

УДК 316.7:7.073
Никола Божиловић
Филозофски факултет
Ниш

КРЕАТИВНИ ПОСИБИЛИТЕТ УМЕТНИЧКЕ ПУБЛИКЕ*

Резиме

Уметничка комуникација заснована је на познатој трочланој релацији коју чине аутор, дело и публика. Успех једнога дела зависи превасходно од аутора, најчешће појединца који настоји да у дело унесе своју уметничку визију, естетску имагинацију и да пренесе део својих емоција на реципијенте. Овај текст бави се естетичко-социолошким и антрополошким аспектима уметничког стваралаштва. Централно место актера стваралачког процеса у овом раду посвећено је уметничкој публици. Тек у двадесетом веку публика постаје прави учесник стваралачког процеса, захваљујући уметничким покретима, правцима и стилевима који су не само дозвољавали већ и захтевали њен ангажман, односно учествовање у структурисању и компоновању дела. Аутор овога чланка посвећује посебну пажњу стваралачком умећу филмске публике, затим уделу публике у креацији дела рок музике и, напосе, врстама алтернативне уметности и уметничком ангажовању публике. Издвојени су уметнички покрети (енформел, поп-арт, хепенинг, перформанс, стрет-арт и ланд-арт) у којима је стваралачки удео публике најзапаженији. Теоријску парадигму приступа уметничком стваралаштву у овоме чланку чинила је концепција "отвореног дела" У. Ека и филозофија зен будизма Д. Т. Сузукија, примењена на питања естетске креативности.

Кључне речи: уметничко стваралаштво, публика, отворено дело, зен будизам, филм, рок музика, алтернативна уметност.

Увођење у проблем

Има ли бескориснијег и незахвалнијег посла од поступка вредновања уметничких дела? Како се издићи изнад субјективних процена, личних симпатија/антипатија и избећи устоличену навику називи критичара претворену у принцип "свиђа ми се – не свиђа"? Да ли је сваки реципијент уметничких дела на неки начин критичар будући да износи вредносне судове? Како је могућа објективна уметничка критика и, најзад, је ли уметничка критика уопште неке потребна? Питања овога типа могу нас бацити у очај јер не отварају јасну могућност конструктивних решења и прижељкиваних одговора.

Перспектива филозофовања о уметности, а онда промишљања и процене вредности уметничких дела, међутим, указује се ако начинимо могућност квалитативно другачије упитаности. Вредно је размишљати о томе постоји ли нешто што је заједничко за сваки подухват који тежи за тим да буде естетски

* Рад припремљен за научни скуп на тему *Теорија уметничког стваралаштва*, у организацији Естетичког друштва Србије (новембар 2006, Београд).

валидан. Шта уметник треба безусловно захтевати од себе, а шта његово социјално окружење може очекивати од уметниковог рада? Захтева има много, али у основи свих, ван сваке сумње, лежи један – најважнији и суштински: захтев за *оригиналношћу, особеношћу, непоновљивошћу, онтичком аутономношћу дела*. У овим принципима садржане су претпоставке *универзалности поруке* којом уметничко дело трансцендира време у којем је настало и на тај начин постаје непролазно, вечно, достиже цивилизацијски ниво. Једино тада имамо посла са *аутентичним уметничким стваралаштвом* у традиционалном смислу речи. Филозофски речено, све ствари које се тичу човека имају границе, осим стваралаштва. Пошто је овде реч о уметничком стваралаштву, нигде као у њему није присутан елемент *игре*. Игра нипошто није једнозначан појам будући да су у њу укључени појмови случајности, оживљавања и варирања, заноса, илузије, нереди, неизвесности и забаве. Ово се у сваком случају више односи на модерну него на класичну уметност. Новија уметност у целини у већој мери је игра пошто елемент случајности не узима случајно већ – смишљено. Случај који је ускочио у игру отвара нове бројне ситуације уз које могу приањати свесно разрађене идеје (Илић 1979:105).

Креација није искључиво индивидуалан чин иако је неодвојива од уметника као појединачног бића. У ситуацији присиле, репресије и неслободе духовност у људима често слаби, многи уметници посрћу, а неки од њих једноставно одустају од игре зване уметност и бесповратно затиру свој траг. Зато је нужно говорити о важности *креативне ситуације* која је усмерена против свих облика неслободе, зависности и наметнутих начина понашања. Креативну ситуацију не схватам као некакво мртво море без валова и изазова. Напротив, она често произилази из *конфликтног начина понашања*; али не из онога конфликта кога прате затегнутост, искључивост, охолост, деструктивност и улудо расута енергија. Креативна ситуација рађа се из конфликта који надилази дефетизам и равнодушност и изазива *промену* у циљу одбране стваралаштва и слободе. Стваралаштво такође не треба везивати за "концепте" прагматског духа нити само за рационалистички начин постојања. Таква атмосфера у уметности водила би креативној парализованости и пасивној рецепцији, на једној, а онда убиству креативне непредвидивости и субјективне неочекиваности, на другој страни. Опредељеност за логос, рационалност и интелект у западној култури не би били спорни под условом да из уметничког чина не потискују и искључују план ирационалног и несвесног, интуитивног и "ултрасубјективног". Апсолутизација принципа рационалитета у целини заобилази вредности осећајног живота, фантазију и артистичку свест (Божовић 2002:202-210).

Стваралаштво у култури Далеког истока, а посебно у јапанском зену, изједначава се са стањем духа које изражава спремност да се увек реагује тренутно и не-посредно. Ово стање мора да се догоди изнутра и спонтано.

Тада је реч о просветљењу или ослобођењу које је у учењу зена познато као *satori* (израз за "нагло просветљење", "нагло буђење" или просто "ударац у око"). Најпознатији учитељ зен будизма ван Јапана Д. Т. Сузуки каже да "*satori* мора бити изданак нашег унутарњег живота, а не вербални имплантат из спољашње средине" (Сузуки 2005:20). Без *satori*ја нема ни зена, а зен учи како да стекнемо унутарње искуство без ичијег (па дакле и Будиног) посредовања. Ради се о позиву на интуитивни начин разумевања, а он је карактеристичан за оријентални ум и различит је од логичног и дискурзивног западног ума. Ова чињеница доводи се у директну везу са схватањем уметности по коме мистерије живота дубоко продиру у сам склоп уметности. Када се те мистерије у некој уметности представе на дубок и креативан начин, она потреса највеће дубине нашег бића и примиче се Божјем делу (168-169).

У случају *несвесног* које се јавља у стваралачком поступку уметника нужно је истаћи да оно није апсолутно изван контроле свести и ван домаћаја човекових интелектуалних моћи. Филозофија зена учи да је реч о посебном стању свесног и активног духа, ако хоћемо, о специјално извежбаној свесности. И Сузуки признаје да није реч о нагонској несвесности карактеристичној за животиње и малу децу. Несвесност зрелог човека, објашњава он, извежбана је. У њу су укључена сва *свесна* искуства кроз која је човек прошао и која сачињавају његово потпуно биће (Сузуки – Фром 1977:44). Следствено томе, рационални систем у уметности почива на ирационалној и метафизичкој основи.

Уметничко стваралаштво, дакле, не да се дефинисати изван појма несвесног. Из несвесног произилази *неусиљеност* која је, по Сузукију, "циљ и темељ свих уметничких подухвата" и која јапанској уметности омогућава савршенство дато у наговештајима. *Спонтаност* у ликовним уметностима, на пример, омогућава да кичица сама ствара дело јер јој уметник допушта да се креће без његовог свесног напора (1977:153).

Није реч о томе да се при одређивању уметничког стваралаштва преферира ова или она наука односно теорија, већ да се једном суптилном и сложенем феномену приђе на одговарајућ начин. Пошто рационалитет западне културе не допушта да се продре у скровиту и непрозирну структуру уметниковог бића у самом акту стварања, упутно је тим анализама придружити схватања која проблему стваралаштва покушавају да приђу на други начин – изнутра, из језгра стварања и духа онога који ствара. Стваралаштво, могуће, почиње са интуитивним предзнаком, али се у интуицији не исцрпљује нити са њом завршава. То мисли и филозоф-интуициониста Анри Бергсон, по коме интелект прискаче у помоћ интуицији будући да интуитивно стање није кадро да се самостално јасно и до краја искаже. Из основе стваралачког чина не треба изузимати нагон, таленат и спонтаност као субјективне импулсе, али исто тако ни губити из вида важну социолошку истину која гласи да је стваралачки процес самосталан чин условљен међуљудским односима. На тај

начин успешно се разбијају предрасуде против естетике, психологије и социологије, када је реч о њиховом упливу у воде уметничког стварања.

