalagati za muziku očišćenu od svih emocionalnih, pa čak i formalnih elemenata:

“Ukoliko želite da se izvesne stvari dogode u muzici često ćete time biti frustrirani, zato morate da napustite želje i dopadanje (...) Ukoliko ste u stanju da prihvatite, barem na intelektualnom nivou, da iz pozicije Zena između odsvirane i neodsvirane note, akorda na klaviru, kašlja iz publike i dobovanja kiše na krovu koncertne dvorane Maverik nema razlike - onda biste mogli da mislite 4'33” kao nešto smislenije od šale, lakrdije ili namerno provokativnog i nihilističkog gesta Dade.”<sup>5</sup>

Ovaj Kejdžov „epistemološki rez“ se, dakle, ogleda u prelazu sa ontološko-esencijalističke na relativističku, antiesencijalističku karakterizaciju umetnosti, kao što i Altiserova filozofija predstavlja prelaz sa esencijalističkih na konstrukcionističke filozofske pozicije. Klasični, modernistički pristupi polaze od sagledavanja umetničkog dela kao čulnog poretka, težeći da zasnuju neku vrstu „fundamentalne ontologije“ umetnosti; delo kao ekskluzivni estetski poredak jeste fenomen koji je uveden u svet postojanja, i koji se kao takav razlikuje „od svih potencijalnih-mišljenih, željenih ili snivanih - objekata, situacija ili događaja“.<sup>6</sup> Ovakvi pristupi kroz pojam estetskog tragaju za metafizičkom istinom, suštinom i bićem umetničkog dela.

Za razliku od ovoga, nakon Kejdža i njegove 4'33” postaje očigledno da umetničko delo nije estetički već društveni, jezički, institucionalni, Altiser bi rekao - ideološki konstrukt i poredak. Reći da je umetnost ideološki konstrukt zapravo znači da je umetnost jedan od elemenata materijalnog utemeljenja

---

4 Burgin V., *The End of Art Theory, The End of Art Theory: Criticism and Post-modernity*, Humanities Press International, New York 1986, str. 140–204.

5 Gann K., *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33”*, Yale University Press, New Haven & London 2010, str. 144.

6 Šuvaković M., *Metafizička ontološka definicija umetničkog dela, Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2006, str. 416.

ideologije. Pretpostavka da ideologija ima materijalnu osnovu jeste jedna od centralnih teza najpoznatijeg Altiserovog teksta "Ideologija i ideološki aparati države".<sup>7</sup> Po Altiseru, ideologija jeste skup predstava, mitova, uverenja, kanona, reprezentacija, koji svi zajedno predstavljaju imaginarni odnos individua prema njihovim realnim uslovima egzistencije. Kako bi elaborirao ovo materijalno utemeljenje ideologije, Altiser pravi razliku između represivnih i ideoloških aparata države. Pod represivnim aparatima podrazumevaju se državni mehanizmi koji svoj zadatak kontrole i upravljanja regulišu principom sile (vojska, policija, sud, zatvori itd.). Suprotno ovome, pod ideološkim aparatima Altiser podrazumeva izvestan broj „realnosti“ koji se subjektu predstavljaju putem niza prividno „neutralnih“, specijalizovanih institucija (crkve, škole, partije, mediji itd., a u ovu grupu aparata svakako se može smestiti i institucija umetnosti, odnosno svet umetnosti). Dok represivni aparati države deluju putem sile, ideološki aparati deluju putem ideologije. Reći da je umetnost ideološki konstrukt na taj način znači da umetnost dela u skladu sa mehanizmima ideoloških aparata države, i da reprodukuje dominantne ideološke predstave, vrednosti i kanone unutar određenog društva. Pojam *estetskog* u modernističkom značenju (u smislu čulnog, lepog, sublimnog, uzvišenog, bivstvujućeg, formalnog, autonomnog itd.) se na taj način pokazuje kao polje čiste ideologije.

### *Simptom*

Postavlja se pitanje na koji način Kejdzova muzika predstavlja *simptom*, odnosno kritiku *estetskog* kao ideološkog poretka? U tradicionalnom shvatanju, nauka o umetnosti (poput estetike, istorije umetnosti, istorije književnosti, muzikologije itd.) estetski „uspelo“ umetničko delo jeste samo ono koje reflektuje načelo zaokruženosti, dovršenosti, ravnoteže i sklada između delova i celine umetničke zamisli. Drugim rečima, umetničko delo predstavlja organsko jedinstvo, estetsku celinu. Za altiserovski orjentisanu teoriju ovo je upravo obrazac po kome funkcioniše ideologija - ideologija društvenu strukturu, prožetu unutrašnjim kontradikcijama i antagonizmima, teži da prikaže kao skladnu i nepodeljenu celinu. Odnosno, ideologija po sebi nije antagonistička; upravo suprotno, ideologija teži da niveliše, ujednači sve antagonizme. Da bi analizirao ovu ideološku pozadinu tradicionalno shvaćenog estetskog poretka, Pjer Mašeri na primeru umetnosti primenjuje Altiserovu tezu o simptomatskom čitanju teksta.

