

Дивна Вуксановић

## ЕСТЕТИЧКА ТЕОРИЈА У ЕСТЕТСКОМ КЉУЧУ: БАРОКНА ПРЕДСТАВА ВАТРОМЕТА

Једном зашавши у просторе кретања савремене филозофије, „меланхолија” као да је пронашла нови медијум испољавања „рада туге”, делујући овог пута изван уобичајено оцртаних домета клиничке психологије, односно поступака стваралачког обликовања модерне литературе, музике, театра и уметности уопште – дакле у теорији самој. Ово померање позиције утицаја, као и новоуведени покушаји употребе скривеног „рада меланхолије”, инкорпорисаног у једну претежно дискурзивно изграђену форму мишљења, чија је основна карактеристика постала жалост за изгубљеним објектом, одразили су се на посебан начин, након Валтера Бенјамина (Benjamin), и у читавој филозофији Теодора Адорна (Adorno), а посебно у његовој барокно разуђеној естетичкој теорији која и данас изазива контроверзе у погледу своје основне идеје, као и необичних начина развијања и тумачења исте ове идеје.

Ефекти рада меланхолије у водећим текстовима Теодора Адорна, као што су то, по увреженом мишљењу: коауторски спис *Дијалектике просветиљенства*, написан у заједништву с Хоркхајмером (Horkheimer), потом *Негативна дијалектика* и, најзад, завршна *Естетичка теорија*, нису међутим подједнако распоређени нити су у једнакој мери делотворни у свим побројаним текстовима, као што би се то евентуално могло, без чврстих основа, унапред очекивати. Да би се ипак некако дошло до ових, на први поглед тешко распознатљивих, и за тумачење неједнако приступачних ефеката рада меланхолије, неопходно је најпре истражити симптоме односно назнаке настанка и развоја ове нарочите „болести духа”,<sup>1</sup> која је дала не само посебан тон

<sup>1</sup> Меланхолија је, тврди Роберт Шурц (Schurz) поводом предузетих истраживања симптома, односно појаве меланхолије у естетици Теодора Адорна, својеврсна „болест духа” (*Melancholie ist eine „Geistes-Krankheit”*) која се повезује с клиничком сликом туге, активиране приликом губитка жељеног објекта, а која се и у Адорно-

већини Адорнових филозофских дела, него је и дубоко утицала на њихову теоријски дефинисану конструкцију, потом уметничким средствима остварену композицију и стилизацију, као и својеврсну унутрашњу мотивацију произашлу из сплета узајамних утицаја филозофског и нефилозофског кретања у самом појму тј. некаквог самосвојног артистичког рада на појму и процесима унутар њега. Атмосфера песимизма и таме, која провејава кроз готово све текстове овог франкфуртског мислиоца, није ништа друго до трајање једног продуженог меланхоличног тона, премештеног из сфера музичке, и уопштено, уметничке имагинације у пределе рефлексивне критичке теорије друштва.

Стапањем неколико различитих интерпретација у јединствено гледиште о Адорновој употреби меланхолије, препознатој у већини његових критичких радова, дошло би се до следећих уопштених оцена и резултата. Меланхолија најпре обавља „посао” једног интровертног „рада” језичког израза на који је, посредно, још Маркузе (Marcuse) у својим рефлексивама готово интуитивно скренуо пажњу, констатујући да су Адорнове реченице написане једним веома неразумљивим и неразговетно артикулисаним језиком, који је изузетно тешко читати и тумачити.

Према Шурцовим интерпретацијама, које се садржајно надовезују на ово прилично уопштено, али проблемски релевантно формулисано Маркузеово запажање, меланхолија је у Адорновим текстовима одговорна за критичко указивање на неоствареност појма, односно његову онтолошку слабост у погледу немогућности конкретног реализовања у пракси. Управо ова чињеница објашњава Адорново упорно и бескомпромисно истрајавање на позицијама филозофије неидентичног, која се отвара ка сталним барокним могућностима и напетостима у кретању појма, не подлежући при том оним устаљеним покретима мишљења чијим би се даљим перпетуирањем драматично могао остварити ефективни крај рада туге појма – коначна смрт појма, па, следствено томе, и филозофије саме.