Ове напомене, чини се, биле су неопходне пре него се пробијемо до циљаног проблема, а он је садржан у сагледавању *моћи и капацитета публике као актера у процесу уметничког стварања*. Пре тога упутно је осврнути се на компоненте естетског процеса као стваралачког процеса. Он се таксативно може свести на три проблема: а) уметник као стваралац; б) рецепијент као стваралац; ц) стваралачка критика.

Стваралаштво појединачног уметника анализовано је и експлицирано са мање или више успеха у бројним истраживањима у оквиру естетике, психологије, социологије и антропологије. Аспект стваралаштва као индивидуалног чина био је посебно значајан у временима обухваћеним појмом класична уметност. Класична уметност има посла углавном са тзв. уметницима-личностима. Њих замишљамо као вечите усамљенике који замишљени стоје пред белином својих папира, нотних бележница или сликарских платна, у жељи да своје емоције објективирају кроз медиј који им служи као основно средство изражавања. Двадесети век, а нарочито његова друга половина, унео је знатне и радикалне новине у област уметности и стваралаштва. Повећао се број уметничких врста, а нарочито начина естетског изражавања. У неким уметностима, као што је филм, имамо посла са колективним ствараоцем, а још значајнијом се чини *промена односа према публици*. Публика више није обичан конзумент и доживљавалац уметности већ учесник уметничког поступка, дакле стваралац. Пошто су томе посвећена наредна разматрања, неопходно је истаћи још једну важну чињеницу, а то је да су се догодили значајни обрати у сâмом поимању уметности.

Био Дорфлес истиче да је некадашња дистинкција између двеју супротстављених категорија "уметности" и "неуметности" напросто избрисана. На пример, појава концептуалне уметности поништила је или посве смањила тежину "естетског предмета" као таквог. Струје попут *pop-arta* и *arte povera* враћају вредност предмету не уважавајући више његову естетску вредност. "Добар укус" равна се према стандардима одређеног духа времена, а неки принципи, попут складности, уравнотежености и допадљивости, застаревају. Они уступају место дисхармонији, дисонанци, атоналности, еволуирајућој и флукутирајућој форми. У сваком случају ради се о проширивању појма уметности будући да је целокупни свет уметности доживео невероватан преображај и неку врсту деконструкције. Иако Дорфлес констатује да укус осцилира наниже, он сагледава и позитивну страну модерности јер се уметнички језик (од "потрошачке" музике до стрипа, од спота до рока) путем мас-медија шири целом планетом. У тој чињеници назире се могућност настајања нових креативних форми које ће увести уметност у "најчишће токове стваралаштва" (Dorfles 1997:8-19).

Уметност је, макар за социологе, одувек представљала посебан начин комуникације.⁸⁰ Данас је уметност комуникација у широком значењу појма; она представља интеракцију публике са делом и аутором/ауторима. *Feedback* ефект је, дакле, нешто што се подразумева и очекује. Ново поимање уметности проистекло је из низа значајних промена које су се догодиле у домену стварања (продукције) и доживљавања (рецепције). Бити део публике некада је значило гледати и слушати и уживати у "лепим" сликама, "лепој" музици, књигама, филмовима; уз то дивити се уметничким делима као нечему што је божанско, страно, неприступачно и савршено. Данас је љубитељ уметности *актер* уметничког процеса, активан је и учествује у уобличавању уметничког остварења. Пре готово пола века (1958) естетичар Драган Јеремић у огледу "Недовршеност као естетички принцип" изнео је (боље рећи антиципирао) идеје које данас имају прави смисао. По његовом мишљењу, сваки човек је латентни стваралац, а уметничко дело је помоћ људима који нису успели да "из темеља" почињу своје стварање. Естетски феномен представља суму уметничког стварања и доживљавања, при чему доживљавалац допуњује оно што уметник започиње. Без учешћа у довршавању уметничког дела, вели Јеремић, не би имало смисла уживање у уметности, јер нема уживања у пасивности. Он се придружује Сартру (Sartre) у ставу да се уметничко дело завршава тек доживљајем посматрача, да *потпуно* уметничко дело постаје *цело* тек разумевањем и контемплацијом. Устајући против херметизма, а пледирајући за принцип недовршености уметничког дела, Јеремић доказује да уметност не живи од сопственог савршенства него од надахнућа ствараоца и од доживљаја публике. Тиме естетски феномен добија своје испуњење и довршење. Ако је класична уметност била у знаку принципа довршености, савршенства и хармоничности, модерна уметност стоји у знаку недовршености. Уметник и дело више нису непикосновени. Посматрач жели да учествује и да сарађује са уметником, а његова улога учесника у стваралаштву у будућности ће бити све значајнија (Јеремић 1970:55-58).

Естетичке тезе Д. Јеремића само су капи у океану теоријских рефлексија које ће недуго иза тога, наравно сасвим аутономно, бити надграђена, осмишљена, експлицирана и утемељена. Прекретницу у новом поимању уметности означила је књига Умберта Ека (Eco) *Opera aperta* (Милано, 1962). У њој аутор на прегнантан начин излаже оригиналну концепцију уметничке форме, онакве која од уживаоца тражи суделовање и отвара "поље могућности" за интерпретацију. Овај теоријски приступ подразумева трансценденцију

⁸⁰ "Књиге које се не читају за социологију не постоје, као што ни партитура која се не свира или не звучи унутарњем уху, није музика, већ само њен запис. Умјетнички процес је говор и разговор; као пуко сањарење или монолог без одазива он нема онтолошку квалитету. Тискани текст стјече естетску реалност тек када се чита; непрочитан он остаје слијед хијероглифских знакова" (Hauser 1986:4).

естетичког оквира јер обухвата тоталитет духа (културе) нове епохе. "Отворено" дело тражи од реципијента да га компоује према властитим формативним склоностима, било да је реч о апстрактном сликарству, "новој" музици, савременом роману или филму.

Шта чини окосницу *отвореног дела*? Укратко, чини је тражење "отворених" образаца, способних да заснују промену и авантуру, да омогуће визију света заснованог на посибилности и да поседују антиципаторску улогу. Еко полази од претпоставке да је "панорама савремене уметности сложена и богата могућностима". Естетичка питања комуникације у колоплету културних струјања крећу се у корелацијама поруке, пошилаоца и примаоца и, што је по аутору најважније, *естетских кодова*. Будући да су ти кодови експресивни и променљиви и да обухватају унутрашњи субјективни свет, Еко их спецификује по њиховој *отворености*. Естетска порука има карактер "празне форме" и допушта реципијенту да у њу уноси сопствено значење.

Дела се дефинишу као отворена због множине читања које она допуштају.⁸¹ Значајно се преферира формални моменат који утиче на структуру дела. Дакле, *начин* на који је дело створано покреће и први разговор о њему. Еко иде и даље од тога па каже да отворена дела постају "позив на слободу", почевши од плана естетског уживања све до плана свакодневних понашања, интелектуалних одлука, друштвених односа. Његово *Отворено дело* надроста план естетичке анализе, обухватајући палету најширих културних односа (упор. Еко 1965:16-21).

Наводећи пример теорије алегоризма из средњег века, која предвиђа могућност читања Светог писма у више смислова (а потом поезије и фигуративних уметности), Еко запажа следеће: једно на тај начин схваћено уметничко дело несумњиво је дело с извесном "отвореношћу"; пред читаоцем се налазе фразе и фигуре чија разнолика значења он мора да открије. Читалац (слушалац, гледалац – прим. Н. Б.) штавише, бираће *кључ читања* и придаваће делу значења по свом нахођењу. Посебна вредност ових теоријских разматрања је у томе што она не остају да лебде у ваздуху. Аутор нас, рецимо, упућује на

⁸¹ За добрим примером не морамо ићи далеко. Он се у облику књиге Милорада Павића *Хазарски речник* налази такорећи на нашем прагу. Сам аутор своје дело препоручује као "отворену књигу" која се може читати на безброј начина, чак се може и – дописивати. Другим речима, читалац може користити ову књигу како сам нађе за најзгодније: тражећи неку реч или име, као у сваком лексикону; од почетка до краја, с лева удесно, или здесна улево. Три књиге које су у овом делу "чудесне приповедачке структуре" (Д. Албахари) обележене као црвена (хришћански извори), зелена (исламски извори) и жута (хебрејски извори о хазарском питању) читају се редом који се кориснику прохте: најпре она која се прва отвори. Затим, у упутству за читање аутор предлаже да књигу читате дијагонално (јер је то најцелисходније!), али он даје потпуну слободу у избору начина на који ћете читати *Хазарски речник*: од средине на било коју страну, од знака до знака, "као кроз шуму", преметати је на безброј начина као "мађарску коцку". И још нешто: не морате је никад прочитати целу, као што бива са свим речницима (Павић 1985:18-20).

