

Izvorni članak UDK 141.78:111.852

7.036:7.038.6

Primljeno 22. 12. 2010.

Katarina Rukavina

Dane Godine 10, HR–51000 Rijeka
katarina.rukavina@gs.t-com.hr

Dijalektika identiteta moderne i postmoderne umjetnosti

Sažetak

Ako pojam identiteta shvatimo u hegelijanskom smislu kao iskustvo što ga svijest stječe o sebi, onda se taj pojam nameće kao ključan u razmatranju (vizualne) umjetnosti XX. stoljeća. Prema Hegelu, moderna umjetnost transcendiraju mogućnost adekvatnog izražavanja svoga duhovnog sadržaja pukom osjetilnom reprezentacijom (koja je kao takvu određuje) te stoga zahtijeva pojmovnu refleksiju. Budući da je umjetnost uvijek i dio stvarnosti i o stvarnosti, propitivanje njezina vlastita pojma ide ruku pod ruku s ontološkom problematikom. Epistemološke promjene koje konstituiraju i modernu i postmodernu odražavaju se tako u dijalektici pojma moderne i postmoderne umjetnosti. Prema nekim autorima ta je dijalektika određena značajnim promjenama u teoriji subjekta, kulturalnim razlikama i tehnologiji.

Ključne riječi

dijalektika, identitet, moderna umjetnost, postmoderna umjetnost, kriza umjetnosti, paradigma

Ako pojam identiteta shvatimo u hegelijanskom smislu kao iskustvo što ga svijest stječe o sebi, onda se taj pojam nameće kao ključan u razmatranju (vizualne) umjetnosti XX. stoljeća. Upravo Hegel predviđa pojavnost moderne umjetnosti kao transcendenciju adekvatnog izražavanja duhovnog sadržaja pukom osjetilnom reprezentacijom (koja je određuje kao umjetnost), iz čega proizlazi zahtjev za pojmovnom samorefleksijom umjetnosti. Prema Hegelovom objašnjenju, to je posljedica samorazvoja umjetnosti, u skladu s općim razvojem duha ili svijesti, te ujedno i smrt umjetnosti – umjetnost koja nastaje ne odgovara više njezinom najvišem određenju i značenju, što je, prema Hegelu, spoznaja. No čini se da upravo ovakav razvoj umjetnosti prema pojmovnoj samorefleksiji omogućava ne samo uvid u duhovnu situaciju vremena nego i identitet umjetnosti unutar opće estetizacije svakodnevnog života novog tehnoznanstvenog doba. Budući da je umjetnost uvijek i dio stvarnosti i o stvarnosti te da koncepcija identiteta predstavlja ključnu temu modernizma općenito, problematiziranje pojma ili ideje umjetnosti modernog i postmodernog doba ide ruku pod ruku s ontološkom problematikom. Epistemološke promjene koje konstituiraju i modernu i postmodernu paradigmu odražavaju se u dijalektici identiteta moderne i postmoderne umjetnosti. Stoga ćemo pokušati prikazati kako se pitanje identiteta izražava u modernoj i postmodernoj umjetničkoj praksi kratkim razmatranjem tzv. krize umjetnosti u XX. stoljeću. Pri tome se oslanjamo na analize nekoliko relevantnih teoretičara i filozofa umjetnosti prema vlastitom izboru.

Ključno mjesto u teoriji avangarde predstavlja teza da se nove teorije i nova umjetnička djela u moderni više ne mogu prosuđivati starim kategorijalnim aparatom. Razlog tomu valja tražiti u temelju određenja moderne koji postavlja načelo novoga u samu bit realiteta. Novo se razumijeva kao napredak u spoznaji te i moderna umjetnost predstavlja, u hegelijanskom smislu, otjelovljenje pojma »povijesne samosvijesti koja je u stanju prepoznati sve povijesno determinirane razlike«¹ te stvoriti vlastiti odnos spram tradicije, tj. starog svijeta.² Radikalni raskid s tradicijom od strane »povijesne samosvijesti« avangardne umjetnosti, koji podrazumijeva drugačiji odnos prema zbilji, predstavljen je kako u zahtjevu za promjenom društva i društvenih institucija tako i u promjeni prema sistemu prikazivanja.