---

<sup>7</sup> Althusser L., *Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, London and New York 1971, str. 127-189.

Prema Mašeriju, treba odbaciti tradicionalno promišljanje dela u skladu sa načelom totaliteta - delo nastaje kroz strukturalnu povezanost sa istorijskim procesima, kao i sa drugim tekstovima koji konstituišu značenje dela - delo nastaje u intertekstualnom prepletu sa drugim delima, i kao takvo ima mnoštvo potencijalnih značenja. Ne postoji apsolutna dovršenost i totalitet dela - delo je kompleksno strukturirana celina (ideja o „decentriranosti“ dela). Kako ističe Iglton (Terry Eagleton), ovom tezom Mašeri je definitivno odbacio ideju o totalitetu umetničkog dela, koja je čak i u klasičnoj marksističkoj teoriji prisutna još od Đerđa Lukača (György Lukács), koji je smatrao da umetnik, kroz svoje delo, hvata harmonični totalitet ljudskog života, koji je sputan represivnim elementima buržoaskog, kapitalističkog društva (pretpostavka da kroz umetnost ljudski subjekt dostiže stepen samoostvarenja i transcendirira okvire kapitalističkog otuđenja). Za Mašerija, „Zato što sadrži ove procepe i tišine tekst je uvek *nedovršen*. Daleko od toga da konstituiše zaokruženu, koherentnu celinu, on prikazuje konflikt i kontradikciju značenja; i značaj rada leži pre u razlici nego u jedinstvu ovih značenja.”<sup>8</sup>

Kejdzova 4'33" tako predstavlja radikalni primer neorganiskog, decentriranog dela. Iako na prvi pogled Kejdzova kompozicija predstavlja pokušaj prikazivanja tišine, Kejdz zapravo saopštava da apsolutna tišina nije moguća: „Ne postoji nešto što bi bilo prazan prostor ili prazno vreme. Uvek ima nečega da se vidi, nečega da se čuje. Zapravo, pokušajte kao mi da naćinite tišinu, nećete uspeti... Dok ne umrem biće zvukova. I postojećae nakon moje smrti. Ne treba brinuti za budućnost muzike.”<sup>9</sup> Odnosno, „Komponovati tišinu nije bio samo paradoks ili provokacija već nemogućnost (...) Ideja koja je započela kao negacija - predah od nametnutog slušanja Muzaka - je sada postala afirmacija, prihvatanje zvukova koje nije moguće kontrolisati i koji su neplanirani (...) Saćuvati reć „Tišina” kao deo naslova bi bilo pogrešno pošto bi upućivalo na suprotno od onoga što je Kejdz sada podrazumevao. 4'33" je često pogrešno karakterisana kao Kejdzova „Tiha sonata”, ali poenta je da ona *nije* tiha, da tišina ne postoji; „Sonata neplanirane buke” bi bilo bliže istini.”<sup>10</sup>

---

8 Eagleton T., *Marxism and Literary Criticism*, Routledge, London 2006, str. 16.

9 Cage J., *Experimental Music: Doctrine*, citirano iz Gann K., *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven & London 2010, str. 162.

10 Gann K., *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven & London 2010, str. 163.

---

Odbacivši sve elemente klasične muzičke forme, „materijal“ Kejdžove muzike postaju samo iskrivljenja, lapsusi, nedovršenosti, slučajni zvuci konteksta u kome muzika biva produkovana. Kejdž, kao i Mašeri, pokazuje da ne postoji delo kao skladna celina, kao organsko jedinstvo; Kejdžovo delo je sastavljeno isključivo od disonanci koje tradicionalni estetički poredak odbacuje kao manje vredne. Delo je moguće isključivo kao *simptom* društveno-istorijskog konteksta u kome nastaje. U tom smislu, svojom decentriranošću, disonantnošću Kejdžovo delo ukazuje na antagonizme koje estetička ideologija „skriva“. Drugim rečima, muzika kao oblik prakse transformiše ideološki diskurs:

“Precizno govoreći, ne postoji kontradikcija *unutar* ideologije, pošto je njena funkcija upravo da je iskoreni. Kontradikcija može postojati samo između ideologije i onoga što ona zatvara - istorije kao takve. Tekstualne disonance su dakle efekat ideologije koju *proizvodi* rad. Tekst *stavlja* ideologiju u kontradikciju, obelodanjuje ograničenja i praznine koje obeležavaju njen odnos prema istoriji i na taj način dovodi sebe u pitanje, proizvodeći manjak i nered u sebi samom.”<sup>11</sup>