промишљање брехтовске драматургије која, по њему, не израђује решења већ гледаоца инспирише на извођење самосталних критичких закључака. Решење се чека и жели, али оно мора да дође уз свесно учествовање публике. Публика као уживалац сарађује у стварању дела, она организује и гради. Али, напомиње Еко, "отвореност" нипошто не значи "неодређеност" саопштења, "недовршену" могућност облика, потпуну слободу уживања. Постоји једна лепеза строго одређених исхода уживања на начин да интерпретативна реакција реципијента никада не избегне ауторовој контроли (36, 43). Слободније речено, нема анархије у интерпретацији и уживању у порукама које носе уметничка остварења. Слободу и импровизацију у уметности не смемо изједначавати са хаосом који ствара некреативна ситуација.

Пишући о отвореном делу и "делу у покрету" (музика, архитектура, сликарство) Еко нас уверава да у току њихове рецепције нема говора о некаквом "хаосу релација" већ је на делу "правило" које допушта да се релације организују. Дакле, учешће публике ничим не нарушава свет који је аутор замислио. Иако стваралац пружа уживаоцу дело на довршење, дело ипак не изневерава облик који је он замислио. При том оно доживљава организацију на начин који аутор није могао предвидети (55). Дакле, дело се у току слободне комуникације не отуђује апсолутно од свога аутора.

Динамизам дела и његова отвореност показују се расположивим за разне интеграције и конкретне стваралачке допуне. Отвореност дела исказује се позивом да се ствара заједно са аутором. Чак и она дела која су створена по одређеној "поетици нужности" суштаствено су остварена за виртуелно бескрајан низ могућних читања, чиме је дата могућност и слобода исказивања личног суда, импресије, укуса и извођења. Иако уметничко дело као форма представља "завршен покрет", оно се нипошто не може сматрати затвором статичне и непокретне стварности. Уметничко остварење има бескрајне могућности у погледу естетских варијација, разноликости извођења и доживљавања. На делу је "нова уживалачка пракса" којом се успостављају: либералнији тип односа између уметника и публике, нова "механика естетске рецепције" и, напосе, другачија позиција уметничког дела у друштву (56-59). После свега, и схватање уметничког стваралаштва добија нове димензије, примерене дијалектици времена по којој ни уметност више није иста као раније.

Дело може бити "отворено" и онда када није интенционално стварано у форми која је за то најпогоднија. Отвореност имплицитно постоји и реално је могућа у остварењима класичне уметности. Међутим, тек је XX век створио претпоставке за објективацију слободнијих уметничких форми. По начину на који су урађене, оне су постајале изазов и за стваралачке напоре оних који по природи ствари припадају категорији реципијената. Конкретно мислим на енформел, апстрактно сликарство и рок музику (*Underground, Psychedelic*) шездесетих година, поп-арт и концептуалну уметност седам-

десетих, неоекспресионизам осамдесетих, као и на промене које су у деведесетим годинама прошлога столећа настале развојем информатичких система и технологије.

Експликација и егземплификација проблема

Стваралачки капацитет нове публике могуће је приказати кроз: (1) суделовање публике у процесу *филмског* стваралаштва; (2) креативни учинак рецепијената у интерпретацији и доживљају ауторских дела *рок музике* и, као најважније, (3) изградњу културног и уметничког профила публике у сфери *алтернативне уметности*.

Ад 1) Настанак *филмске уметности* утицао је на радикалну промену унутар сфере уметничке комуникације. Равна и једносмерна линија у оквиру релације: аутор-дело-публика почела је да се трансформише јер су карике тога комуникацијског беоцуга почеле сукцесивно замењивати места. Отада, нити је више аутор (читај: режисер, сценарист, монтажер, продуцент) могао бити равнодушан према људима којима упућује своју поруку, нити су ти људи (социолошки речено: публика као друштвена група) били као некада пасивни посматрачи и обични војери. У случају филма ради се о процесу *антропоморфизма*, специфичном за "душу филма", а он се одликује тиме да ми уносимо у материјалне ствари и жива бића битно људске карактерне црте или тежње. Доба филма, међутим, побудило је интересовања за још један процес, познат под именом *козмоморфизам*, којим се спољашњи свет уноси у човекову унутрашњост (Морен 1967:66-67).

Неоспорно је да филм највише од свих уметности подсећа на живот. У тој чињеници лежи највећи део његове популарности, али уз њу приањају и велике невоље. Наиме, за разлику од већине тзв. елитних уметности у којима човек на физичкој (а делом и духовној) дистанци једноставно ужива и којима се диви, везе филма и његове публике много су блискије. Гледалац од филма добија мање или више оно што интимно очекује (у смислу некакве духовне сатисфакције), али зато тражи, малтене наручује, нешто што у животу не може да стекне на једноставан начин – богатство, срећу, љубав. Он не жели да верује да је филм тек једна уметност; не издваја филм из свога живота и зато најчешће врши изједначавање животне и филмске (уметничке) истине. Наравно, реч је о "просечном", обичном, естетски недовољно култивисаном гледаоцу. Из тих разлога проистекле су реченице које се често могу чути у свакодневној комуникацији: "Десило се у тренутку – филмском брзином" или "Одиграло се као на филмском платну".

Филм је постао чудо од уметности, али не захваљујући само својим специфичним формално-естетским изражајним могућностима, већ превасходно *односу* који је успоставио са својом публиком. Реч је о масовној, социјално

хетерогеној публици, социолошки аструктуралној и неформалној друштвеној скупини. Она има третман колективног бића које испољава заједничке реакције. Као изузеци издвајају се реакције оних гледалаца који се по свом карактеру или нивоу културе удаљавају од "обичног човека" привременог микро друштва, које сачињавају филмски гледаоци (Сурио 1971:474).

Социолошка анализа уметничке комуникације која се остварује путем филма ни изблиза не може да обухвати комплетну слику, будући да се овај процес догађа мање споља а претежно унутар чина у који заједнички ступају ствараоци филма и гледаоци. Било је стога нужно социолошки приступ удружити са антрополошким, што је најпре увидео Едгар Морен (Morin). Он је схватио да се кинематограф трансформисао у филмски медиј, као машину за производњу имагинарног. Будући да по мишљењу многих доказаних стваралаца (Аполинер/Apolinaire, Сурио/Souriau, Сартр) филм ствара надреални свет, антрополошка перспектива чинила се неопходном, тим пре јер имагинарна стварност филма јасно открива одређене антрополошке појаве (слика-анимација, перцепција, сећање). Морен је сагледао филм у светлу антропологије и антропологију у светлу филма, показавши присуство имагинарног у стварном и стварног у имагинарном (надреалном). Погрешно је, међутим, мислити да је надреализам сасвим поништио филмски веризам. Има примера где су се они естетски одлично надупуњавали. То можда најбоље потврђују неореалистичка остварења сценаристичко-режисерског тандема Цаватини (Zavattini) – Де Сика (De Sica): "Крадљивци бицикла" (*Ladri di biciclette*, 1948) и *Umberto D.* (1952), а понајвише "Чудо у Милану" (*Miracolo a Milano*, 1951). Док први верује у "реалност као у огледало иреалности", по речима Ђан Луиђи Рондија, други верује у "стварност као у једини опипљиви – и према томе једини постојећи – елемент уметности" (Ронди 1961:227).

Активан однос публике у комуникацији са филмом најбоље је приказан у Мореновом "царству" *пројекција-идентификација или афективних учествовања*. За Морена је подручје афективних учествовања подручје мешовитих, несигурних, многозначних пројекција-идентификација. Пројекција као општи процес има многобројне облике и састоји се од пројектовања у свет наших потреба, стремљења, жеља, опсесија, страховања. Током идентификације, супротно, особа апсорбује, то јест упија свет у себе. У нарочитом виду *кинематографског учествовања* ови процеси пребацују се на план глумаца и ликова које они играју. По Морену, механизам пројекције-идентификације налази се у самом зачетку кинематографског опажања, којом приликом се "субјективно учествовање креће путем објективног успостављања" (1967:71). Иако је у конкретном случају гледалац на први поглед пасиван (јер му је, антрополошки гледано, ускраћена могућност деловања) сматрам да у суштини он има активну улогу.