Dominantna logika vizualnih umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća bila je odmak od reprezentacije, odnosno oslobođenje od referencije, što se objašnjava umjetničkim porivom za razvojem formalnih elemenata jezika umjetnosti, autonomijom znaka. Primjeri su umjetnički rad Pieta Mondriana, rani analitički kubizam (osobito u kolažima i konstrukcijama), anarhistička istraživanja u ranoj dadi i ranom futurizmu (osobito u poeziji i performansima) te transformatorski projekti ranog ruskog konstruktivizma (osobito eksperimenti usmjereni prema socijalnoj praksi).³ Benjaminova materijalistička shema tumačenja razvoja umjetnosti, koju je iznio u glasovitom eseju »Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije«,⁴ uzrok takvim radikalnim promjenama u predstavljanju pronalazi u promjenama tehnika reprodukcije. Gubitak »aure umjetničkog djela«, promjene u načinu opažanja i recepcije istog te konačno potpuno izmijenjen karakter umjetnosti posljedica su, prema Benjaminu, tehničkih promjena reproduciranja slike.

Karakteristična reakcija na te nove oblike umjetnosti najčešće je bila šokirana javnost. Šokiranje recipijenta postaje važnim principom umjetničke prakse kojem je krajnji cilj pokretanje svijesti promatrača. Jedan od osnovnih načina kojim se umjetnost u tom smislu koristi jest prebacivanje fokusa sa stvari koje se promatraju na sam čin ili način promatranja. Tako nastaje angažirana umjetnost. Projekt visokog modernizma temeljio se, dakle, na konceptu tzv. »čiste vizualnosti«, na »univerzalizaciji« novog načina oblikovanja svijeta pomoću načela konstrukcije i kompozicije »čisto plastičkih« oblika te na modernističkoj utopiji umjetnosti kao prethodnice preobražaja društva kako u estetičkom tako i u etičkom smislu. Čini se da upravo ova odrednica avangarde opravdava njezin naziv navjestiteljice nečega što dolazi, budući da se kasnije avangarde, tj. neoavangarde i postavangarde, a ovdje ćemo ih uvjetno nazvati postmodernom, bave zapravo sličnom problematikom.⁵ Avangarda, kao što joj ime govori, najavljuje ili navješćuje postmodernu svijest, bilo da istu shvatimo kao nedovršeni projekt moderne, kako tumači Habermas, bilo da je shvatimo metahistorijski, kao prividno paradoksalnu Lyotardovu tezu prema kojoj ništa ne može biti moderno, ako prije toga nije bilo postmoderno.

S tim u vezi, Peter Bürger, poznati teoretičar avangardne umjetnosti, tvrdi kako je glavna intencija umjetničkih postupaka povijesne avangarde dokidanje umjetnosti u Hegelovom smislu riječi: smrt umjetnosti ne znači njeno uništenje, već prijenos u životnu praksu gdje, premda u promijenjenom obliku, ostaje sačuvana.⁶ Isti autor, međutim, smatra da radikalni raskid s tradicijom od strane avangardne umjetnosti označava originalnost koja se u neoavangardama tek isprazno ponavlja i utoliko ne postiže jednak efekt. Bürger krajnju heterogenost umjetničkog oblikovanja, izražavanja i organiziranja, tipičnu za umjetnost tzv. neoavangarde, smatra tek ispraznim i patvorenim ponavljanjem nastojanja povijesnih avangardi, poslije kojih umjetnička djela nerijetko

ostavljaju tek dojam industrijske proizvodnje. Bürger ovakav stav objašnjava u neuspjehu glavne ideje avangarde – dokidanja institucije umjetnosti. Prihvatanjem *ready-madea* kao predmeta dostojnog izlaganja u muzeju, provokacija, koja je obilježila avangardu, prelazi u svoju suprotnost: ovaj čin ne osporava umjetničko tržište, već mu se štoviše priklanja. Na taj način, prema Bürgeru, nakon proširenja pojma umjetnosti povijesnih avangardi, umjetnost naprosto više nije moguća. Ostaje samo njezin pojam, sada često određivan upravo u okvirima suvremenih umjetničkih institucija.