### *Umetnost kao oblik proizvodnje*

Teza o simptomatskom čitanju teksta, tako, dalje preokreće paradigmu u tumačenju estetskog; umetnost više nije oblik stvaranja, kontemplacije, već oblik materijalne proizvodnje, koju određuje društveni kontekst u kome delo nastaje. Reći da je delo određeno ne njegovom formalnom pojavnošću, ne ni intencijama autora već socijalnim kontekstom, zapravo znači da je delo determinisano dominantnim oblikom proizvodnje u datom društvu (Ideološki aparati umetnosti) i onim što Etijen Balibar (Étienne Balibar) i Pjer Mašeri označavaju kao estetski efekat umetnosti, a pod čime podrazumevaju analizu oblika i uslova recepcije određenog umetničkog fenomena. Balibar i Mašeri u altiserovskom duhu, kao i Kejdž u neoavangardnom duhu, tvrde da je umetnički efekat, odnosno recepcija dela, društveno determinisan, materijalni proces; to zapravo znači da recepcija umetničkog dela ne zavisi od *ukusa, uosećanja, estetskog suda*, već od ideoloških rituala čitanja, koji konzumaciju dela svrstavaju u oblik kulturalne prakse.<sup>12</sup> U tom smislu, recipijent i autor postaju ekvivalentne instance u analizi umetničkog proizvoda.

---

<sup>11</sup> Eagleton T., Towards a Science of the Text, *Criticism & Ideology*, Verso, London 1984, str. 95.

<sup>12</sup> Balibar E. i Macherey P., On Literature as an Ideological Form, in: *Marxist Literary Theory-A Reader*, eds. Eagleton T. & Milne, D. Blackwell Publishers, Oxford - England, Cambridge - Massachusetts 1996, str. 275-295.

---



Krajnji ishod materijalističke teorije umetnosti na taj način nije analiza „objektivnog“ značenja konkretnog umetničkog dela, već analiza materijalnih uslova koji omogućavaju različite, često čak međusobno suprotstavljene, interpretacije određenog umetničkog ili medijskog sadržaja. Kako ističe Mašeri, materijalistička analiza treba da razmotri na koji način određeno umetničko delo komunicira sa svojim primaocem; na primeru Kejdža postaje očigledno da stvaranje i recepcija dela nisu odvojeni procesi, upravo suprotno, uslovi koji determinišu nastanak dela determinišu i uslove njegove komunikacije. Mašeri ovo shvata najbukvalnije - delo ne proizvodi svoju publiku putem neke misteriozne sile, već uslovi koji određuju nastanak umetničkog dela određuju i oblike njegove komunikacije. Ovaj princip je vidljiv već u Marksovoj tvrdnji po kojoj „nije proizveden samo objekt potrošnje već i oblik potrošnje, ne samo na objektivnan način već i subjektivno”.<sup>13</sup>

Na taj način, i po Kejdžu i po altiserovcima, suština umetnosti nije u umetničkom delu već u recipijentu, ne u estetskoj formi, kako to veruje tradicionalna estetika, već u estetskoj recepciji. Drugim rečima, i Kejdžova umetnost i Altiserova teorija su načinile epistemološki prelaz od tradicionalne estetike ka savremenoj estetici komunikacije.

### *Estetsko u doba medija*

Da zaključimo: Kejdž i Altiser jesu ključna mesta savremene teorije medija jer obojica donose transformaciju i radikalno proširenje pojma estetskog. Po Volfangu Velšu (Wolfgang Iser) tradicionalna, monodisciplinarno fundirana estetika jeste autonomna disciplina koja se bavi, pre svega, pojmom lepog, odnosno opštim principima umetnosti.<sup>14</sup> Kao takva, modernistička estetika, uprkos pojedinim izuzecima, biva skoncentrisana isključivo na fenomen umetnosti. Osnovni nedostatak ovako određene discipline jeste najpre univerzalistički koncept umetnosti; umesto o univerzalnom pojmu, nakon Kejdžovog zahvata možemo govoriti isključivo o različitim verzijama i konceptima, definicijama umetnosti - klasična estetika, tako, najpre previđa činjenicu da nakon Kejdža više nije moguće govoriti o „suštini umetnosti“. Kejdž i altiserovci su prepoznali činjenicu da se u savremenim potrošačkim društvima dešava očigledna globalna deterritorijalizacija i rekonfiguracija estetskog - pojam estetskog više nije rezervisan isključivo za umetnost, već za čitav kontekst u kome ova biva generisana, odnosno za čitavu

---

13 Macherey P., *A Theory of Literary Production*, Routledge, London and New York 1992, str. 70.

14 Iser W., *Aesthetics Beyond Aesthetics. For a New Form to the Discipline, Undoing Aesthetics*, Sage Publication, London 1997, str. 87.