Ствараоци филма су на његовој страни јер су у прилици да дозирају страх који он прижељкује, дарују срећу за којом чезне и омогуће остварење љубави коју потребује. Уз то труде се да естетским средствима надоместе оно што гледалац у животу себи не може приуштити, на пример богатство, животни стандард, статус и каријеру. Стога, осим идентификације гледаоца са филмом постоји и обрнут процес: идентификација филма са гледаоцем. Филм, дакле, тражи и препознаје гледаоца, налази га, "снима" његове жеље, а онда их пројектује са надом да може припомоћи њиховом остварењу, макар имагинарно.

Истраживања идентификације на филму у међувремену су унапредовала, па данас имамо изграђену општу доктрину идентификације. Она одржава блиске везе са психологијом, психоанализом, социологијом, семиологијом. Актуелна је *теорија двоструке идентификације* са филмом, у којој се прави разлика између *примарне* и *секундарне* идентификације. Ова прва представља идентификацију са субјектом гледања (Жан-Луј Бодри/Baudry), односно идентификацију гледаоца са властитим погледом (Кристијан Мец/Metz). Оно што на филму ствара могућност секундарне идентификације (идентификације са представљеним) јесте способност гледаоца да се идентификује са субјектом гледања, с оком камере које је видело пре њега (упор. Омон, Бергала, Мари, Верне 2006:236-237).

Новија истраживања откривају и посебно занимљив аспект гледања на овај процес. Он је садржан у тези да је идентификација више последица структуре, ситуације, него психолошке везе са ликовима. "Ја сам тај који има исто место као и ја" – каже Ролан Барт (Barthes) сугеришући да је идентификација чисто структурална операција и да не води рачуна о психологији. Идентификација се, према томе, тиче питања места. Она је последица положаја у структури и отуда значај ситуације, то јест констелације односа (2006:246-247).

Иако се процес пројекције-идентификације на филму често наводи као доказ пасивне рецепције филмских садржаја од стране гледаоца, у суштини реч је о ангажованости гледаоачеве пажње, при чему је он далеко од стања равнодушја. Гледање филма, чак и оно површно, некритичко, представља активност коју не занемарују ни филмски ствараоци. Њихова заинтересованост за публику премашује чисто комерцијалне и лукративне моменте и доводи се у везу са гледаоцем у психолошком и социолошком значењу речи – све то посредовано је односом који је у суштини и по смислу естетски. Неки режисери показивали су нарочит смисао за сарадњу са публиком и указивали јој поверење тиме што су јој омогућавали активно суделовање у структурисању композиције својих остварења. Карактеристичан пример за то је филм "Лепотица дана" (*Belle de jour*, 1967) Луиса Буњuela (Buñuel) у коме је режисер поверио пажњу гледаоцу подстичући га на креативну радозналост и активност тиме што му је алтернативним, двоструким завршетком радње филма (дакле, пружањем могућности избора) допустио да

се определи за солуцију која му се у одређеном моменту чини логичнијом или пожељнијом.

Креативни капацитет публике вероватно није репрезентативан када је реч о уметности филма, али сигурно је филм уметнички медиј који је у XX веку највише побудио гледаоца (публику) на размишљање које покреће акцију.

Ад 2) Други пример уметности која је карактеристична по томе што претпоставља учешће публике у стварању, доживљавању, извођењу и интерпретацији дела, јесте рок музика (*rock music*). Изворни рок подразумева јединство креативне изведбе дела и активно (стваралачко) учешће публике – прво не постоји без другог или је без њега мањкаво и недостатно. Рок музика, најпре рокенрол (*rock'n roll*), настала специфичном комбинацијом црначког блуза (*blues*) и кантрија (*country-rock*), базирана је на ритму, ударалкама и басовима. Карактерише је стваралачка инспирација (надахнуће), импровизација и енергичност извођења. Антрополошки гледано, ова музика коинцидира са младошћу, са чијом се експлозивношћу допуњава преносећи поруке, појачавајући емоције и изазивајући транс. Овде подразумевам само њену идеално-типску слику јер рок музика као уметност нипошто није јединствена, једнообразна и хомогена. Њени почеци хронолошки се везују за средину педесетих година прошлога века, а кулминација (у стваралачком и комуникацијском смислу) за шездесете и седамдесете (*classic rock*).

Естетску функцију рока немогуће је, као у другим уметностима, раздвојити од његове комуникативне функције. Рок музика је по форми приступачна културно, слојно и статусно разноликој публици, безличној и анонимној, оној која је отворена за најширу комуникацију. "Рок је музичка комуникација" – кратак је и јасан Сајмон Фрит (Frith), који наглашава "уметничку намеру" рок стваралаца и "естетику његових музичких форми" (Фрит 1987:19). Рок комуникација може (али не мора по сваку цену) имати висок уметнички ниво, а дела рок музике могу бити естетски ефективна јер утичу на формирање укуса и система вредности.

Интеракција у року (која обухвата план: ствараоци-извођачи-публика) долази до посебног изражаја, па ова музика, по Анри Торгу (Torgue), постаје нека врста обрасца комуникације. Она открива "нов начин говора" који омогућује контакт и брише све културне и социјалне баријере међу људима (језик, нацију, расу). Креће се у правцу "универзалне жеље за разменом". У процесу музичке комуникације појединци, интегрисани у групу као публика, у музици препознају језик који је свима заједнички и који сви разумеју (Торг 2002:75). Рок музика је на тај начин у старту остварила потребне услове за активну уметничку комуникацију.

Ова врста музике представља тоталитет, који подразумева јединство естетске, тоналне, социјалне и културне комуникације. У овом типу музичког израза треба истаћи транспарентну комуникацијску неконвенционалност, која

наводи на могућност издвајања посебног рок сензибилитета. Зато што постоји огромна тешкоћа да се емоције преведу у речи, ова музика се или осећа и разуме или не осећа и одбацује. Трећег нема. Рецепција се одвија преко свих чула, чак и соматски. Зато је рок својеврсна музика синестезије. Садејство више чула јавља се као реакција на већи број сензитивних дражи (на пример, истовремено чујемо звук, видимо приказ и имамо тактилне сензације). Чула у садејству индукују различита расположења код реципијената, али и реципијенти својим реакцијама (гестовима, играњем, певањем, урлањем) утичу на извођење и интерпретацију музичара и певача. Улога ритма у року је доминантна, а претерано узбуђење на рок концертима доводи учеснике (извођаче и публику) до хипнотичког стања блиског трансу. Сваки рок концерт представља неки облик перформанса. Публика је у својој активности игре, уживања и падања у транс активна колико и оркестар на стејџу. Музички доживљај је заједнички као у ретко којој врсти музичке уметности. Занимљиво је да су неки бендови (Jethro Tull, Meat Loaf, Queen) од својих спектакуларних концерата правили малтене позоришне представе јер су својим наступима удахњивали посебну драматику. Утицај филмског израза и драматизовање радње, пак, долазе до изражаја нарочито приликом снимања музичких видео-спотова. У њима се појачава спектакуларна компонента рока, а рок израз, у правом перформанс маниру, преображава се од музичке у естетско-визуелну представу.

У контексту музичке комуникације рока познат је *психеделичан стил* и такозвана естетика ослобађања, која има у виду "проширивање свести" уз помоћ опојних дрога (*acid rock*). Овај стил, заснован на култу ЛСД-а, афирмисали су ствараоци и интелектуалци, попут О. Хакслија (Huxley) и Т. Лирија (Leary), који се сматрају репрезентима и гуруима психеделичног покрета. Стил се није ограничио само на музику, већ се снажно одразио и на филм, литературу, архитектуру, моду, графички дизајн, сликарство и инсталационе уметности. Психеделична револуција породила је психеделичну естетику, са стилем који представља резултат игре и прожимања културе дрога, уметности, технике и музике. Компјутерска револуција седамдесетих и осамдесетих повезана је са субкултурним стилевима и контракултурним покретима шездесетих и седамдесетих, тако да нас дух и уметност психеделичне ере још увек заокупљају. *Psychedelic* и *Underground music* са бендовима попут The Byrds, Jefferson Airplane, Pink Floyd, Grateful Dead и Velvet Underground оставили су неизбрисив траг на уметности и култури епохе, захваљујући специфичном стилу и квалитету музицирања, али и комуникацији коју су успешно успоставили са тадашњом, садашњом и, по свему судећи, будућом публиком. Дакле, у контексту естетске комуникације рок припада музици која напада сва чула, при чему често извођаче и публику

уводи у стања транса и екстазе. Судећи по томе, рок је права *уметност комуникације* (упор. Божиловић 2004:135-203).

