

Momir Nikic, Ph.D.

UMETNOST I TEHNOLOGIJA U XX VEKU¹
20th Century Art and Technology

¹ Uvodno izlaganje na ovu temu na skupu Tehnologije u XX veku, Palić, 28.avgust-2.septembar 2000.

UMETNOST I TEHNOLOGIJA U XX VEKU 20th Century Art and Technology

Art-Technology relation is complex one. But it could be clarified from many points of view. Etymologically, there was organic unity of art and technology (gr. *tehne*, lat. *art*). In Serbian we still have traces of close interrelation of *um* (gr. *nous*, lat. *intellectus*), *izumiteljstvo* (innovation), *umeće* (artistic skill, craft) and *umetnost* (art, artifact). Unity of this concept has been broken afterwards (philosophical bifurcation *intellectus-ratio*). In 18th century the *art-technology* distinction has finally been petrified. Historically, *artist* and *craftsman* had similar destiny but with industrial revolution the latter was definitely wiped out from production and substituted with new *instrumentum vocale* – industrial worker. In 20th century the new technological revolution brought about new concept of art. The rapid adaptation to new reality could be demonstrated through practice of all arts (painting, literature, music, architecture, movie-making...) what is meticulously analysed in this paper. The final conclusion is that we face new possibilities of art-technology convergence and integration, especially with latest innovations (artificial intelligence, hyper-text, Internet...) the reason being that new technologies came to the point where the art has always been – *virtualism*, conceived in broader sense as human creative practice (*vir*, lat. man). Hence necessity to distinguish between *reality* (natural thing, lat. *res*) and *creality* (humanly world), the ultimate reality we live in.

1) Odnos tehnologije i umetnosti je značajno i veoma složeno pitanje i nije slučajno da se suočavamo sa čitavom lepezom pitanja, nedoumica i kontroverzi. Sami ovi pojmovi se još definišu i redefinišu; neke naučne discipline (kao što su filozofija i sociologija tehnologije) tek u novije vreme učvrstile su svoju poziciju dok su dublje teorije i estetičke rasprave o našoj temi retke; postoje različiti pristupi ovom problemu za-visno od toga na šta se stavlja akcenat kod evaluacije umetničkog dela (*motivacija, kreacija, eksploatacija*); nekim umetnostima se pridaje veći stepen *ekspresije* (poezija, muzika, drama, ples...), drugima *reprezentacije* (slikarstvo, skulptura, film...), kod trećih se ističe značajnija primesa *utilitarizma* (arhitektura, fotografija, dizajn...), a kod nekih, opet, neposrednija zavisnost od tehnika *distribucije* (posebno u savremenom dobu masovne kulture i potrošnje); tehnološke pretpostavke umetničke realizacije – *materijali, postupci i sredstva reprodukcije i korišćenja* – razvijaju se različitim tempom na raznim područjima; teško je izjednačiti zavisnosti i uzajamne uticaje umetnosti i tehnologija kod pretežno *individualnih* i *monomedijalnih* (knjiga, slika, skulptura, fotografija...) i poglavito *grupnih*, odnosno *multimedijalnih* kreacija (film, drama, arhitektura, muzika...); na suštinu problema utiče i sve izraženije pomeranje centra interesovanja ka korisniku kao i značajnije uvažavanje doprinosa *medijatora, interpretatora, koautora* (pored ostalog, problematizovanje pitanja *autorstva*); ne može se zapostaviti ni *sinergički efekat* raznih tehnologija u finalizaciji umetničkog dela...

2) Zbog kratkoće omeđenog prostora nužno smo se opredeli za kombinovanje *problemskog* i *panoramskog* pristupa. Može izgledati da bi ovaj drugi bio primereniji uvodnom izlaganju, ali širina zahvata nije nužno i veći stimulans za raspravu.

Na samom početku valja podsetiti da u ljudskoj svesti i praksi *tehnologija* i *umetnost* imaju zajedničku osnovu i začetak. Starogrčko *tehne*, latinsko *ars*, označava i jedno i drugo – *zanate* i *umetnost*, proizvodjenje duhovnih i materijalnih artefakata. I u našem jeziku je isti koren za *umeće* (veštinu) i *umetnost*². U svakom slučaju jasno je da je reč o nečem što ne postoji u prirodi (grčko $\tau\epsilon\chi\eta$, latinsko *natura*, naše *priroda* upućuju na

² Slično je i sa nemačkim *Können* i *Kunst*.

samorodno, prisutno bez čovekove volje i učešća), proizvodu stvorenom ljudskom veštinom (grčko τεχνηετος, latinsko *artificiosus*, naše *umetno*, veštačko).

Ukratko, u umetnosti i u tehnologiji, spojeni su ovi bitni momenti:

a) *Um* (grč. νους, lat. *intellectus*); b) *Izumiteljstvo* (iznalazjenje, mentalna slika no-vine, ideja...); c) *Umeće* (veština); d) *Umetnina, Izum* (delo, artefakt).

Sve je to u semantičkom polju ie. korena **au-* osnovi za *um*, kao i za: *uvo* i *javiti*... u uskoj vezi sa čulnim percepcijama o čemu svedoče i izrazi *java* (nasuprot *snu*), *pojava*, *avet* i dr. Srodnost s grčkim i latinskim je očita: αισθα νομαι (opažanje □ čulima i duhom), od čega je i *estetika*, odnosno latinsko *audio*.

Ovakvo konceptualno jedinstvo se nije očuvalo. Došlo je ne samo do diferencijacija i specijalizacija pojmova nego i do njihovog razdvajanja i konfrontiranja.

Um je napre podrazumevao opštu misaonu sposobnost, razumnost, sintezu opažanja i zaključivanja. No, kako upućuju filozofi³, već kod sholastičara imamo dvojenje na *intellectus* i *ratio*; Kant pravi bitnu razliku između *razuma* – misaonog oblikovanja čulne spoznaje (*Verstand*) i *uma* kao sposobnosti zaključivanja i sinteze (*Vernunft*), istovremeno podvajajući *teorijski* i *praktični* um. Kod Hegela je *razum* statičan, odvojen i označava sposobnost sledjenja “bitne svrhe”, a *um* je pojmovno shvatanje koje iz sebe proizvodi svoju formu.

Slično tome, u doba Prosvećenosti utvrđuje se demarkacija između *lepih* i *praktičnih* umeća, onih koja su samosvrhovita (“bezinteresna”) i pružaju zadovoljstvo i drugih čija je svrha u zadovoljenju nekih nužnih potreba, što je i izvor novije distinkcije na *umetnost* i *tehnologiju*.