Умирање појма, коме у контексту хегеловски изведеног кретања ка крају пута мишљења одговара дијалектичка фигура „негације”, код Адорна је дијалектички прекинуто тиме што је меланхолија на време препознала сопствену слабост покушавајући да јој се „критички” одупре унутар властите схеме расцепа. И док је ово „критично место” код Хегела (Hegel) претворено у апстракцију која мишљење нужно одводи до властитог краја тј. самоуништења појма његовим претварањем у апсолутно кристализовано знање, што се по филозофију само наизглед парадоксално завршава апсолутним гу-

---

вим радовима манифестује, и то на веома посебан начин, и варијабилно. О томе у: Robert Schurz, *Ethik nach Adorno*, Stroemfeld / Roter Stern, Basel / Frankfurt am Main 1985, 37.

битком њеног властитог подручја кретања при покушајима логичког разрешења фигуре двоструке негације, код Адорна је рад меланхолије заустављен тако рећи на половини пређеног пута, односно у дијалектичком прелазу ка неидентичном којим се изнутра разоткрива темељна криза модерног мишљења.

Самосвест барокног појма није дакле појам сам, већ је то и његова готово несвесно испољена слабост – меланхолија и самртни грч појма. Но, меланхолија је у Адорновој филозофији само унутрашње огледало кризе, један екстремним средствима изграђен и плурализован „ненормални дискурс” односно такви „ненормални дискурси”<sup>2</sup> који филозофско мишљење не воде ка апсолутном помирењу, већ ка једном посве диферентном и плурално усмереном кретању, по форми врло налик ономе које је попримила, и чак понегде некритички стабилизовала, деконструктивистичка теорија текста.

Меланхолија у Адорновој естетичкој теорији непојмовним путем обистињује оно што се у модерној филозофији догађа с појмом; појам ту резигнира док је меланхолија чист симптом ове кризе дискурса и једне нарочите теоријске резигнације.<sup>3</sup>

Тим поводом, умесно је даље поставити питање због чега Адорно зауставља рад меланхолије у њеном дискурзивно предузетом кретању управо на пола пута, у моменту неидентичног,<sup>4</sup> који непосредно дијалектички претходи фигури „негације негације”. Одговор би сажето могао да гласи да је меланхолија управо у овом моменту показала највећу духовну сродност с истином појма, пошто ову не треба тражити у тоталитету него у хетерологији кретања посебног и појединачног. Меланхолија тако не допушта теоријско испуњење појма, потенцирајући његову унутрашњу празнину и апсолутну језичку распарчаност.

---

<sup>2</sup> Упор. Hauke Brunkhorst, „Adorno, Heidegger und die Postmoderne”, у: *Der entzauberte Intellektuelle*, Junius Verlag, Hamburg 1990, 239–266, нарочито вид. стр. 242.

<sup>3</sup> У овом контексту може се, као јединствени, манично-депресивни циклус мишљења, читати и адорновска рефлексивност, која своју меланхоличност развија до степена „маније негирања” (*Manie des Neinsagens*), на шта у својој реплици на Hartingsov критички текст о Адорну изнова указује Херман Швепенхојзер (Schweppenhäuser). Вид. Hermann Schweppenhäuser, „Verleumdete Aufklärung”, у: *Über Theodor W. Adorno*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1968, 106.

<sup>4</sup> Овакав исказ, изречен поводом Адорнове филозофије која критички стоји директно насупрот Хегеловој, према компарацијама испољеним у духу Уте Гуцони (Guzoni), био би посве услован стога што Гуцонијева не признаје могућност да се адорновско неидентично уопште назове моментом у Хегеловом смислу појма. По мишљењу ове интерпретаторке, „моменат” је код Хегела синоним за целину, па је, у том смислу, читава Адорнова дијалектика, „дијалектика без момента” (*Dialektik ohne Momente*), док је појам неидентичног најближи значењу термина „другост” (*Anderheit*). Упор. Ute Guzzoni, *Identität oder nicht*, Zur Kritischen Theorie der Ontologie, K. Alber, Freiburg / München 1981, 39.