Неоспорно је да су љубитељи рок музике, ствараоци-извођачи-интерпретатори-слушаоци, припадали једном нарочитом соју људи чији се поглед на свет није уклапао у концепт живота који је нудила западна култура. У потрази за властитим идентитетом они су трагали и за друштвом у коме би могли остварити своја маштања и сновиђења. Рок музика била је њихово културно и естетско уточиште: нудила је највише слободе, у смислу ослобађања личности, афирмације индивидуалитета и уважавања креативности. Није случајно да су се рокери обратили култури, тачније културама које су у основи садржавале отвореност за духовно просветљење. Еко пише о сусрету *beat generation* и зен будизма, у коме је присутан "један темељито антиинтелектуалистички став елементарног одлучног прихватања живота у његовој непосредности" (1965:194). Припадницима ове генерације (битника *алиас* рокера) у потпуности су одговарале категорије амбигвитета, неизвесности, посибилитета и пробабилитета, које су они са лакоћом могли уклопити у своје поимање живота, духа, уметности и музике коју су обожавали. Зен филозофија и уметност омогућавале су активно и афективно учествовање у музици рока. Рокери су схватили да заправо и нема правог сукоба између рационалног и чулног (осећајног) у бићу човека, у шта су се могли уверити изучавањем и практиковањем зена.

За разлику од *square-zena* коме се обраћају особе које траже једну веру, једну дисциплину и један пут избављења, Еко нас информише и о *beat-zenu*. Њиме се битници служе као квалификацијом свога анархичног индивидуализма, а он им омогућава не промену постојећег реда него његово превазилажење. То је могуће само у стању *satorija* или озарења (196-197). Сагледавањем односа бит генерације (односно рокера) према зену (као филозофији, религији, уметности, стилу живота) може се боље разумети однос ове поткултурне скупине према рок музици. Утицај зена на рок карактеристичан је у чисто музичком смислу (на пример, увођење инструмента званог ситар у рок бенд), а још више у духовном и менталном контексту. Исказ "Све у Једном и Једно у свему", премештен у поље музичке комуникације рока, ја разумем тако да односи комуникатора и комуниканта нису унапред задати, нису ничим предодређени нити једном занавек учвршћени. Актери комуникације, наиме, сукцесивно замењују места тако да је свако у једном моменту стваралац, а у другом прималац музичке поруке. Структура и смисао рока прилично добро се уклапају у духовни склоп културе Далеког истока, где *несвесно* не значи негацију свести већ само нови моменат или квалитет свести. И онда када Мик Џегер (Jagger) пева *It's Only Rock'n Roll (But I Like It)*, он у маниру правог хаику песника и не покушава да дефинише рокенрол јер зна да би тиме поништио дубоко осећање које има према њему. Ту речи заиста нису

потребне јер могу да покваре првобитна, есенцијална и дубока осећања која човек гаји према лепоти. Велике могућности преношења емоција у рок музици дозвољавају да публика учествује у стваралачко-интерпретативном поступку, односно процесу. Креација у овом случају не долази, као у класичној музици, само са једне стране. То су увидели и актери класичне музичке сцене, па данас није редак случај да се извођачи дела традиционалних музичких форми, као и изврсни оперски певачи, пењу на сцену заједно са рокерима. И једни и други подразумевају да им је публика дорастао партнер у креацијама које се могу сматрати заједничким.

Ад 3) Пре експликације естетичких питања из трећег циљаног круга, а која се тичу стваралачког ангажмана публике, желим додатно појаснити *концепт отвореног дела*. Отвореност дела Еко је добро теоријски разрадио на примеру *отворене музичке форме*. Нова инструментална музика даје велику слободу интерпретатору препуштајући му чин стваралачке импровизације. Очигледна је разлика између музичке комуникације на коју нас је навикла класична традиција и савремене оријентације на дела која се не састоје од завршене и дефинитивне поруке. Дела су отворена по томе што је њихова организација поверена иницијативи интерпретатора. Успостављена је, дакле, нова дијалектика између дела и интерпретатора. Нова улога аутора садржана је у чињеници да је он организатор комуникативних ефеката који омогућавају да дело буде доживљено и интерпретирано на различите начине. При том сваки уживалац постаје латентни интерпретатор и уноси у дело одређен индивидуалан поглед: сензибилност, културу, укус, склоности, личне предрасуде. Отвореност дела, истиче Еко, даје могућност да оно буде тумачено на "хиљаде разних начина", а да у својој непоновљивости не буде искривљено. Свако уживање, према томе, представља једно *тумачење* и једно *извођење*, јер у току уживања уметничко дело оживљава се поново у оригиналном погледу (види 31-35). У стваралачко-комуникативном смислу дело је јединствено и није коначно. Његова порука струји од аутора ка интерпретатору, а овај је, наравно измењену и надопуњену, предаје слушаоцима, то јест публици. Тиме се комуникациони ланац продужује али не зауставља, већ наставља да се креће у неком замишљеном кругу. Битно је истаћи да учествовање публике није заустављено у акту рецепције; публика као уживалац гради и организује естетски разговор. Она је креативни фактор будући да учествује у стварању дела.

Отвореност не карактерише само музичка дела. Она је остварива и у осталим врстама уметности, *литерарном стваралаштву* на пример. Идеје о "чистој поезији" и о "поетици сугестије" имају у основи препуштање уживаоцу и његовој слободној реакцији. Текст иде за тим да подстакне лични свет читаоца. Савремена литература већим делом је заснована на употреби симбола као "комуникације неодређености" и због тога је отворена непрестано

новим реакцијама. Најочитији пример је Кафкино дело, које је отворено управо због свог амбигвитета или неодређености. Двосмисленост има за циљ да појача интелектуални напор реципијента како би овај пронашао властити правац декодирања поруке и протумачио је на оригиналан начин. Литерарно дело, дакле, може бити схваћено као "непрекидна могућност отворености" јер се претпоставља да садржи "бескрајну резерву значења" (38-40). Тада се оно делимично дистанцира од аутора, постаје својина свих, а коауторство се може приписати и читаоцима.

Дела су отворенија према реципијентима уколико више поштују принцип *несавршености* или *недовршености*. У зен култури несавршеност се схвата као облик савршенства јер лепота не подразумева обавезно савршенство облика. Тај естетички "принцип" проширио се, међутим, и на културе које су знатно удаљене од духовног наслеђа Истока и зен медитативности. Тако се и на нашем културном простору тежња за уметничким савршенством у једном делу све више схвата као знак коначног домета, стагнације и смрти (Јеремић 1970:58). Ови постулати не би имали нарочит значај да у себи не носе претпоставку о појачаном ангажману публике, која се осећа прозваном да дела "усаврши" или "доврши". Стога није чудно што су се облици непосредног и једноставног уметничког изражавања (попут јапанске *haiku* поезије и *sumie* сликарства) данас проширили далеко од "Земље излазећег сунца". У основи оваквог начина казивања и изражавања налази се ничим спутана креативност: креативни дух / креативни ум / креативни чин (Сузуки 2005:39-40). Унутар оваквог присупа стваралаштву садржан је велики подстрек за публику, која ће делима утискивати свој препознатљиви печат и приписивати им нова значења. Нови однос између контемплације и употребе уметничког дела подразумева да уживалац (реципијент) активно сарађује на креацији естетског предмета. Генерално, отвореност дела онемогућава празно нагваждање и неразумљиву реторику, претерану дидактичност, испразно моралисање и идеологизовање, као и "трагање" за већ пронађеним истинама.

Отвореност подразумева трагалаштво, али само оно које је пуно неизвесности и које помаже реципијенту да открива сопствене моћи за које раније није ни слутио да поседује. Ово је могуће само у уметничким врстама са структуром која је прикладна за најшире учествовање. Све оне скупа стављене су под заједнички називник *алтернативна уметност*. Појединачно, ради се о следећим уметничким формама: концептуална уметност, енформел, апстрактно и акционо сликарство, поп-сликарство, плакат, графитизам), видео арт, инсталациона уметност, *mixed-media*, графички и индустријски дизајн, хепенинг, перформанс, рок концерт као театар, амбијентално позориште, *Street-art* и *Land-art*. У новим облицима уметничког изражавања губе се неке раније функције уметности, као што је декоративност, а потпуно се брише демаркациона линија која је постојала између аутора и публике, као

линија која дели стварање од уживања. Правци уметничке алтернативе служе се, условно речено, уметничким изразом који представља протест према владајућој "уметничкој норми" и естетском канону. Епоха постмодерне парадигме уздрмала је из темеља начела трајних вредности, посебно карактеристичних за уметност модерне. Публика времена садашњег настоји да и поимање традиционалне уметности премести у контекст читања који је примерен сензибилитету Новог доба и другачије рецепције.