3) Imajući u vidu akceleraciju i opseg tehnološkog razvoja nimalo ne čudi što je XX vek označen “vekom tehnologija”. O uticaju tehnoloških otkrića na svakodnevni život, ponašanje i mišljenje, govori i stvaranje nove koncepcije o čoveku. Dojučerašnji *homo religiosus, rationale, oeconomicus, parlans*... postao je *homo technologicus*. Takvu predstavu anticipirali su mislioci koji su čoveka videli kao *mašinu* (Dekart, Le Metri), *životinju koja stvara orudja* (Karlajl, Franklin), *praktično* biće koje se povodi za svrhama rešavanja problema opstanka. Mada se začeci tehnicizma nalaze još u antici, čovek čije se delo smatra *apoteozom tehnike* i osnovom *tehnokratskog duha* savremenog sveta jeste F. Bekon koji u “Novoj Atlantidi” oslikava jedan *tehnički raj* i eksperimentu, tehnološkim u-mećima i inovacijama pridaje odlučujuću ulogu u razvoju progressa i civilizacije. Po nje-mu, sva druga znanja i sposobnosti ne napreduju kao “mehanička umeća” (koja “sva-kim danom rastu i usavršavaju se”) a ni ruka ni razum ne znače mnogo jer se “samo orudjem i drugim pomagalicama” unapređuju stvari i od njih zavisi i obnova filozofije, budući da su “razumu isto tako potrebna kao i ruci”. U suštini, napredak čovečanstva i vladavina ljudi nad stvarima zasniva se na umećima i naukama.

Bekonova i novija Sen Simonova filozofija (da su *industrija* i *industrijalci* osnovna društva i napretka) hranile su *optimističke* ideje o čoveku i tehnološkom progressu. Ali, javile su se i *pesimističke* (koje od početka prate naučni i tehnički razvoj). U tom smislu, i danas, na kraju milenijuma, svedoci smo ne samo bojazni nego i fobija od *tehnološke apo-kalipse* (povodom dostignuća u fizici, hemiji, raketnoj tehnici, genetskom inženjeri-ngu...). Drugi, pak, vide “kraj” svemu (umetnosti, nauci, istoriji, naciji, individualno-sti...). Nije izostala ni teorija o “kraju čoveka”. Zastupnik “filozofske antropologije u doba tehnokratije”, Ginter Anders, veruje da “više ne smemo reći da u našoj

³ Cf. Branko Bošnjak, *Filozofija, uvod u filozofsko mišljenje i Rječnik*, Zagreb, 1977, str. 224

istorijskoj situaciji postoji između ostaloga i tehnika, već moramo kazati: u stanju sveta nazvanom *tehnika* istorija se odigrava, odnosno tehnika je postala subjekt istorije s kojom smo mi samo *saistorijski*.” U trećoj industrijskoj revoluciji nekadašnji *homo creator* lako može postati sirovina, *homo materia*. U novijim varijantama ovakvog mišljenja najčešće se govori o *post-humanoj* i *trans-humanoj* civilizaciji.

Još neka shvatanja imala su značajan uticaj na svest ljudi i umetničke stvaraoce našeg veka. Imamo u vidu, najpre, *pragmatizam* koji svoj razvoj umnogome duguje novoj tehnološkoj eri. Po Djuiju, “povest ljudskog iskustva je povest razvoja umeća”. Tako je i “istorija nauke u svom odvajanju od religioznih, ceremonijalnih i poetskih veština (*arts*) pregled diferencijacije umeća, ne kalendar razdvajanja umetnosti”. Ali Djui ukupnu ljudsku aktivnost podvodi pod čovekovo “iskustvo” a razna iskustva imaju zajedničke obrasce i strukturu “bez obzira na svu različitost u detaljima svoga predmeta”. S druge strane, Bergson, promovišući koncepciju *homo faber* (nesumnjivu nadgradnju nad starijom baštinom, uključujući i Helvecijusovu filozofiju koja čovekovo sredstvo za stvaranje orudja – ruku - smatra glavnim ljudskim atributom⁴), izradu orudja i oružja usko povezuje sa pojavom i prirodom čoveka. Za razliku od životinja (koje imaju *instinkte*) čovek poseduje kreativnu *inteligenciju* čija je “esencijalna mera” *mehanička invencija*. Naš društveni život sav “gravitira oko izrade i korišćenja veštačkih instrumenata”. Ra-zlog što to ne primećujemo je u činjenici da se naša sredstva menjaju brže od navika i ponašanja, tako da se dalekosežni efekat nekog otkrića primećuje tek kada je ono za nas prestalo da bude novo. Poznato je da je Bergson uticao na književnike XX veka koji su se koristili postupkom *toka svesti*. A osnovnim stavom da je (za razliku od životinjskog instinkta, koji omogućava korišćenje i konstruisanje “unutartelečnih instrumenata”) inteligencija sposobnost “izrade i primene vantelesnih” obnovio je neka starija ili podstakao novija shvatanja o tome da je kultura “produžetak” čovekovih funkcija, fizičke i umne gradje, da su mediji “ekstenzija” čovekovih čula itd.⁵ On izričito veli da inteligencija produžava “prirodni organizam.”⁶ Neki drugi mislioci će orudja razumeti ne kao “produžetak” nego “nadomestak” čovekove *nedostatne prirode* (Gelen, Hajzenberg...) što kompletira prethodna mišljenja budući da je sa stanovišta evolucione teorije i antropologije čovek nesumnjivo “uspešni univerzalista” koji je iskoristio sve što je mogao u prirodi, pa, prema tome, funkcije i sredstva i drugih stvorenja.

Izraz primata “tehnološkog uma” je i stav da je ljudsko najvažnije orudje u stvaranju *oružje*. S dugom tradicijom iza sebe (Platon, Viko, Hobs, Frojd...) javila se teorija o čovekovo primarnoj *agresivnosti*. Njen je predvodnik otac etologije, Konrad Lorenc, koji smatra da je agresivni nagon svojstven čoveku kao i svakoj životinji ali da ljudsko biće, za razliku od drugih stvorenja, najveću animoznost pokazuje prema sopstvenoj vrsti. Tek su “militantni entuzijazam” i tehnološki razvoj obezbedili ljudima opstanak, ishranu i osvajanja⁷. Pronalazak oružja, bitan za održanje, dugujemo svojoj kulturi. Ali, otišlo se i

⁴ Nema nacije koja, što se duha tiče, ne bi bila inferiornija od nekih divljih naroda što nemaju ni dve stotine ideja, dve stotine reči da izraze svoje misli, i čiji jezik, prema tome, ne bi bio sveden, kao kod životinja, na pet ili šest zvukova ili krikova, ako bismo iz tog istog jezika izbacili reči koje se odnose na lukove, strele, tetive, itd. koje predstavljaju upotrebu naših ruku. (*De l'Esprit*, p.17).

⁵ Cf. E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, 1877; McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, 1985.

⁶ H.Bergson, *L'Evolution creatrice*, u *Oeuvres*, Paris, 1959, pp. 611-615.

⁷ Ovo je stvarna Janusova glava čoveka: jedinom biću sposobnom da se posveti najuzvišenijim moralnim i etičkim vrednostima potreban je za tu svrhu filogenetski prilagodjen mehanizam ponašanja čija životinjska svojstva nose sa sobom opasnost od toga da će on ubiti svoga brata uveren da to čini u interesu istih tih uzvišenih vrednosti. Ecce homo! (*On Agression*, London, 1966, p. 205, 236, 240-44).

dalje: južnoafrički anatom Rejmon Dart je video čoveka kao “rodjenog ubicu” čiji su preci moćni lovci, a popularizatori ovih shvatanja su zaključili da *nije čovek stvorio oružja nego ona njega*.⁸

Ne treba, međutim, smetnuti s uma da su u uskoj vezi sa poletom tehnologija i sve *reakcije* i *pobune* protiv “tehnološkog uma”, od kojih su najpoznatije u XX veku filozofija *egzistencije*, “*simboličke životinje*” (*animal symbolicum*), “*bića igre*” (*homo ludens*).⁹

4) Kroz ovakve stavove naslućujemo delom i karakter tehnologija našeg doba kao i “tehnološke stresove” i “revolucije”.