Уколико прихватимо тезу да је Адорнова филозофија одбила кретање у кругу момената које јој је спекулативно-дијалектичким путем прописао сам Хегел, поставља се с правом питање није ли њен вечити динамизам потражио упоришта на другој страни у односу на филозофију Хегела – у Ничеовом (Nietzsche) мишљењу. Истина је да је Ничеова филозофија, бар у почетку, избегавајући сваку могућност појмовне кристализације мишљења, као и присилног хипостазирања одређених момената свога кретања, могла у овом погледу представљати привремени узор самом Адорну. Ово се нарочито односило на Ничеову рану концепцију артистичке метафизике, која је у првом плану била истакнута у *Рођењу трагедије из духа музике*. Но, убрзо потом, Адорно и у Ничеовој филозофији, нарочито оној која датира из периода настанка списа *Весела наука*, налази место за тзв. меланхоличну инверзију. Као иронички пандан Ничеовој *Веселој науци* (*Die tröhliche Wissenschaft*), Адорно пише своју *Minima Moralia*,<sup>5</sup> дефинишући је као тужну науку (*die traurige Wissenschaft*) једног неистинитог тоталитета, меланхолично раздробљеног у афоризмима односно појединачним „рефлексијама из оштећеног живота”.<sup>6</sup>

Оваквим алузивно-критичким гестовима, усмереним како на Хегелов захтев за тоталитетом као истином, тако и према псеудоафирмацији кретања „животног” тј. диониског принципа који некритички заступа Ничеова филозофија у својим егзалтираним покушајима трансцендирања поларитета добра и зла, а која су се показала као чисто мртвило и бенјамински маркиран призор леша, Адорно радикално одступа од путева обе ове филозофије, преумеравајући рад модерне меланхолије у једном посве неочекиваном правцу.

Прве назнаке овога преокрета деловања меланхолије у Адорновој критичкој филозофији требало би потражити већ у његовом најранијем стваралачком периоду, у времену Адорнове интензивне сарадње с Хоркхајмером, из чега је проистекло и дело од несумњивог значаја и вредности за читаву савремену филозофију, чија се основна тема односила на појам просветитељства и његову иманентну дијалектику. Већ на првим страницама ове заједничке студије, Адорно и Хоркхајмер, помало неочекивано, постављају у релацију магију и

---

<sup>5</sup> Адорнова *Minima Moralia* у исто време критички реферира и на један од кључних Хегелових ставова о истини као тоталитету („Das Wahre ist das Ganze”), пружајући Хегеловој филозофији недвосмислен одговор о тоталитету као неистини („Das Ganze ist das Unwahre”). Вид. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, 57.

<sup>6</sup> Упор. Gillian Rose, *The Melancholy Science, An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, The Macmillan Press, London and Basingstoke, 1978, 17 и 25.

неидентично.<sup>7</sup>

Аргументација коју потом ова двојица аутора развијају тиче се одређења магије као сфере неидентичног, као и чистог опозита према неуротички успостављеном осећају „свемоћи мисли” тј. оној митској основи и псеудореалности духа која мишљење константно подвргава диктаторском радном налогу једне свеопште принуде идентификације. Хетеролошке могућности магије, која је у древним умећима чаробњаштва заступала идеју мноштва квалитета, приближавају се функцији миметичког у данашњем свету, као што се то некад догађало у обратном смеру – да је чаробњаштво миметичким, а не рационалним средствима, попут рецимо науке, следило своје езотеричне страсти и циљеве.<sup>8</sup>

Појмовно јединство модерне филозофије, међутим, није у стању да компензује наслеђе дифузних магијских представа које су у прошлости заокупљале људски дух, иако би то, вероватно, из све снаге желело. Ову духовну празнину данашњег света, на свој начин покушава да испуни савремена уметност, која у себи истовремено садржава једну, модерним изражајним средствима профилисану, меланхоличну духовну црту. И управо ова црта помаже савременој уметности да избегне регресију у магију, тиме што ће примитивну магијску праксу настојати да супституише конкретним интересом за свет око себе и актуелну друштвену праксу, што је уједно био и један од основних „ванестетских” интереса Адорнове *Естетичке теорије*.