Мада се, историјски гледано, појава уметничке алтернативе може идентификовати још у старом Риму, нас интересују њени савременији облици, почевши од педесетих и шездесетих година минулог века. Посебно ћемо трагати за оним аспектом који се веже за *уметнички доживљај, учешће публике и њен креативни допринос* настајању уметничких дела. Наравно, појам уметничког дела данас се увелико разликује од појма у традиционалном естетичком дискурсу. Реч је такође о посве особеној комуникацији. Ту немате ништа "за понети", у материјалном смислу – ни слику, ни књигу, ни фотографију, ни грамофонску плочу, ни компакт-диск. Добијате "само" догађај, односно доживљај који сте лично "упаковали". То је догађај у коме сте учествовали онолико колико сте хтели или могли и на начин који сте сами изабрали. Све што носите са собом јесте *утисак* – један, јединствен, непоновљив, и *сазнање* да сте били учесник колективне игре или креативне приредбе којој сте допринели на начин за који сте у датом тренутку мислили да је најбољи.

Може се запазити да су неке оријентације у уметности XX века, попут *апстрактног сликарства и енформела*, припремиле терен за настанак уметничких форми у којима ће публика задобити статус аутентичног ствараоца. Поменуте врсте, уз још неке у којима се елиминише свака фигурација и свака знаковна воља, улазе у врло широку дефиницију *отвореног* дела. Познато је да је у епохи енформела у сликарству дошло до аутодеструктивног чина, то јест до "самоубиства слике". Једноставно, уметници су трагали за ликовним вредностима које су независне од реалних облика визуелног света. Оживљавањем индивидуалног стваралачког импулса почело се интензивније трагати за аутентичним обликовним исказом. То је било очигледно већ у траговима по површини платна, који су одавали експлозивно и готово неконтролисано деловање уметника. Како "ново вино" никада не иде у "старе мешине", тако је и за нове стваралачке интенције аутора ваљало припремити (васпитати, култивисати) укус публике на одговарајући начин. Сликарска и вајарска енформел, наиме, позивају уживаоца на непосредну комуникацију и активно учествовање. У тим остварењима знакови се компонују као констелације у којима структурална релација није одређена већ је препуштена стваралачком умећу рецепијената. Уживалац може да бира своје правце и везе, да врши избор и надзире. По речима Марсела Дишана (Duchamp), уметник није ту да само изврши акт стварања, јер гледалац успоставља контакт дела са спољним

светом, додајући стваралачком процесу свој допринос (Еко 1965:139). У бројним полемикама око суштине уметничког стваралаштва Дишан је често истицао да педесет одсто уметности чини посматрач.

Велики обрат у стварању и доживљавању уметничких дела начинили су правци и покрети *апстрактног експресионизма*, настали у Њујорку између 1940. и 1950. године. Најпознатији покрет чувен је по имену *action painting* или акционо (акцијско) сликарство, како га је назвао амерички критичар Харолд Розенберг (Rosenberg) 1952. године. Дела су, готово у маниру *sumie* сликања, настајала великом брзином, афирмишући гестуалну спонтаност и демонстрирајући хитност комуникације. Водећа личност овога покрета Џексон Полок (Pollock) директно је комуницирао с платном распостртим на поду, по коме је (платну) шарао, проливао, прскао и цедио боју. Сем Френсис (Francis) је своју уметничку визију најбоље исказивао служећи се техником капања боја, док је Франц Клајн (Kline) постигао импресиван визуелни учинак широким црним потезима на белој позадини, уз помоћ декоратерског пљоснатог киста. Полок је, примерице, капима боје директно из лименке (*dripping*) и наношењем слојева боје широким покретима на све стране постигао ефекат правога сликовног ткања. Наравно да су оригинални сликарски поступци и ликовне технике васпитавале и укусу новог соја публике, која је тим делима морала прилазити са озбиљном пажњом, са више активности и уз другачије емоције.

Међутим, тек изласком на отворене просторе тргова и улица публика задобија реални стваралачки набој. *Феномен улице* као свакидашњег простора културног стваралаштва знан је још из средњовековне епохе, а такође из раздобља XVIII и XIX века. Актери културних дешавања били су грађани, који су учествовали непосредно, најчешће кроз разне позоришне и музичке представе, вашаре и циркусе. На уметничке изазове они су одговарали јавним спектаклима и прославама прожетим игром, приказивањем и прерушавањем. До праве ренесансе уличних збивања долази шездесетих година двадесетог века. Социјални оквир повратка уметничкој игри и спектаклу представљају друштвена превирања у Западној Европи и САД, а пре свега стварање омладинског контракултурног покрета. У тим околностима улични простор и стваралачко испуњење живота у свакодневици задобијају веће културно значење. По М. Драгићевић-Шешић долази до "ревалоризације слободног неинституционалног уметничког стваралаштва", које се догађа на трговима, улицама, парковима, напуштеним плацевима. Простор улице рехабилитован је као комуникациони простор у коме се остварују непосредни облици комуникације. Уличне акције најчешће су биле истовремено уметничке и политичке акције, а имале су за циљ политичко освешћивање публике и испуњење уметничког доживљаја. Оне су подразумевале позоришне и музичке

представе, ликовне хепенинге и перформансе, забавне спектакле и различите облике мултимедијалног стваралаштва (Види Драгићевић-Шешић 1992:19-22).

Улична *позоришна догађања* била су паратеатарског типа, са спектром најразличитијих манифестација спектакуларног – "позоришног" карактера. Она су имала за циљ отворити стваралаштво према најширим слојевима народа (публике) и омогућити учешће већег броја људи у самом уметничком чину. За тако нешто требало је ослободити простор који ће публици бити близак и истовремено погодан за коришћење у театарске сврхе. Све више представа организује се у фабричким халама и ресторанима, у циркусима и на стадионима. Постепено се брише тзв. рампа која раздваја сцену од гледалишта, чиме се повећава могућност партиципације публике до највеће могуће мере – до стваралачког чина (29).

У области уличних догађања на плану *ликовних уметности* издвајају се две основне групе: једна која користи позоришне медије да би публику увукла у сâм процес настанка уметничког дела, и друга која је првенствено намењена хуманизацији градског простора. Мада ове групе имају заједничких црта, ипак би се са првом могло ближе повезати стваралаштво хепенинга и перформанса, док би другој, која тежи промени урбаног простора, припадали *street-art* и *land-art*.

Владавина *pop-arta* као уметничког стила везује се за период од средине педесетих до краја шездесетих година. Буквално значење речи *pop* (ударац, прасак) у естетичком дискурсу поприма смисао нечега младалачког, модерног и необичног. Овај правац модерне уметности извлачи из свакодневице баналне и прозаичне предмете (тетрапак амбалажу, ислужене WC шоље, конзерве, старе бицикле) изолује их из њиховог природног окружења и чини експонатима уметности. То је део дишановске стратегије употребе вануметничких предмета као уметничких дела. *Pop-art* је афирмисан у сликарству (Е. Ворхол/Warhol, Р. Лихтенштајн/Lichtenstein, Р. Раушенберг/Rauschenberg), али је његов утицај био снажан и у разним поткултурним модним трендовима (одећа, намештај). Основна карактеристика уметничког опуса Е. Ворхола, водеће персоне *pop-arta*, је *неселективност* јер по њему – све може бити лепо. Овај контроверзни стваралац је упозоравао да не треба чекати да време донесе промене када променама можемо и сами допринети, што је једна од основних максима *pop-arta*. Иначе, овај уметнички правац утицао је на ликовни хепенинг, перформанс и уопште на уметничке подухвате у којима се мултимедијалност јавља као неопходан захтев. Правци апстрактне (нефигуративне, апсолутне) уметности, почевши од дела Пита Мондриана (неопластицизам) и Казимира Маљевича (супрематизам), почивали су на уверењу да је прави позив уметности њено присуство у самом животу. Ако ово схватимо као животну и уметничку девизу, онда је сигурно да се публика подразумева као активни чинилац у процесу стваралаштва.