Nema sumnje da su u ovom stoleću najdramatičniji razvoj imale: *a) tehnologije komunikacije*, kako *transportne* (autoputevi, automobili, železnice, avioni, svemirski transporteri...) tako i *informacione* (telefoni, radio i TV, kompjuteri, informacione mreže, sateliti...). One su se oslanjale na nove *izvore* i *prenose energije* (električne, elektronske, petrohemijske...) i *materijale* (metalne legure, polimeri, plastični, optički, silikonski, kompozitni i biomaterijali...); *b) vojne i tehnologije destrukcije*. Dovoljno je podsetiti na he-mijske otrove, bojne eksplozive, tenkove, rakete, podmornice, nadmetanje na zemlji i u svemiru, atomska i nuklearna sredstva uništavanja, svakovrsne “odbrane” i “zaštite”... što se obilato koristilo u dva svetska sukoba, “hladnom ratu” a i danas u raznim regionalnim požarima; *c) tehnologije kontrole, manipulacije, dominacije* (“tehnike persuazije”, upravljanja, preoblikovanja svesti u užem ili širem okruženju, pa i na globalnom planu) uz korišćenje rezultata i sredstava dve prethodne (naročito *mas-media* i *sredstava vojne i ekonomske prismotre i prinude*).

Nesumnjiva činjenica da su tehnologije od bitnog značaja za čovekov život, njegovu sliku o sebi, svetu i prirodi, imala je za rezultat da su i umetnici (poput ranije navedenih filozofa) reagovali na svoj način: poletom početkom XX stoleća i neskrivenom kritičkom osvešćenošću nakon sukoba i u periodima društvenih kriza, u čemu su tehnološki izumi (njihova upotreba i zloupotreba) imali lavovski udeo.

5) Pomenimo još neka pitanja relevantna za razumevanje tehnologije i umetnosti i njihovog odnosa.

Najpre, umesno je upozorenje: nikada ne možemo govoriti o prostom “refleksu” i kauzalnoj vezi tehnološke i umetničke sfere. Najčešće se radi o kompleksnoj međuzavisnosti i uticaju.

Drugo, u doba semantičke srodnosti (kako smo već izneli) nema spora da su i tehnološki i umetnički proizvod delo čoveka. Grčko *tehne* je podrazumevalo *poiesis*, naše *tvorenje, stvaralaštvo*. Jasna je bila, dakle, veza *s/tvari* i *s/tvaranja* (lat. *res* i *creatio*). Takođe nema dvojbe da su produkti čoveka jednako *realni, stvarni*, kao i prirodni (na šta ukazuje i isti koren za *tvorenje* i *tvrdoća*). Samo, priroda još ima prednost nad ljudskim, čovek ko-risti materijale prirode ili je podražava. Otuda je dominantni koncept u antičkoj estetici *mimesis*, oponašanje. On se najduže održao. Njegove tragove nalazimo i u modernim vremenima – ako se ne odslikava priroda, onda socijalna zbilja; ako se ne imitiraju opažajni fenomeni, onda esencija, suština, što je “tipično” ili “karakteristično”...

⁸ Raymond Dart, *Adventures with the Missing Link*, NY, 1959. Robert Ardrey, *African Genesis*, London 1961, kaže da su “oružja prethodila čoveku” i da je “čovek u stvari biološka invencija razvijena da odgovori potrebama oružja” (p. 349).

⁹ Cf. M. Nikić, *Kultura kroz revolucionarne preobražaje* (doktorska disertacija, Beograd, 1987).

Savremene teorije osciliraju između “subjektivizacije objekta” i “objektivizacije subjekta”...

Treće, očit je problem društvenog vrednovanja. Do modernih vremena postoji u evropskoj kulturi dominacija *umetničkog* nad *tehnološkim*. Setimo se da je sve do Renesanse svaki vid manuelnog rada (uključujući i zanate) stajao niže na vrednosnoj skali. Izraz takve valorizacije u najstarijim vremenima su mitska predanja: Adam je “isteran” iz raja (kad je probao “plod sa drveta saznanja”) da “u znoju lica svoga jede hleb svoj”; Prometej je surovo kažnjen što je od bogova “ukrao” umeća i vatru; Dedal, svestrani izumitelj, odgovoran je za “Ikarov pad”... U hrišćanstvu se situacija nije mnogo izmenila. Doduše “kreatura ne može da kreira” (*stvaranje* u najstrožem smislu je privilegija Boga), ali ostaje razlika između ovih sfera ljudske delatnosti zasnovana na dualizmu te-la i duha, zla i dobra, djavola i Tvorca... Na kraju krajeva, mi smo, ipak, pravljani prema božjem obličju, a ono što je u nama božansko i večno je “duša” a ne “telo”, prolazna i propadajuća materija... Na toj podeli počiva i ideja o satanskoj “opsednutosti” i “pogodbi”, kao i praksa progona naučnih i tehničkih inovatora (mit o Dr. Faustusu koji je “prodao dušu djavolu”, sudbina alhemičara, Djordana Bruna, Galileja...). Relikti ovog pristupa su i u ocenama o “luciferskim” inspiracijama i pretnjama krupnih tehnoloških otkrića danas...

Promene takvog odnosa tehnologije i umetnosti naslućuju se u periodima kada u Evropi počinju da prskaju ideološke stege, mada se još uvek funkcioniše na starim tehnološkim rešenjima. Tada, s novostvorenim morskim i kopnenim putevima, prodiru nova, uglavnom istočna umeća.¹⁰ Ali, pravi prelom nastaje tek sa industrijalizacijom kada naš kontinent iz faze zanatstva (koje je postalo snaga socijalne konzervacije) ulazi u burne tokove koji će snažno afirmisati tehnologije, konkurentnost i inovacije.

6) S neminovnim pojednostavljivanjem moglo bi se reći da se *novija evropska istorija estetike bavi očuvanjem ili prevazilaženjem umetničko-tehnološkog jaza*.

On je stvoren između svega što je a) *profano, praktično, materijalno, nužno, funkcionalno, utilitarno, sredstvo, objektivno...* i b) *“sveto”, ne-praktično, slobodno, formalno, nesvrhovito, samo sebi cilj, subjektivno...* Uprkos mnogim rezervama¹¹ ove prosvetiteljske distinkcije se još održavaju: ako u nekom ljudskom artefaktu preovladjuju elementi *svrhovitosti* (zadovoljenja izvanjskog cilja), *nužnosti* (podmirenja potreba opstanka i sl.), *korisnosti* (ekonomske i druge), *profanog...* onda taj proizvod ima namenu i značenje koje nema *umetnički* nego *tehnološki*; i obrnuto - ukoliko je više *slobode*, osećaja za *formu* (strukturu u najširem smislu), *samosvrhovitosti*, “*svetog*”... onda imamo odlike *umetničkog* a ne *teh-nološkog* proizvoda... Takvi odnosi, razume se, nisu dati za svagda. Grčki, egipatski ili pretkolumbovski hramovi, koji su bili dominantno sakralni objekti, sada su predmet umetničkog vrednovanja, ne samo zbog onoga što je u

¹⁰ Najviše izuma (koji su promenili evropsku civilizaciju) dolazi s Istoka i većinom su kineski pronalasci: barut, kovano gvozdje (postojalo 1,5 milenijum pre nego na zapadu), papir (upotrebljavan 1000 godina ranije), pokretna slova koja su osnova štamparstva (poznata još u 8. veku), brodograditeljske i druge tehnike... Rigorozna centralizacija i birokratizacija će, međjutim, kasnije (od oko 1600. godine) potpuno umrtviti inovatorski duh u Kini.