Nasuprot Bürgerovom stavu o poništenju projekta povijesnih avangardi u umjetnosti koja slijedi nakon nje, suvremeni kritičar i teoretičar kulture Hal Foster⁷ postmodernu iščitava kao kreativnu kritiku i interpretaciju povijesnih avangardnih intencija. Foster vjeruje da su moderna i postmoderna konstituirane na analogan način. Ne postoji jednostavno sada: svaka sadašnjost je smjesa različitih vremena te stoga nema vremenske tranzicije između moderne i postmoderne. Naše određenje moderne odnosno postmoderne ovisi o našim pozicijama u sadašnjosti, a te pozicije u sadašnjosti opet su određene s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne.⁸ Na taj način Foster pokazuje specifičnost neoavangarde i postavangarde u novim estetičkim iskustvima, spoznajnim mogućnostima i političkim intervencijama, koje su posljedica direktnog razumijevanja i kreativnog tumačenja povijesnih avangardnih intencija,⁹ te tvrdi da zapravo tek s postmodernom razumijevanje avangarde postaje samosvjesno. Povijesna avangarda i neoavangarda, dakle, pripadaju kontinuiranom procesu utemeljenom na modelu razumijevanja povijesti koji se konstituira putem anticipacije budućnosti i rekonstrukcije prošlosti. Svaka epoha koncipira sljedeću, a u tom koncipiranju obnavlja i oblikuje onu koja joj je prethodila. Foster se pri analizi odnosa između moderne i postmoderne oslanja na Lacanovu interpretaciju Freudove teorije subjekta gdje subjektivitet nije postavljen odjednom i zasvagda, već je strukturiran kao prijenos anticipacija i rekonstrukcija traumatskih događaja. Jedan je događaj

1
Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, Refleksije, Zagreb 2006., str. 122.

2
»Ono što kategoriju novog u moderni razlikuje od prijašnjih potpuno legitimnih primjena iste kategorije jest radikalnost prekida s onim što je do tada vrijedilo. Ne negiraju se više umjetnički postupci i stilski principi koji su do tada vrijedili, nego cjelokupna tradicija umjetnosti.« Peter Bürger, *Teorija avangarde*, Antibarbarus, Zagreb 2007., str. 81.

3
Usp. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, An October book, The MIT Press, Cambridge (MA) 1996., str. 77.

4
Walter Benjamin, »Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije«, u: *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

5
Prema tumačenju Albrechta Wellmera: »Pokret protiv totalizirajućeg uma i njegovog su-

bjekta u isti mah je pokret protiv autonomnog umjetničkog djela i njegovih pretenzija na jedinstvo i puninu smisla; otuda avangardistički impuls, u kome se najavljuje postmoderna svijest, mora skupa s jedinstvom subjekta i jedinstvom umjetničkog djela u pitanje staviti u isti mah *pojam* umjetnosti – sociološki rečeno – izdvajanje sfere umjetnosti u modernom svijetu, različite od tehnosistema, od politike ili znanosti.« Albrecht Wellmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne. Kritika uma posle Adorna*, Bratstvo–Jedinstvo, Novi Sad 1987., str. 51.