Наредно питање које би се иманентно тицало Адорнове *Естетичке теорије*, како је у чланку „Може ли теорија постати естетском?” види Ридигер Бубнер (Bubner), управо одговара овој дилеми: може ли естетичка теорија постати естетска а да се ипак нађе у служби истине појма као друштвене истине. Индикације у овом смеру можда би требало тражити у самој завршници текста Р. Бубнера у коме је парафразирана сва драматика духовног пута Мановог (Mann) Доктора Фаустуса – према Шпенглеру (Spengler): великог повесног архетипа цивилизацијског „напретка” оствареног по спирали западноевропског културног развоја и њему иманентне митологије просветитељства – чиме је симболичким средствима затворено једно катастрофично представљено испуњење појма. Алтернатива која се при том отворила у ери постојеће кризе објективитета јесте следећа: или избећи из филозофије или трансформисати њен појам, што би, надаље, у простој реверзији значило: или изаћи из уметности или преобразити њен „садржај”. Овако би, *ex negatio*, приближно требало да изгледа дескрипција ситуације у којој се филозофија и уметност данас

<sup>7</sup> Вид. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969, 15.

<sup>8</sup> Вид. исто, 17.

догађају, а чије компликоване узајамне односе Адорнова естетичка теорија настоји да прикаже и појмовно схвати.

У овом двосмерно успостављеном односу, савремена уметност само привидно и тренутно „потања” ниже од филозофског појма; не досегнувши, наиме, саму сферу „трансценденције”, губи при том свој карактер уметности. Тако *telos* уметности постаје, у преносном смислу, „проба на забрану позитивне негације”, која на начин конститутивне парадоксије перпетуира један барокни остатак: „да негација негативног није позитивно, није помирење с објектом који сам није помирен”.<sup>9</sup> Уметности је, у исто време, као и филозофији самој, потребан некакав подстицај споља, „импулс”, „мамац” и „иницијација”, или – како на једном месту *Негатиивне дијалектике* Адорно иронично примећује – „мудрост гуске Мими” у њеној снази кривотворења. Поштујући забрану псеудоморфозе, али истовремено одбијајући да постане идеолошка допуна појмовном фетишизму у који негативно инвестира, савремена уметност омогућава да сам „појам појма” за филозофију постане уочљиво проблематичан.

*Aufklärung-Aufhebung* дијалектика се, из угла филозофије, према уметности односи такође антагонистички, показујући уметности њену чисту тетичност и монадолошки аутизам у *l'art pour l'art*-у, с једне, и њен друштвено инструментализовани *sisis* као „леш” и „*natura morte*”, с друге стране. *Appetitus* савремене филозофије пред уметношћу, у ствари, показује се као немоћ и меланхолично наличје појма. „Данашња естетика нема никакве моћи над тим да ли ће постати некролог умјетности; не треба међутим играти улогу надгробног говорника”,<sup>10</sup> каже се експлицитно у *Естетичкој теорији*.

На истом трагу, сусрешћемо и другу могућност која претпоставља трансформисање филозофије у естетску теорију, пошто је, за Адорна, оријентација на изричито филозофски концепт теорије у данашњем времену постала суштински неодржива. Естетско искуство, требало би, у складу с овим схватањима, којих се доследно придржава и Р. Бубнер, представљати „базу” у којој би сам субјект могао „плодно да се угаси у естетском објекту”, што је коначно била и једна од централних идеја Бенјаминове барокне методологије предмета. При свему овоме, непосредни сусрет теорије с естетским феноменима у медију естетике, битно мења – мада не без испољених отпора – традиционално успостављане моделе релација између филозофије и уметности, претварајући их у једно барокно кретање и дијалектички неправилно изведено посредовање.

Не мирети се с новонасталом ситуацијом, дијалектика је, у свом негативном ставу посредовања односа филозофије и уметности,

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno, „Paralipomena”, у: *Gesammelte Schriften*, Band 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972, 478.

<sup>10</sup> Цит. према извору: Теодор Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979, 29.