¹¹ Bilo je teoretičara, tehnologa i umetnika, koji nisu prihvatili ovu shemu, posebno u njenom tvrdom obliku. Neki, mada ostaju pri podeli na *subjektivno-objektivno*, smatraju da treba težiti jedinstvu a ne daljem podvajanju tehnologije i umetnosti: *Moramo učiniti odlučan napor da objedinimo mehaničko i personalno, objektivnu i subjektivnu stranu našeg života, kako bismo ih još jednom doveli u organsko radno jedinstvo*. Jer oni oboje, *predstavljaju formativne aspekte ljudskog organizma* (Lewis Mumford, *Art and Technics*, 1952, pp/ 5,31)

njima od početka imalo takav karakter, nego kao gradjevine u celini. Razlog je jednostavan: njihova ondašnja glavna funkcija je istorijski “konzumirana”. Isto merilo se primenjuje i za današnja dela: u tehnološkom smislu je savršeniji praktični objekt što potpunije ispunjava svoju namenu, lišen svih nepraktičnih dodataka. Jači akcenat na formi (nepodredjenoj svrsi) - veća i mogućnost umetničkog izraza. Drugim rečima: *umetnost je povezana s “viškom” stvaralačke nad “upotrebnom” vrednošću.*

8) Bacimo sada kratak pogled na situaciju u XX veku.

Najpre, vidljivo je da se umetnost uhvatila u koštac pre svega sa rezultatima *industrijske* revolucije, njenim posledicama na prirodu, društvo, kulturu.¹²

Najvažnija promena je izbijanje tehnologije u prvi vrednosni plan. Dolazi do rušenja primata umetnosti. U suštini, tehnologija i tehološka pitanja i u domenu stvaralaštva postaju krucijalni problemi. Sve je neodložnija potreba prilagodjavanja umetnika. Na to ozbiljno skreće pažnju Pol Valeri¹³. On ukazuje da su “*naše lepe umetnosti, njihove vrste i upotrebe, formirane u vremenima veoma različitim od sadašnjeg*” kada su “*izuzetan rast tehnika, adaptivnost i preciznost koje su postigle, ideje i običaji koje su stvorile, učinili izvesnim neophodnost dubokih promena u drevnom umeću Lepog*”. U svakoj umetnosti “*postoji fizička komponenta*” koja “*više ne može biti uzeta ili tretirana kao ranije*”. Pošto “*ni materija, ni prostor a niti vreme nisu više ono što su od davnina bili*”, moraju se očekivati “*velike inovacije za transformisanje celokupne tehnike umetnosti, što će uticati na samu invenciju i možda doneti izvanrednu promenu u samom konceptu umetnosti*”.¹⁴

Druga uočljiva crta je traumatičnost izazvana naglim promenama i njihovom akceleracijom¹⁵. Odatle: smene talasa optimizma i pesimizma, racionalizma i iracionalizma, stanje anksioznosti koje se provlači kroz skoro čitavo stoleće. Takodje, kao izraz socijalnih i personalnih “asimetrija”, nepripremljenosti na društvene i tehnološke lomove, reakcije na “instantizam” življenja, derogiranje ekskluzivnosti i unikatnosti, pokušaja budjenja sveta iz stanja letargije, apatije, rutinizacije... umetnost sve više izražava i koristi *inspekciju* (*intro-* i *ekstra-*), *šok* i *sinkopu* (grč. “sasecanje”). Preferiraju se stalno (samo)posmatranje, raznovrsni oblici redukcije, kraćenja, dekomponovanja, deformacije, preterivanja, iznenadjenja... a samo delo postaje *instrument balistike*¹⁶. Naglo je porasla i svest o sve većem značaju recepcije, uloge čitaoca, slušaoca, posmatrača, “potroša-ča” u industrijskom društvu.

¹² I u stvaralaštvu se “modernizam” poklapa sa zenitom industrijalizacije (otprilike od sredine prošlog do sredine ovog stoleća, od kada se može govoriti o “post-industrijskoj” eri). U tom pogledu, i XX vek je u ponečem “zakasnio” kao što je u drugom “poranio”.

¹³ On skoro pune dve decenije početkom veka preživljava ovu dramu da bi na kraju dugog promišljanja i odsustva iz umetničkog života došao do zaključka o neophodnosti stvaranja “jezičke mašine”.

¹⁴ Paul Valery, *Piece sur l'Art*, “Le Conquete de l'ubiquité”, 1934.

¹⁵ Kako umetnici ne bi bli iznenadjeni značajnim otkrićima kada ih ni najrenomiraniji naučnici nisu očekivali. Ilustrativna su u tom pogledu ova svedočenja: Plank je zapisao da kad je počeo da studira fiziku (1875) najeminentniji učenjaci su je opisivali kao veoma razvijenu nauku koja – nakon otkrića principa očuvanja energije - ulazi u konačnu stabilnu fazu kada su ostala samo minorna oktrića i provere. A prvi američki lauerat Nobelove nagrade za nauku, Majkelson, na samom kraju prošlog veka (1894) držao je da su “najvažniji fundamentalni zakoni i činjenice fizike svi otkriveni” i da dalje napretke valja videti u njihovoj rigoroznoj primeni”, odnosno da su “kvantitativni rezultati poželjniji od kvalitativnog posla”. (N. Rescher, *Scientific Progress*, Oxford, 1978, pp. 23-25.)

¹⁶ Valter Benjamin, *Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije*, 1935. kaže da je “delo dadaista postalo instrument balistike. Ono pogadja posmatrača kao metak”. Ali i svi drugi pokreti su stepen uspeha merili i veličinom šoka, zgražanja, neočekivanih efekata kod publike ili kritike.

Umetnici, najpre, dočekuju novo doba sa izrazitim osećanjem vitalizma i nade. Već *fovisti* (prozvani “divljim zverima”, Matis, Difi, Vlamenk...) naglašavaju individualnu slobodu, želju da ispevaju himnu životu i svetlosti, pretačući to u čiste, jarke boje, bez tamnih tonova i prelaza. Sa naročitim optimizmom i violentnošću nastupaju *fururisti* (Marinetti, Kara, Sant’Elia...), slaveći novo doba tehnike. Oni hoće da unište tradiciju (groblja umetnosti – muzeje, biblioteke, akademije), kult žene i ljubavi, sintaksu jezika, a da ustoliče slobodu reči (*párole in libert*), brzinu (*velocit*), moć, energiju, hrabrost i napor sportski, revolt, agresivnost, “lepotu rata, jedine higijene sveta”, mašine jednako lepe kao Miloska Venera... I ruski *konstruktivizam* (Tatlin, Pevsner, Gabo), veliča industrijski svet. On umetnika vidi kao inženjera, jer kako ovaj pravi mašinu tako i on konstruše svoje delo...