6
Usp. P. Bürger, *Teorija avangarde*, str. 65.

7
Usp. H. Foster: *The Return of the Real*.

8
Ibid., str. 29.

9
Ibid., str. 15.

registriran samo pomoću drugog, koji ga rekodira.¹⁰ Odnos između povijesnih avangardi i umjetnosti postmoderne za Fostera je konstituiran na sličan način: kao kontinuirani proces i složeni prijenos anticipirane budućnosti i rekonstruirane prošlosti koji odbacuje jednostavne sheme poput *prije i poslije, uzroka i posljedice, izvornosti i ponavljanja*.¹¹ Prema ovoj analogiji, avangardno umjetničko djelo nije nikad potpuno recipirano u njegovom inicijalnom momentu. Ono to ne može ni biti jer je traumatsko – rupa u simboličkom redu svog vremena za koju to vrijeme nije pripremljeno.¹²

Povijesna se avangarda, iako pripada prošlosti, tako *vraća iz budućnosti*, prema kojoj su projicirane njezine akcije, te se repositionira kroz inovativne umjetničke postupke u sadašnjosti. Modernizam i postmodernizam moraju biti razmatrani zajedno, u tzv. *paralaksi*, gdje određivanje jednog ili drugog pojma ovisi o našoj poziciji u sadašnjosti, a ova pozicija u sadašnjosti opet je određena s obzirom na naša razumijevanja moderne i postmoderne. Epistemološke promjene koje konstituiraju i modernu i postmodernu Foster tako pronalazi upravo u pitanju identiteta kao ključne teme modernizma. Modernistička samosvijest pokušava odgovoriti na pitanje identiteta pozivanjem na različitost, bilo na nesvjesno ili na »kulturološku drugost«. Otuda toliki uspjeh psihoanalize i toliko zanimanje za »primitivne« civilizacije tijekom čitavog XX. stoljeća. Autor se fokusira na razmatranje triju momenata unutar XX. stoljeća koja međusobno odvaja razdoblje od tridesetak godina: sredina 1930ih, moment koji smatra vrhuncem visokog modernizma; sredina 1960ih, kojeg obilježava već potpuna pojava postmoderne, te sredina 1990ih. Svaki moment predstavlja značajnu promjenu u teoriji subjekta, kulturalnih razlika i tehnologije. Tako sredinom tridesetih Jacques Lacan istražuje formiranje ega, pogotovo u početnoj verziji tzv. »stadija zrcala«. Claude Levy-Strauss otkrili-ke u isto vrijeme prikuplja podatke na brazilskom terenu koje su otkrile sofisticiranost »divlje misli«, već spomenuti Walter Benjamin piše »Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije« istražujući utjecaj razvoja tehnologije na umjetnost. Sredinom 1960ih svaki od ovih diskursa se dramatično mijenja. Smrt humanističkog modernističkog subjekta razmatra se kod različitih autora (Louisa Althussera, Michela Foucaulta, Gillesa Deleuzea, Jacquesa Derrida i Rolanda Barthesa). Figura koja se napada nije samo autor-umjetnik humanističko-modernističkih tradicija, nego svaka vrsta autoritarnosti, bilo osobne bilo institucionalne. Također, oslobađajući ratovi pedesetih godina uzrokuju formiranje svijesti o drugačijim kulturama čiji se glas po prvi put čuje. U međuvremenu je penetracija medija u psihičke strukture i socijalne odnose dosegla novu razinu u tekstovima Guya Deborda, Marshalla McLuhana i Jeana Baudrillarda. Od tada do devedesetih mijenja se opet mnogo toga. Reakcija na smrt subjekta označila je njegov povratak – subjekt se vraća kroz kulturalnu politiku različitih subjektiviteta, seksualnosti, etniciteta, aktivističkih pokreta, feminizma i sl. Otkriva se da je subjekt, koji je proglašen mrtvim u šezdesetima, bio samo onaj koji pretendira na univerzalnost i isključivost vlastite pozicije. Prvi, drugi i treći svijet se više ne razlikuju, naše doba obilježava postkolonijalističku heterogenost kultura. Konačno, naše društvo definitivno postaje elektroničko, kako u negativnom smislu manipulacije, potrošnje i spektakla tako i u pozitivnom smislu novih mogućnosti *cyberspacea*, elektroničkih sloboda virtualne realnosti i sl. Foster ne tvrdi kako je jedan moment moderan, a drugi postmoderan, budući da se ovi događaji i promjene ne odvijaju pravocrtno niti se jasno prekidaju. Umjesto toga, svaka teorija govori o promjenama u njihovom vremenu, ali neizravno, u rekonstrukciji prošlih vremena u kojima su ove promjene počele, i u anticipaciji budućih vremena, kuda su ove promjene usmjerene.¹³ Našim odnosom prema umjetnosti

prošlosti, koja je bila projicirana prema budućnosti, stvaramo i prosuđujemo umjetnost sadašnjosti.