покушала да овај ексцесно успостављени однос изнова преокрене у сопствену корист тиме што ће се грубо наругати (*hotieren*) савременој уметности: „Филозофија хофира уметности због својих сопствених тешкоћа”, сумњајући у могућност да теорија може постати естетска, „себи на част погани уметност”.<sup>11</sup>

Неочекивано, међутим, традиционална филозофска „супериорност” у ставу према уметности, као и њена консеквентна дивинизација појма, које су покушале уметности да импутирају „мрљу неистине” у односу на друштвену стварност, супротно својој првобитној интенцији, изненадно стимулишу догађај самодеструкције, и то кроз експлозивни моменат уметности, и њему одговарајућу, симболичким средствима изведену, барокну представу ватромета.

У симболичкој визији ватромета, филозофија изводи карактеристичну аутореализацију у спектакуларној *salto mortale* форми, чиме уједно своју теоретичност реализује на практички атипичан начин – у медијуму естетског, тј. у сфери визуелних чулних утисака. Овим чином, филозофија изненада бива потакнута да тематизује претходни моменат сопствене експлозије, прерастајући тиме у његову критичку рефлексију, односно саму естетичку теорију. Из ових дијалектичких наизменичности у ексцесном кретању теорије, која бива час до крајности естетизована – чиме непосредно прелази у једну општу уметничку представу коју симболички презентује ватромет – час до максимума подређена естетичком раду појма, који је рефлексивна критика свих претходно изведених момената кретања, Адорно долази до појма крхке равнотеже која се међу њима поставља у естетском привиду. Једино на овакав начин експлозивно разбијање теорије на фрагментарно и појединачно, које се збило посредством унутрашњег деловања снага уметности а у функцији остваривања „плодног момента” и „моменталне објективације” у крхкој *balance*, може дати актуалне резултате у естетском привиду. Ватромет, као посебно атрактивна визуелна представа, која евоцира раскошну барокну атмосферу спектакуларности, као и свако друго епохално раздобље у коме превладава култ апсолутне декоративности, тако постаје манифестација истине филозофије и филозофског појма, и то како на начин властите дезинтеграције, тако и реинтегрисањем у *totum* деловања уметничких снага. Ватромет уједно симболизује и сву турбулентност кретања хетерогених естетских материјала који се у сфери духа непрекидно појављују, осликавајући тако адорновски изграђену перспективу кретања једне „перманентне авангарде”, о чему је опширно писано у *Теорији авангарде (Theorie der Avantgarde)*.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Rüdiger Bubner, „Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos”, у: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, Konstruktion der Moderne, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980, 134.

<sup>12</sup> Вид. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974.

Изузев непрекидног напредујућег кретања теорије, замишљеног по узору на уметничке авангарде двадесетог века, а посебно покрете као што су надреализам и дадаизам,<sup>13</sup> који су користили рад на принципу монтаже материјала, Адорнова естетичка теорија из богатог фундуса различитих стваралачких поступака авангардне уметности преузима и карактеристично искуство *шока*, као нарочитог ефекта који се изненадно ослобађа помоћу коришћења стваралачких монтажних поступака у настајању и рецепцији самог дела. „Шокови који су задесили скорашња умјетничка дјела”, примећује Т. Адорно у *Естетичкој теорији*, указујући најдиректнијим путем на сличност између савремене уметности и филозофије, „су експлозија њихове појаве која се у њима раствара, прије једног *a priori* разумљивог по себи, изазивајући катастрофу која је најприје у стању да потпуно ослободи бит онога што се појављује.”<sup>14</sup> Редуковану верзију ове идеје, односно аналогије коју је Адорно поставио између авангардне уметности и савремене филозофије, налазимо у његовој естетичкој теорији „Паралипомена”, у којој су уметничка дела дефинисана као „слике без пресликаног” (*Bilder ohne Abgebildetes*) и стога „лишена слике” (*bilderlos*), једном речју: „биће као појава” (*Wesen als Erscheinung*).<sup>15</sup>

Управо из овог разлога, уметничка дела су, по Адорновом налазу, у највишем ступњу авангардна односно, још експлицитније и уопштеније формулисано – повесна. Повесна рационалност је, заправо, онај организујући моменат сваког успелог уметничког дела преко кога оно заснива своје јединство у крхкој равнотежи, али и своју бесконачну хетерогеност чулних елемената изненадно експонираних у моменту блеска и експлозије, што је дијаметрално супротно меланхоличности атрофираног појма. Фрагилни баланс оспољења појмовног и беспојмовног у њиховом дијалектичком посредовању, реализован је у спектакуларној представи ватромета као форми оне деструктивне реакције на повесни тоталитет, која је, уједно, и сама повесна.