No, serija društvenih potresa (Prvi svetski rat, Oktobarska revolucija, sudbina Vajmarske republike, predosećanje novog svetskog sukoba, ekonomska kriza...) i neslućene razmere razaranja za koje su odgovorne tehnologije destrukcije, donosi razočarenje, beznadje, pesimizam, krah tehničke utopije... *Dadaizam* je već tokom I svetskog rata i posle njega reagovao intelektualnim otporom koji se, međjutim, završio u besmislu svake akcije i nihilizmu. *Dada* “neće da znači ništa”, već ismeva taštinu nauke i ništavilo umetnosti, nalazeći da su oboje jednako iluzorni. Ocenjujući je anahronom u tehnološkom dobu (“ona je danas tamo gde je pismo bilo pre Gutenberga”) i smatrajući da je prošlo vreme *unicum*-a, Marsel Dišan (*Duchamp*) proglašava da je umetnost mrtva i antička lestvica vrednosti propala. “Gotovo je s umetnošću” kaže on i taj stav verifikuje povlačenjem iz nje. U znak protivljenja društvu, moralu, stvaralaštvu, njegove pokliče (“Dole umetnost!”, “*Merde a la beauté!*”) prihvataju i drugi, skloni isto tako ironiji i sarkazmu, podsmehu duhu mehanicizma (Ernst, Pikabia). Oni zagovaraju anti-umetnost. Pesimistički reaguju i nemački *ekspresionisti*, ali se ne odriču akcije. Njih ratna i poratna zbilja, glad, srdžba, guraju u nepovrenje prema čoveku, društvu, tehnologiji, progresu uopšte. “Mi smo omladina koja ni u šta ne veruje” sumira taj odnos Erih Kestner. Njihov svet je ispunjen strepnjom (uticaj S. Kjerkegora), cinizmom i rezignacijom (pokret “Nove objektivnosti”), ironijom, karikiranjem, prisustvom odvratnog i monstroznog, strave i užasa (Gros, Lang), bolnica i mrtvačnica, bezizlaznosti (Kafka), izolacije, usa-mljenosti, smrti, raspada i smrada urbanizacije (Ben, Hajm), ali i borbe protiv poniženja i bede (Breht), “mehaničkih zveri” (Hese) i tehniziranog života, uz težnju vraćanja tradiciji, kosmičkom jedinstvu, “golom čoveku”...

U drugim, donekle sličnim okolnostima, pred II svetski rat i posle njega, osećamo iste tamne tonove i teme u francuskom *egzistencijalizmu* (Sartr, Kami...) i *pozorištu apsurda* (Beket, Jonesko...) gde se ističu problemi dehumanizacije, otudjenosti, besmisla i ništavila. Talijanski *neorealizam* podvlači senovite i devastirajuće strane istorije i realnosti, okrećući pogled – kako je rekao Roselini - od “jasnoće konstrukcije k misteriji bića”. Kada dodamo preokupacije “izgubljene generacije”, savremene probleme ispražnjeno-sti, pokidane emocionalne i socijalne veze, slom utopija (Orvel, Solženjicin), projekcije novih kataklizmi i tehnološkog pakla (i to ne samo u umetnosti naučne fantastike)... vidimo da je XX vek počeo kao “*traganje za izgubljenim vremenom*” da bi završio u *traganju za izgubljenim smislom*.

9) Duboke promene su vidljive i po tome što se brzo i već početkom veka menja umetnikov odnos prema realnosti i načinu njenog percipiranja. Posle velike naučne odiseje (od Kopernika i Njutna, preko Lajela i Darvina, do Ajnštajna i Frojda...) preinačila se slika stvarnosti (mentalne sheme utemeljene u mitsko-religioznim predstavama), njenih parametara i atributa (svetlost, brzina, kretanje, prostor, vreme, energija, materija...). To

se odrazilo na kolektivnu i individualnu krizu identiteta (“niko i ništa nije što jeste”, kaže Dišan). Dok su ranije omiljene estetske kategorije i teme imagina-cija i fantazija, sada “nema ništa opasnije od fantazije” (Van Doesburg). Postaje jasno da čula ne otkrivaju suštinu, odnosno da percepcija iskrivljava stvari – “čulo deformira a um formira” (veli Brak). Istovremeno, s pojavom fotografije i kasnije filma, klasična umetnost gubi dva tradicionalna “poseda” – *prezentaciju realnosti* (objektivno prikazivanje se veže za foto-grafsko sočivo koje i dobija ime “objektiv”) i *evidenciju* (kako braća Limijer tako i kas-nije “kino-oko” stavljaaju akcenat upravo na dokumentarnosti). Time se definitivno ruši teorija *podražavanja*. Imajući u vidu upravo fotografiju (još u tehnološkim povojima), H. Ten je smatrao da se realizam ne sastoji u imitaciji površinskog nego, na-protiv, suštinskog, esencije stvari a ne njihove vidljive egzistencije. *Impresionizam* i njegove de-derivacije (*poentilizam*) preorijentišu se sa vernog oslikavanja predmeta na njegovo in-timno, mada još čulno doživljavanje, da bi se *apstraktnim slikarstvom*, realnost (kao ob-jekt i figura) izgubila. Čak i futuristi, koji se ne odriču figuraciju (po njima, napuštanje objekta je “anti-italijanizam”), insistiraju da “portret ne sme da liči na svoj model”. Taj konačni otklon od *mimesisa* najbolje je izrazio Paul Kle: *Umetnost ne reprodukuje vidl-jivo. Ona čini vidljivim.*

Kubizam (Brak, Pikaso, Mondrijan...) je u osnovi daleki odjek Galilejevog stava da je knjiga prirode pisana jezikom matematike čija su slova trouglovi, krugovi i druge geometrijske figure. Prva inspiracija, međjutim, nalazi se u Sezanu, stilizaciji crnačke i naivne umetnosti (carinik Ruso). *Sezanistički* kubizam predmete prikazuje kao kocke, kupe. U kasnijoj *analitičkoj* fazi, kada se okreće od objekta prema površima, igri planova, ideja, asocijacija, dekompoziciji, znacima i simbolima, naučno-tehnološki pečat racio-nalizma još je vidljiviji. On ostaje i u sledećem periodu tzv. *sintetičkog* kubizma. Predmet se ne hvata okom nego razumom, mora da najpre bude promišljen: “Ja slikam stvari ka-ko ih zamišljam a ne kako ih vidim”, objašnjava Pikaso, uz Braka glavni predstavnik “više cerebralnog nego senzualnog” (Apoliner) slikarstva, u kome dominiraju intelligen-cija, disciplina, divergentna a ne konvergentna perspektiva, čiste linije bez arabeski, boje arbitrarne, osnovne i prigušene, a ne fovistički voluntarne.