Добро је запазио Арнолд Хаузер (Hauser) да у уметности хепенинга (*Happening*) уметнички производ губи карактер творевине и жели бити схваћен као *збивање*. Реч је о аутентичном облику "уличне уметности" у којој се комбинују изрази ликовне, музичке и позоришне уметности (синопсис, сцена, глумци-аматери). Амерички сликар Ален Капров (Karpow) дао је највећи допринос развоју уметности и теорије хепенинга. Кроз бројне хепенинге, уприличене између касних педесетих и током шездесетих, Капров је учинио много на зближавању живота и уметности, те уметника и публике.

Суштина хепенинга као уметничке акције, иначе, састоји се у провокацији публике и подстицању на активност и креацију. Хепенинг представља флукутирајућу театарску форму у којој велики удео имају случајност и спонтаност понашања актера. У представама доминира импровизација и оне су стога непоновљиве. Резултат се састоји у успостављању квалитетно новог односа уметности и публике и омогућавању узајамног стваралачко-прималачког односа. Код хепенинга је уочљива сличност са позориштем анимације, где дело такође није примарно већ су то превасходно међусобне реакције стваралаца и учесника. Ствараоцима на овом пољу уметности највише мука задавао је избор метода, а он је био окренут ка једном питању: на који начин провоцирати публику да промени научени образац понашања. Аутори хепенинга најчешће се опредељују за естетске елементе који изазивају шок, потрес, отпор, револт, или се одлучују на прављење панике и стварање атмосфере страха. Најбитнија ствар код хепенинга повезана је са публиком. Ту је видљиво настојање које није управљено само на буђење свести публике о датом проблему, већ превасходно на њено активирање у смислу *реаговања на изазове* савремене цивилизације обиља и конвенција које гуше људске слободе и стваралачки приступ животу (1992:40-41).

Место хепенинга данас је преузео перформанс (*Performance*). Овај правац подразумева извођење акција ликовних уметника у галеријама, музејима, на улицама и другим просторима. За разлику од хепенинга, мање је везан за позоришни уметнички израз, а више се користи филмом, фотографијом, видео-бимом. Перформанс је врста концептуалне уметности, усредсређена на акцију на одређеном простору у одређено време. Акција подразумева интелектуално и стваралачко учешће публике. Пошто је свако укључен у акт креације, у перформансу посматрачи практично нису дозвољени. Амерички уметник Том Мариони сматра да се уметност састоји из идеје и акције, а слично мисле и поступају и наши аутори Том Готовац и Марина Абрамовић, који су ненадмашни по изузетним перформанс ефектима, провокативности и одличним спојевима лудичког и естетског.

Значајни уметнички покрети који су од публике захтевали стваралачки ангажман познати су као *Street-art* и *Land-art*. Први покрет вођен је идејом разних група ликовних уметника да се осликају зидови градских улица у

непосредном контакту са њиховим становништвом. Реч је о задовољењу не само уметничких потреба најкреативнијих слојева публике већ и о развијању њихове свести о неопходности личног ангажовања на мењању околине. Остварења *street-arta* такође су отворена за учешће публике и односе се на такав метод ликовног изражавања где уметник, попут чувеног Криста (Christo), интервенише директно у простору, и то најчешће у ненасељеним пејсажима и на изузетно великим површинама (42-43).

За *Fluxus*, неоавангардни покрет који је деловао у Америци и Европи после 1962. године, може се рећи да је права стваралачка радионица састављена од великог броја изузетних уметника, међу којима су, поред оснивача Џорџа Мацунаса (Maciunas), Џон Кејџ (Cage), Џорџ Брехт (Brecht), Ал Хансен, Филип Корнер (Corner), Дик Хиггинс (Higgins), Јоко Оно, Рик Ројер (Royer). Као уметнички покрет Флуксус (латински: ток, проток) припада дадаистичкој и постдишановској традицији уметничког активизма. У оквиру њега окупљене су и удружене различите уметничке дисциплине, од *visual art* преко музике и литературе до хепенинга, перформанса, асемблаза, плеса и различитих уметничко-животних облика понашања (понашање и живот уметника стављају се у први план деловања). Флуксусовци од уметничких "материјала" користе мисли, осећања, идеје, фантазије, а укључују и политичке, религиозне, филозофске и научне садржаје. Отвореност Флуксуса никада није била спорна, а то показује респектабилан број стваралаца који су се прикључили раду који је захтевао велику уметничку инвенцију и неконвенционалност.

Данас се врло често у употреби налазе термини као што су "проширени медији" (*expanded media*) или *mixed media*. Под њима подразумевамо спајање више медијума, али не само техничко. Мисли се превасходно на квалитативно нови однос према уметничком делу и публици. Нови медији створили су савремени уметнички језик који је усклађен са духом времена и са развојем средстава масовне комуникације – телевизије, компјутера, ласерске технике (*video art*). Реч мултимедијалност, међутим, овде користимо као израз из уметничког а не техничког вокабулара. Према томе, под тим појмом не подразумевамо однос једног медијума према другом, већ један момент уметничког дела или збивање самог дела као момент саме естетске сфере (Дамњановић 1985:87).

Алтернативни уметнички израз у целини прекорачује затворени свет уметности, градећи такве уметничке структуре у којима је публика њихов недељиви део. Од публике-посматрача и воајера створена је активна публика – учесник и саучесник. Партиципација публике кореспондентна је делима отворене, слободне структуре. У односу на ту чињеницу данас је већи део "уметничке производње" оријентисан на стварање таквих дела која у себи носе могућност учествовања, и то оног које је по свом почетном импулсу креативно.

Завршне напомене

Стваралаштво је иманентно људској природи. Сваки човек у сваком моменту "све више напредује", рекао би јунак Кустуричиног филма "Сјећаш ли се Dolly Bell" (1981). Уистину, свако би да у нечем надмаши неког другог (у знању, у снази, у умењу, брзини, спретности, сналажљивости). Онда када човек пожели (и установи да може) надмашити самога себе, имамо посла са стваралаштвом. Креације има у свим људским активностима (у науци, у припремању хране, гајењу цвећа, борбеним вештинама), али се чини да је *уметност најшире и најбогатије поље људског стваралаштва*.

Данас је уметност великим делом "ослобођена": друштвених стега, економске зависности, политичких притисака, идеолошких захтева, религијских догми. Мора се признати да су томе стању допринели и сами уметници, заснивањем неких праваца и покретањем нових стилова. Постмодернизам је, рецимо, унео бројне новине у уметничко стваралаштво негирајући (доводећи до апсурда чак) многе поставке и каноне, како традиционалних уметничких форми тако и Модерне. Он је увео ново читање и извршио деконструкцију високоестетизованих језика. На тај начин довео је до потпуног релативизовања свих вредности, па и оних естетских. Неки теоретичари су због тога склонили да му припишу блискост са псеудовредностима, а најогорченији међу њима су читав правац (постмодернистичку културу) идентификовали са кичем (агресивна индиферентност према конвенционалној психологији, хедонизам, сентиментализам, уношење збрке и нереда у вредносни систем). Све и да није тако, неке ствари у оквиру савремене уметности могу се већ на први поглед евидентирати. Да ли услед недотатка идеја, фикција и инвенција или нечег сасвим другог, тек, може се уочити да има све више римејкова класичних филмских остварења, сувише препева, ремиксова и новог аранжирања "стarih ствари" (музичких композиција), понављања и прераде архитектонских стилова из прошлости (ревивали), повратка класичним ликовним техникама или мотивима. Није ли онда ружење и рушење старих естетских вредности можда изговор за недостатак свежих естетских инспирација? У сваком случају, није довољно створити друштвене претпоставке за ослобођење стваралаштва. Уметност је изнад свега ствар метафизике, инспирације, интуиције, имагинације. Стваралаштво се, дакле, мора ослободити пре свега изнутра, у утроби уметности саме, а то је, по свему судећи, врашки тешка ствар.