Уместо да савремена филозофија, у свом великом „дијалектичком напору” и даље консеквентно развија тенденцију репресије и „хофифрања” у односу на уметност, чиме испољава жал за недосегнутим тоталитетом и истином, у Адорновом случају, она се окренула једном сасвим другом решењу. Наиме, естетичка теорија, која истовремено

<sup>13</sup> Према формално непостојећем попису узора, који би свакако имао велику важност у погледу података релевантних за разумевање Адорновог односа према целокупној авангарди, са списка би био „прецртан” музички авангардизам Игора Стравинског, на пример, па би Адорно, с обзиром на овај податак и интерес, у случају Стравинског могао задобити репутацију антиавангардисте. О овоме вид. детаљније у: Peter Bürger, „Das Altern der Moderne”, *Adorno-Konferenz 1983* (Herausgegeben von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983, 181.

<sup>14</sup> Теодор Адорно, *Естетичка теорија*, 156.

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, „Paralipomena”, 427.



показује и својства једне естетске теорије, као и обратно, требало би да докаже како је филозофска самоидентичност у појму неодржива јер представља смрт која одбија да призна да то јесте. Меланхолија појма, у позадини Адорнових рефлексија, међутим, утире пут самосвести појма који је, радећи на самом себи уз помоћ „миметичког импулса”, у стању да рефлектује своју „болест” и темељни недостатак за којим истински жали. С друге стране, и савремена уметност раскида традиционалну везу с властитим појмом тиме што се преобраћа у *Entkunstung*, у моменту фрапантног догађаја експлозије који еманципује њену *суштинину као појаву*. На феноменалном плану, оба ова догађаја – губитак чистог појма за филозофију и губитак чисто уметничке „садржине” у уметности, падају уједно. У моменту експлозије тј. у барокној слици ватромета, који представља алтернативну, „маничну” страну духовног рада меланхолије, остварује се крхка равнотежа односа филозофије и уметности, појмовног и беспојмовног, рефлексивних и миметичких духовних снага које се сусрећу и стичу у једном једином експлозивном акту. Овај моменат Адорно је назвао истином, која настаје из интерференције различитих потенција истинитог и неистинитог, а који се очувао у естетичкој теорији као естетски привид и појмовна истина уједно. И коначно, моменат истине је за Адорна синоним за онај огољени однос филозофије и уметности који се стиче у сфери друштвености. Барокни појам је отуда онај „немогући” појам који истину појма види као меланхолију; који истину уметности види у *Entkunstung-u*; и који повезујући ове две визуре у посредовању њихових „слабости”, открива истину друштва. Али, овај појам истовремено сугерише и нешто више од властите истине, он естетско-естетичким средствима сигнализује догађање експлозије у медијуму социјалне стварности тј. стварности класних односа.

Divna Vuksanović

#### AESTHETICAL THEORY IN AN AESTHETIC KEY: BAROQUE IMAGE OF FIREWORKS

##### Summary

The text problematizes a late, uncompleted Adorno's manuscript *Aesthetical Theory* which, by the linguistic workings of melancholy radically aestheticizes the theory, thus transforming it into an aesthetic one. In the *Aesthetic Theory* melancholy has a double role. On the one hand, it "does the working" of an introvert "labor" of the linguistic expression, which results in annihilating philosophical notion as such, and in the same time disintegrates the very aesthetic theory itself. On the other, aestheticization of theory via melancholy happens within the sphere of aesthetic illusion, i.e. in the representation of a blowup of fireworks, as just another form of melancholy operation within a philosophical text, which thus becomes art, simultaneously critically approaches the sphere of social reality.