Nasuprot “konceptualizmu” i “matematičkom realizmu” kubizma stoji *nadreali-zam* (Breton, Aragon, Dali...) koji obnavlja “rat” s racionalizmom što “tiraniše Evropu” od Renesanse. Uz oslonac na Ničea i, pre svih, Frojda (psihoanaliza), on smatra da je *nes-vesno* osnovno polje na kome valja tražiti čoveka. Zato se preferiraju: automatsko pisanje kao “diktat nesvesnog”; “opskurne reči”, “onirizam” (kao kod ranih ekspresionista); slo-boda asocijacija; *l’extraordinaire de l’ordinaire* (Aragon)... Glavna preokupacija je “čisti psihički automatizam koji se izražava verbalno, pisanjem ili na sve druge načine realnog funkcionisanja misli” (Breton), bez kontrole razuma, izvan estetike i morala. Cilj je - *psihički dokument* koji, sam po sebi, nije ni umetnički ni anti-umetnički.

10) Adaptiranje umetnika na novo socijalno-tehnološko okruženje ilustruju i ove tendencije:

- *Tehnifikacija* (prihvatanje i primena tehnoloških dostignuća). Ona se ogleda u okretanju a) *industrijalizaciji*- isticanju značaja prefabrikacije, modularnosti u arhitekturi (*arhitektura će se industrijalizovati ili umreti*, verovali su i Gropijus i Le Korbizije); sve većem razvoju grafičkog izražavanja, mehaničke obrade, novih industrijskih postupaka slikarstvu i vajarstvu (“ja volim dosadne stvari”, kaže čelnik Pop i Biznis Arta, E. Vorhol, “želim da stvari stalno budu iste” jer tada “gube značenje”, “hoću da budem maši-na”); tehničkim eksperimentima i standardizaciji linearnosti i žanrovskih modela u književnosti

(npr. kriminalističkog, fantastičnog, “urbanog” romana...); b) *tipizaciji, simplifikaciji, redukciji* (minimalizam i elementarizam u literaturi i slikarstvu, serijalizacija u arhitekturi); c) *dinamizmu* (kontrastiranje boja fovista, potom frenetični pokret futurista, pa menjanje tačke gledišta inače “statičkog” kubizma, da bismo stigli do kinetičke umetnosti, mobilne skulpture, pokretne arhitekture...); d) *masovnosti* (značaj “potrošača”, marketinga, profita, dominacije “lakog štiva”, dela “za jednu upotrebu”, zabavu, “ubija-nje dosade i vremena” kao i razmah formi pogodnih za široki audotirujum, filmsku i TV produkciju)...

- *Estetizacija* (primena umetničkih koncepata i ideja i korišćenje tehnoloških rešenja za postizanje jačih estetskih efekata). I kod proizvoda koji imaju praktične svrhe u manjoj ili većoj meri se naglašavaju elementi koji inače dominiraju u umetnosti ovog doba: a) *irealnost* (apstrakcija, igrarija, deobjektivizacija i defiguracija...); b) *dematerijalizacija* (“ukidanje” prostora i vremena; laka, transparentna arhitektura do sada nepoznatih slobodnih oblika na bazi čelika, stakla, armiranog betona, aluminijuma, kompozitnih materijala...); b) *formalizacija* (iako je jasna razlika između “realno lepog” i umetnički lepog” gde je inaugurisana i “estetika ružnog”, ne samo u tzv. primenjenim umetnosti-ma nego i u ukupnoj materijalnoj produkciji vodi se računa o obliku, ukusu i potrošačkim trendovima, uskladjivanju funkcije i forme...).

- *Integracija* (pokušaji *dopunjavanja, simbioze, sinteze* raznih umetnosti, umetnosti i tehnologije). Teži se *približavanju, dinamičkoj ili organskoj ravnoteži*. Ali to se ne odvija na stari način (na filozofskoj podlozi ili semantičkoj srodnosti) nego na novoj osnovi real-ne povezanosti i medjuzavisnosti. I umetnik XX veka, obavlja posao sličan naučnim i tehnološkim stvaraocima. Ne deklarišući se više da bilo šta imitira, on stvara nešto sasvim novo (na izvestan način *ex nihilo*). Bukvalno odmah (početkom stoleća) i u svojoj “laboratoriji” umetnik se ponaša kao “alhemičar” i “istraživač”: *eksperimentiše* (izrazom, svetloću, bojom, linijom, površinama, prostorom, vremenom, ambijentom...); najpre *rafinira* (svi se opredeljuju za *purifikaciju*, hoće “čistu” muziku, književnost, slikarstvo...), a onda *spaja* (slikarstvo, književnost, arhitekturu; skulpturu i sliku; mašinu i umetničko delo...). Traže se: “sinteza” (Matis), “kolaž” (Brak, Pikaso) materijalni (papirni) ili semiotički (slika i slovo); sprega kubizma, futurizma, orfizma (ruski *rajonizam*); eliminisanje podele na lepe i primenjene umetnosti, umetnost i zanat, tehniku i umetnost (Gropius)¹⁷; magija pretvaranja *profanog* u *sveto*, “nadjudska metamorfoza” *ni-skog* (banalnih objekata svakodnevnice, industrijskih proizvoda, otpada vulgarnosti...) u *visoko*, umetničko (u konstrukcijama kubista, dadaista, nadrealista, Pop Art)¹⁸

10) Ovim smo stigli do najnovijeg stanja i perspektive, u doba brzog razvoja informatike, komunikacija, Interneta, *cyberarta*, digitalnog filma, elektronske muzike... Bilo bi uzaludno nabrojanje svih novina (u materijalima, instrumentima, tehničkim postupcima...), ako ni zbog čega drugog ono zato što će koliko sutra već zastareti.

Mnogo je važnije pitanje šta je sa odnosom tehnologiji i umetnosti i “kuda se ide”?

Jedna tendencija vuče ka daljoj specijalizaciji i tek delimičnoj konvergenciji, druga (sa mogućim viškom optimizma) prema “konačnom” generalnom povezivanju (ne

¹⁷ Bauhaus želi – kaže Gropius – da ponovo uspostavi harmoniju različitih umetničkih aktivnosti, svih zanatskih i umetničkih disciplina, da ih učini potpuno solidarnim sa novom koncepcijom gradnje. Naš, još dalek, konačan cilj je delo objedinjene umetnosti – Veliko Delo. (EP, p.988).

¹⁸ Makd Ernst definiše kolaž kao *alhemijski sastav dva ili više heterogena elementa, rezultat njihovog neočekivanog spoja*. (Enc. Plei., L’Histoire de l’art, IV, p.944).

samo kako je to činio Leonardo da Vinči, spajajući u sebi, ali ne i u artističkim delima umetnička sa tehnološkim interesovanjima). Treći, pak, savetuju oprez. Zato je, čini nam se, najbolje još jednom kroz rekapitulaciju naslutiti situaciju.

Ako ostanemo pri našoj, ma koliko uprošćenoj ali metodološki korisnoj, shemi (*um - izumiteljstvo – umeće - umetnina*), doći ćemo bar do nekih *slutnji*.