---

svakodnevicu. Današnje društvo jeste sistem dominacije medijski generisane slike u kome se gubi temeljna razlika između reprezentacije i simulacije. U tom smislu, Kejždova 4'33" jeste simptom, ultimativni nagoveštaj umetnosti u medijski generisanom društvu.

Dakle, Kejždova nemogućnost tišine i Altiserova materijalistička kontekstualizacija umetnosti upućuju na rekonfiguraciju *aisthesis*-a i uzimanje u obzir čitavog novog sistema čulnih senzacija u savremenom društvu spektakla. Reč je o promeni u percepciji estetskih fenomena, koju ističe i sam Kejžd još tridesetih godina 20. veka:

“Gde god da smo, ono što uglavnom čujemo jeste buka. Kada je ignorišemo, uznemirava nas. Kada je slušamo, nalazimo da je fascinantna. Zvuk kamiona pri pedeset milja na sat. Zvuk između radio stanica. Kiša. Želimo da uhvatimo i kontrolišemo ove zvuke, da ih upotrebimo ne kao zvučne efekte već kao muzičke instrumente. Svaki filmski studio ima “biblioteku zvukova” snimljenu na filmu. Sa filmskim fonografom sada je moguće kontrolisati amplitudu i frekvenciju bilo kog od ovih zvukova i dati im ritam unutar ili izvan dometa imaginacije. Sa četiri filmska fonografa možemo komponovati i izvoditi kvartet za eksplozivni motor, vetar, otkucaje srca i odron.”<sup>15</sup>

Ova promena je povezana sa transformacijom estetike kao discipline; estetika nakon Kejžda i Altisera podrazumeva činjenicu različitih značenja i različitih konteksta u kome se javlja fenomen estetskog - od umetnosti, preko masovnih medija, sredstava komuniciranja, pa do svakodnevnog života unutar savremenog postmodernog, potrošačkog društva. *Aisthesis* više nema jednoznačno i univokno već krajnje polivalentno značenje, koje estetika kao disciplina mora da uzme u obzir. Na taj način dolazi do preplitanja sa drugim disciplinama i do institucionalnog proširenja granica estetike kao nauke. Njena granica više nije isključivo umetnost, pogotovu što je nakon Kejžda i Altisera ideja autonomije umetnosti uveliko odbačena, a umetnost je postala otvoreni medijski koncept, pri čemu su umetnička dela izgubila svoje kontemplativno utemeljenje. Drugim rečima, unutar savremenog, medijski generisanog društva, recepcija umetnosti je poliestetska a ne više monoestetska; samim tim, danas je moguće govoriti isključivo o transdisciplinarnoj estetici, koja nastaje u prepletu sa teorijom medija i teorijom kulture u najširem smislu reči.<sup>16</sup>

---

15 Cage J., *The Future of Music: Credo, Lectures and Writings by John Cage. Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1973, str. 3.

16 Ibid.

LITERATURA:

Althusser L., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York and London 1971.

Balibar E. i Macherey P., On Literature as an Ideological Form, in: *Marxist Literary Theory-A Reader*, eds. Eagleton T. & Milne, D. Blackwell Publishers, Oxford - England, Cambridge - Massachusetts 1996, str. 275-295.

Burgin V., *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International, New York 1986.

Cage J., *Lectures and Writings by John Cage. Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1973.

Đorđević J., *Postkultura*, Clio, Beograd 2009.

Eagleton T., *Criticism & Ideology*, Verso, London 1984.

Eagleton T., *Marxism and Literary Criticism*, Routledge, London 2006.

Gann K., *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, Yale University Press, New Haven & London 2010.

Macherey P., *A Theory of Literary Production*, Routledge, London and New York 1992.

Macherey P., *The Object of Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

Šuvaković M., *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi „diskurzivne analize“ filozofiji, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2006.

Welsch W., *Undoing Aesthetics*, Sage Publication, London 1997.

---

NIKOLA DEDIĆ

---

Nikola Dedić

University of Niš, Faculty of Philosophy, Niš

MEDIA AND INTERDISCIPLINARITY:  
CAGE & ALTHUSSER

Abstract

The paper is trying to mark a moment in the Western intellectual history when the transformation of the notion of aesthetical occurred, i.e. the place where the notion of aesthetical has not been used any more in the context of art and traditional aesthetics but rather mass media society and culture analysis. Therefore the relation between John Cage's music and Louis Althusser's philosophy is analyzed for it brought about the turn from ontological toward constructionist characterizations of art, culture and society.

**Key words:** *Aesthetical, aesthetics, art theory, media theory, cultural studies, neo-avant-garde*