Скренуо бих пажњу на још један моменат: стваралаштво или креација је чин који на одређен начин спаја сфере уметности и науке. Узећу као илустрацију свој пример, мада знам да има много других. Мени, рецимо, није свеједно на који начин ћу срочити резултате својих научних истраживања. Ја искрено желим и уистину осећам задовољство да тај начин буде несвакидашњи, необичан и оригиналан, да плени пажњу читалаца и да их не

оставља равнодушним. Не верујем да бих био духовно испуњен ако бих једноставно изложио голе чињенице и суве податке, а да то не упакујем у форму која својом непосредношћу и непоновљивошћу не изазива осећања која су равна естетским доживљајима. У том смислу трудим се да чак и наслови мојих књига (*Одисеја филма*), чланака ("Блиски сусрети` филма и књижевности") или приказа ("Слатка контракултурна утопија") буду неконвенционални и да имају форму која је честа у књижевним или филмским остварењима, која каткад и сугерише извесну драматику ("Креативно размимоилажење филма, позоришта и телевизије"). Све ово радим у намери да своје искуство пренесем на друге, да остварим близак контакт са потенцијалним читаоцима и да своје емоције поделим са њима.

Не сматрам да је "радост стварања" (музичирања, сликања, списатељства, па, зашто не, и бављења научним радом) тек испразна и отрцана фраза. У њој су сублимисане унутрашње тежње, идеали, интимни доживљаји света и живота и све оне лепе заблуде које стваралац носи у себи, а које представљају његовог духовног "терача". Привилегију да осете радост ове врсте немају сви људи. Зато је радост стварања узвишена. Она је истовремено мучна и болна јер је праћена вечитим незадовољством. А поента је управо у томе. Свако незадовољство постигнутим има за последицу нов стваралачки напор и ангажовање "резервне" креативне снаге. То незадовољство сличи културном импулсу који човека покреће из стања летаргије у активно стање, а све скупа изазива асоцијацију на Тојнбијеву (Тоунбее) културолошку теорију о изазову (*challenge*) и одговору (*response*), наравно овде у сасвим другачијем контексту.

Осврнућу се у закључку директније на проблем који сам у наслову назначио и у раду експлицирао, али опет – не на начин који је уобичајен за завршна разматрања и који се састоји у понављању и простом сажимању већ реченог. Желим да нагостим другачије *могућности креације* у савременим условима живота, а са тим укажем и на нова поља истраживања уметничког стваралаштва уз учешће публике. Дакле, испитујући естетичке аспекте стваралаштва није било тешко установити да је поимање уметности данас, у време коперниканског обрта у сâмом бићу уметности, посве различито од оног које је било карактеристично за време од пре само неких педесетак година. Пре свега, публика је стала уз раме са "правим" ауторима уметничких радова, чак је добила дигнитет актера стваралаштва. Из тога су проистекли многи обрати, како у самом поступку стваралаштва, тако (и много више) у сфери уметничке комуникације или интеракције. У најновије време конституишу се појмови (изрази, фразе, синтагме) који никада раније нису постојали. Један од таквих израза је "глобална креативност". Он је детаљно обрађен у студији *Global Creativity and Arts, World culture – report culture* (UNESCO, 1998) чији су аутори К. Р. Симпсон и Х. Баба (Bhabha). Аутори истичу да се фраза *глобална креативност* највећим делом односи на

уметност и инсистирају на разлици "глобалног" и "међународног". Док ово прво, као транснационално и космополитско, имплицитно показује да се крећемо преко, иза и изнад националних граница, друго је искључиво везано за нацију – као географски, политички, економски и културни појам.

Пошто је процес глобализације постао важна тема за уметнике, аутори откривају да су глобалне корпорације постале мецене уметности. При том су се глобални информациони системи претворили у инструменте за стварање уметности. Савремена уметност незамислива је без техничких уређаја као што су компјутери. Не само да глобални системи забаве стварају уметност, већ популарни медији стварају *сиров материјал* који уметници користе да би га анализовали, изложили иронији, деконструисали и, на крају, раставили (види Бркић 2002). Што се тиче глобализације *en général*, она је оправдана само уколико не настоји да нивелише разлике и не гуши стваралачке инвенције које истичу особеност, не само у уметности, него и у начину облачења, комуницирања, урбанистичко-архитектонских решења, религијског живота, моралних вредности.

На самом почетку издвојио сам три саставне компоненте стваралаштва. Једну сам означио као стваралаштво појединачног уметника, другу као стваралаштво публике и трећу као стваралачку критику уметничког дела. Себи сам одредио задатак да истражим *стваралачку моћ публике* (што сам, надам се, испунио). Успут сам се морао дотаћи и *стваралаштва појединца*, а ред је да на крају, у некаквом крокију, изнесем суд о *стваралачкој критици* у подручју уметности (морам напоменути да ова тема заслужује пажњу чија би елаборација захватила макар једну обимну студију). Елем, ако и критику, попут уметничког дела, схватимо као поруку читаоцима-љубитељима уметности, сматрам да и она треба садржати одређен уметнички (литерарни) квалитет. То значи да се треба ослободити везивања за општа места и да проблем на који се односи мора спецификовати. Од критичара се очекује да износи аргументоване судове који ће промовисати аутора као стваралачку и независну личност, а то значи особу која се клони велике цитатоманије и сувишног позивања на ауторитете. Уосталом, већ је стекла легитимитет идеја по којој уметничка критика не може бити критика уметности јер је – и сама уметност. На крају, и критика је интегрални део комуникацијског ланца који, када је о уметности реч, обавезује све своје саставне компоненте – и уметника, и дело, и публику, па наравно и критику – на досезање домета који не може бити другачији до стваралачки.

Литература

1. Божиловић, Н. (2004) *Рок култура*. Ниш: Студентски културни центар.
2. Божовић, Р. (2002) *Доминација и отпор*. Београд: Чигоја штампа/ Факултет политичких наука.
3. Бркић, А. (2002) "Глобална креативност и уметност". Београд: *Култура*, бр. 102.

4. Дамњановић, М. (1985) *Феномен филм*. Београд: Институт за филм/ Универзитет уметности у Београду.
5. Dorfles, G. (1997) *Кич. Антологија лошег укуса*. Загреб: Golden marketing.
6. Драгићевић-Шешић, М. (1992) *Уметност и алтернатива*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију/Факултет драмских уметности.
7. Еко, У. (1965) *Отворено дјело*. Сарајево: "Веселин Маслеша".
8. Фрит, С. (1987) *Социологија рока*. Београд: ИИЦ и ЦИДИД.
9. Hauser, A. (1986) *Социологија умјетности 2*. Загреб: Школска књига.
10. Илић, М. (1979) *Теорија и филозофија стваралаштва*. Ниш: Градина.
11. Јеремић, Д. (1970) *Доба антиуметности*. Београд: Култура.
12. Морен, Е. (1967) *Филм или човек из машине*. Београд: Институт за филм.
13. Омон, Ж./Бергала, А./Мари, М./Верне, М. (2006) *Естетика филма*. Београд: Слио.
14. Павић, М. (1985) *Хазарски речник*. Београд: Просвета.
15. Ронди, Ђ. Л. (1961) "Умберто Д." У: *Неореализам у италијанском филму* (избор и предговор Серђо Туркони). Београд: Култура.
16. Сурио, Е. (1971) "Ритам и једнодушност". Београд: *Филмске свеске*, бр. 4.
17. Сузуки, Д. Т – Фром, Е. (1977) *Зен будизам и психоанализа*. Београд: Нолит.
18. Сузуки, Д. Т. (2005) *Зен и јапанска култура*. Београд: Геопоетика.
19. Торг, А. (2002) *Поп и рок музика*. Београд: Слио.

Nikola Božilović

The Creative Possibility of Artistic Audience

Summary

Artistic communication is based on the familiar three-way relation between an author, a work of art and an audience. The success of a work of art depends primarily on an author, most often an individual who is trying to input into the work his or her artistic vision, aesthetic imagination and convey part of his or her emotions to receivers. This text is concerned with the socio-aesthetic and anthropological aspects of artistic creation. In this work, the central part in the creation process is dedicated to the artistic audience. It is only just in the twentieth century that audience becomes a real participant in the creative process, thanks to art movements, tendencies and styles which do not only allow, but also demand its engagement, that is the participation in the structuring and forming of a work of art. The author of this work pays special attention to the creative skills of film audience, then to the role of audience in the creation of a rock music work and, finally, to the types of alternative art and the artistic engagement of the audience. The artistic movements in which the creative role of the audience has been most noticeable have been singled out (enformel, Pop-art, happening, performance, Street-art and Land-art). The theoretical paradigm of the approach to the artistic creation in this work is made out of U. Eco's "open work" concept and D. T. Suzuki's Zen Buddhism philosophy applied to the questions of aesthetic creativity.

Key Words: Artistic Creation, Audience, Open Work, Zen Buddhism, Film, Rock Music, Alternative Art.