Znamo da su u prvoj, najstarijoj i najdužoj fazi tehnološkog i umetničkog razvoja, svi navedeni elementi takoreći “srasli” s akterom. Sama orudja su u osnovi *organska* (deo čovekovog bića) i tek delimično eksternalizovana. Bilo da su mu “produžetak” ili “dopuna” (nadomeštaj), instrumenti su tesno povezani, pre svega, sa čovekovom rukom i prilagodjeni njenoj upotrebi.

U drugom, relativno kraćem (istorijskom) periodu, imamo razvijene zanate, i jaču *eksternalizaciju* (koja uvećava čovekovu moć, brzinu, efikasnost...). Ali još uvek je osnovni princip stvaraoča – *omnia mea mecum porto* (sve svoje sobom nosim) i to u bukvalnom smislu. No vremenom postaje jasnija razlika između *umetnika* i *zanatlije*. Dok im delatnosti još imaju sličnosti što se tiče *umeća* i *umetnine*, u smislu da obojica vladaju svojim veštinama, poseduju sredstva i “proizvod” proizvode po mogućstvu na licu mesta, za poznatog korisnika, umetnik je ipak zadržao osnovne kreativne potencije – *um* i *izumiteljstvo* - bez obzira što se manje-više oslanja na tradiciju (u znanju i formi) ili pretendujući (kao u Renesansi) da je obnavlja (što je podložniji birokratskoj “nivelaciji” i kanonizaciji¹⁹, on je manje stvaralac). Zanatlija, međutim, radi isključivo prema “ka-lupu”, “modelu” koji ne sme da menja a najčešće i nije njegov lični proizvod. Tako veštak ima veštinu, ali mu je uskraćena kreativnost umetnika. Njemu nije dopušteno bilo kakvo odstupanje, sem u marginalnom smislu (*ornament*),²⁰ jer bi inovacija i konkurencija ugrozili i njegovu egzistenciju²¹.

Industrijska era teži daljoj separaciji. Ona je u sukobu s “genijem” umetnika koji nastoji da očuva slobodu, univerzalne humanističke vrednosti, svestrane sposobnosti i interesovanja. Forsira se diferencijacija, specijalizacija, podela rada, profit i masovnost, nasuprot *unicum*-u, personalnosti, identitetu... Umetniku je natovaren zadatak mirenja suprotnosti: elitizma stvaranja i masovnosti potrošnje. Zanatlija se, pak, dokrajčuje ukidanjem manufakture, automatizacijom, potpunom serijalizacijom i tipizacijom bez ikakve ornamentalne slobode, uz rad za što šire tržište i nepoznatog kupca. Praktično, on nestaje iz proizvodnje, tu je industrijski radnik koji je “ispeglao” ideje i namere, a i ne zna za ličnu notu na koju su i umetnik i zanatlija mogli biti ponosni čak i kad je ne koriste. Radnik nije “dubler” nego “dodatak” mašini, njen opsluživač i ritmički odjek, novi *instrumentum vocale*.

Tek najnovije doba na specifičan način donekle rehabilituje i umetnika i zanatliju. Zanatlija je preseljen u snažnu sferu usluga. Ali, to nije isti čovek nego “serviser” čija veština ne zavisi toliko od *dara* koliko od *znanja* znatno uvećanog i sve podložnijeg zastarevanju (te se mora stalno obnavljati i prilagođavati čemu je doživotno obrazovanje nužan odgovor). Zanati su novi, stari su nestali ili se gube. Drugo, sama proizvodnja nije

¹⁹ Jedan od primera je *Priručnik za živopisce* Dionisija iz Furne (1730-34) koji utvrđuje ortodoksnu kanon slikanja (stroga frontalnost i hijerarhija svetaca, norme dekorisanja i odevanja...)

²⁰ Uostalom i antički mit o eksplicitno stavlja do znanja da Ikar ne bi poginuo da se držao očevog saveta da se ne odvaja i odstupa (ni nagore-prema suncu, ni nadole-prema moru). Takodje se navodi da je Dedal (čije ime znači *pametna, bistar, vešt*) usmrtio jednog svog učenika koji ga je prevazišao u zanatu.

²¹ Ilustrativan u tom pogledu je slučaja gradskog veća Kelna iz 1412. godine: “*Daje se na znanje da je Valter Kesenger pristupio sa predlogom da izradi kotur za predju svilenih vlakana. Nakon razmatranja i diskusije sa prijateljima, veće je našlo da bi mnogi ljudi u našem gradu koji žive od predje svile bili uništeni. Stoga je odlučeno da se ne pravi niti upotrebljava kotur za predju, kako sada tako ni u buduće.*”

centar aktivnosti oko koje sve gravitira. Na jednom kraju ona zavisi od inovacija koje su rezultat vrtoglavo uznapredovalih naučnih istraživanja, a na drugom od potreba tržišta gde glavnu reč vode *tehnološki i socijalni planeri i upravljači*.

Što se umetnika tiče stvar je još zanimljivija. I on je dočekao bitnu promenu, mada je još nije u potpunosti svestan²².

On se našao u okruženju u kome se klasična industrija “*de-industrijalizuje*” (u proizvodnji, organizaciji, upravljanju...) a prirotet dobijaju dostignuća tzv. post-industrijske ere. Nema rigidnog “jedinstva (radnog) mesta i vremena”, stroge tipizacije i kompletne standardizacije (ona se i u tradicionalnim sektorima očuvala samo u baznoj, skeletnoj strukturi a sam finalni proizvod je podložan aplikacijama, poboljšanjima pre-ma potrebama i ukusu potrošača). Sloboda obrade prevazilazi okvir marginalne zanat-ske imaginativnosti. Inovacije su neprekidne. Identitet, ili specifičnost želja svakog korisnika, juče izbačena kroz vrata, vraća se kroz prozor (primera radi, danas je pravilo da se u kompjuterskim programima naglašava ne samo “*user friendly*” pristup nego upravo “personalizacija”)... Simbolično je da su i tehnologije koje će svoj pravi razvoj dostići tek u narednom veku (kao *nanotehnologije*) još u eksperimentu potegle za umetnošću (na *Stanfordu* je napravljena *gitara* veličine ljudske ćelije). Mnoge (recimo *veštačka inteligencija*) traže “slobodniji, autonomniji” produkt koji “udvaja” ili “odslikava” čovekove sposobnosti. Uz *biotehnologije*, one će sigurno ponovo uzdrmati našu sliku stvarnosti.

Ono što je već sada sigurno jeste da savremena dostignuća stvaraju pretpostavke za novu umetničku senzibilnost i ekspresiju. Što se tehnološkog aspekta tiče, jasno je da je razvoj i opstanak umetnosti zavisao od inovacija. Ali i mišljenje, osećanje i izražavanje umetnika je u interakciji sa ukupnim kulturnim okruženjem u kome tehnologija ima sve veću ulogu. Stoga rastu i mogućnosti za još tešnje povezivanje umetnosti i tehnologije, odnosno za njihovu integraciju, posebno u nekim oblastima.

S tim u vezi, valja istaći da se i sa stanovišta tradicionalne ontologije i prakseologije moraju danas više nego ikada razlikovati *dve* realnosti: *prirodna* i *ljudska*. Prirodnu odlikuje to što je *materijalna* (fizička, tvarna), odnosno *nekreirana* (ona koju ljudi zatiču). Ljudska je, međutim, *kreirana* i može biti *a) materijalna* (fizička, uz korišćenje stvari prirode), *b) idealna* (nematerijalna, duhovna) i, konačno, *c) noetička*, čija je specifičnost u tome što je isključivo naša *umotvorina* i ima sličnosti kako sa *materijalnom* (čulima opa-žljivom, dostupnom drugima, transferabilnom) tako i sa *duhovnom* (unutrašnjom, manifestnom u subjektu) mada se sa njima ne da izjednačiti.

Upravo u ovoj *noetičkoj, meta-fizičkoj* stvarnosti danas se jasno ocrtava dimenzija koja na nov način upućuje na prirodnu vezu i upućenost umetnosti i tehnologije. Nje-no limitiranje na jedno tehnološko polje (kompjuteri), odnosno reduciranje kurentnog značenja (*virtualna*) samo na opreku sa fizičkom realnošću (“tehnološke iluzije”), nema opravdanja, kao god ni poistivećivanje sa snom, halucinacijom... Ona je, u suštini, najbliža umetničkom stvaralaštvu koje je oduvek bilo *virtualno*. Pri upotrebi tog pojma imamo u vidu njegov širi, originalni smisao - *ljudskog* stvaralaštva (lat. *vir*, čovek).²³

²² To je očevidno kod danas još raširenog *post-modernizma*. Pored svih koristi koje je doneo u odnosu na industrijski duh, on u suštini njemu ne izmiče, a svojim klasicizmom, eklekticizmom i ponavljanjem iskustava umetnosti ranog XX veka (preobučenim u ruho dekonstrukcije, evokacije i citata, akademizma, estetizma i realizmizma bez oslonca...) ne može da prevaziđe ni artistski manirizam ni tehnološki determinizam.

²³ O odnosu književnosti i najsavremenijih kompjuterskih tehnologija cf. M. Nikić, *Tekst i hipertekst*, INFO, 2/95. Jedno specifičano značenje *virtualizma* u umetnosti izloženo je u “Manifestu virtualizma”, M. Nikić, *Tribalska mreža*, 1996, str.26-27 a *krealizma* u M.Nikić, *Urla*, 2000.

Kako god prišli ovom problemu očito je da stari pojam *realnosti* (od *res*, izvanjska, prirodna stvar) ne može više da bude sveobuhvatan i da ga treba razlikovati od *krealnosti* – ontološkog koncepta koji podrazumeva sve vidove ljudske realnosti i stvaralačke moći, upućuje na razvojni put predominacije ljudskog nad prirodnim, a u kome se na nov na-čin opet susrećemo sa poznatim lancem *uma – izumiteljstva - umeća i umetnine*. Uostalom, zar čovek od samog početka nije imao *krealni pristup*, da u svemu vidi ono što sam čini – *stvaranje?*... Njegova vajkadašnja opsednutost problemom *nastanka* (i *opstanka*) neposredno je odgovorna što i najstariji koncepti (*priroda, bog...*) impliciraju upravo *kreaciju*.²⁴

Ako nismo suviše podložni progresističkim zabludama, možemo pronaći da metafore i *fantazije* predaka mogu biti uputne i za *život* potomaka. Jer, dok današnji čovek u filmovima i knjigama izumeva prošlost, stari u svom virtualnom bioskopu (“mitovima”) imaju sećanje i na budućnost.²⁵ Dozvolite da, podsećanjem na dva primera, završim ovo izlaganje.

Protagora (u istoimenom Platonovom dijalogu) opisuje da je Epimetej po bo-žjem nalogu, koji je s Prometejom dobio, snabdeo sva živa stvorenja potrebnim svojstvima. No, više sklon praksi a manje mudar, kad je stigao do čoveka video je da je sve potrošio te su ljudi ostali nagi, bos, nepokriveni i bez oružja. Nevolja ih je spasao Prometej koji je od Atine i Hefesta ukrao veštačko znanje s vatrom. Umeća (ovaj “božanski udeo” u nama) različito su raspoređena i pomogla su samoodržanju, ali su istovremeno omogućila podele, ubijanje, istrebljenje. Videvši da idu u propast, Zevs je poslao Hermesa da svima jednako (a ne različno kao kod veština) d “pravdu i smernost” i ostale političke vrline. Da baš svako time raspolaže Protagora demonstrira Sokratu sledećim primerom: “Ako neko kaže da je dobar frulaš ili da je ovladao kojom mu drago drugom veštinom, a nije, (ljudi) ga ismevaju ili se na njega ljute, te mu rođaci prilaze i opominju ga kao budalu”. Ali kod pravednosti i političke vrline, čak i kad znaju da je neko nepravedan, “ako o sebi javno govori istinu, njegova istinitost, koja se u drugim slučajevima uzima za vrlinu, ovde se smatra ludošću. Vele da svako treba da govori da je dobar, bio to ili ne bio, i ko god to ne tvrdi mora da je sišao s uma”.²⁶

Poruka da su naučna i tehnološka umeća osnova naše superiornosti ali i destrukcije nalazi se i u jevrejsko-kabalističkoj priči o *golemu*, mehaničkom čoveku. Uočavajući težnju koja je danas u mnogome stvarnost – da se uloga Boga oponaša ili opovrgava – legenda kaže da je, imitirajući čin stvaranja prvog ljudskog bića, mag veštački napravio Adamovog dvojnika, po svemu sličnog ali inferironijeg za nedostatak govora, neumornog roba, poslušnog izvršiooca svih njegovih naredbi. Nesreća je bila što je robot mogao narasti do divovskih razmera, sposoban za najgore katastrofe, pa i uništenje samog vra-ča. Mag mu je odredjivao karakter i ponašanje predznacima dobra ili zla koje je utiski-vaio na njegovom čelu (rečima *emet*, istina, ili *met*, smrt)²⁷.

Svakoga ko nije ostao bez sećanja i nade baština upozorava da je sva mudrost u tome da slobodno i odgovorno razvijamo svoje kreativne potencijale, ne dopustivši da se

²⁴ Ne samo da je *Tvorac* “stvorio” svet i čoveka, nego u svesti drevnih sve prirodne, pa i fizičke stvari (materijali, rude, metali...) nastaju “oplodnjom”, “radjanjem”, “odrastanjem”, “zrenjem”...

²⁵ Ne treba da čudi što kod Kričana (slično kao i kod Sumera, Indusa i drugih starih naroda) nalazimo či-tav “tehnološki park”, pored ostalog, bronzanog slugu sa bivoljom glavom (*Tal*) i samo jednom venom zaptivenom čiodom (čiji je stalni zadatak bio da brani ostrvo i razglašava Minojeve zakone) kao i Dedalo-ve pokretne lutke za zabavu dvorjana i, kasnije po, izumiteljvom begu na Siciliju, kćeri kralja Kokala...

²⁶ Cf. Plato, *Protagoras*, The Collected Dialogues, Princeton University Press, 1978.

²⁷ Cf. Geršom Šolem, *Kabala i njena simbolika*, Beograd, 1981. str.183-233.

umetnina odmetne od *umetnika*, i da ukupno stvaralaštvo treba da unapredjuje našu kulturu, humanitet uopšte.

Beograd, 27. VIII. 2000.

Dr Momir Nikić