Ono što umjetnost od ranih šezdesetih općenito odvaja od tzv. moderne jest pojava kulturno-antropoloških i strukturalističkih istraživanja, istodobni prodor masovne i popularne kulture u sve segmente ljudskog života, ubrzani razvoj novih medija i tehnologija te napuštanje modernističke utopije umjetnosti za promjenom društva.¹⁴ Razlika se također uspostavlja i u tome što umjetnost od šezdesetih pa do danas označava paradigmatiku promjenu prema epistemološkoj nasuprot ontološkoj problematici, jer se više fokusira na perceptualne uvjete i konvencionalne limite umjetnosti nego na njezinu formalnu bit i kategorijski bitak. Arthur Danto, primjerice, glavno obilježje postmoderne umjetnosti vidi u krajnjoj otvorenosti, raznovrsnosti i eklekticismu, što izražava deviza »sve prolazi« (*anything goes*). Umjetnici slobodno koriste povijesne stilove za koje god ciljeve požele te djelo suvremene umjetnosti može izgledati kao nešto što je nastalo prije nekoliko stoljeća i u nekoj drugoj kulturi. Niti u jednom prethodnom razdoblju u povijesti umjetnosti to se nije moglo dogoditi te se jedino ovdje i sada, u totalnoj slobodi izbora različitosti, mogla izraziti tvrdnja kako *sve* može biti umjetničko djelo.¹⁵ Jednako tako, postmoderna umjetnost se razlikuje od stilova prethodnih razdoblja i u tome što u ovom stilu ne postoji nijedan kriterij pa onda nema ni načina da se sa sigurnošću kaže kako je nešto »postmoderno« uz pomoć vizualnih razlikovnih svojstava koja su obilježavala stilove poput baroka, manirizma ili renesanse.¹⁶ Raznovrsnost postmoderne umjetnosti nastala je kao posljedica toga što nema *a priori* ograničenja što *može* biti umjetničko djelo. Tako se pojavljuje mišljenje o krizi umjetnosti.¹⁷

Problem karakterizacije pojma i statusa umjetnosti unutar kompleksa »post-historije« kasnog industrijskog društva i njegove prakse pluralnosti, potpuno prati opći epistemološki proces promjene paradigme koja se manifestira kao

10

Ibid., str. 29.

11

Ibid.

12

Ibid.

13

Ibid., str. 209.

14

Usp. Sonja Briski-Uzelac, »Umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije. Od umjetničkog artefakta prema vizualnom tekstu«, *Tvrđa* 1–2 (2008), str. 75.

15

Usp. Arthur Danto, »Filozofija i suvremena umjetnost«, *Život umjetnosti* 67–68 (2002), str. 125.

16

Ibid.

17

»Pojam umjetnosti nije, poput, recimo, pojma mačke, gdje vrste mačaka u velikoj mjeri nalikuju jedna drugoj i mogu biti prepoznate kao mačke uz pomoć manje–više istog kriterija.

U predsvremenim razdobljima umjetnička vrsta bila je slična vrsti mačaka. Međutim, s modernizmom je sve teže identificirati nešto kao umjetnost, zbog diskrepancije između modernističkih i predmodernističkih djela, zbog čega su, između ostalog, karakteristične reakcije na neka šokantna platna bile da to nije umjetnost, nego prijevara, odnosno simptom ludila. Veliki modernistički kritičari mogli su razviti teoriju umjetnosti koja će se prilagoditi tim neprilagodljivim predmetima, a da pritom ne diskvalificiraju ona djela koja su ranije bila priznata kao umjetnost. Oni su to vrlo često i činili, definirajući umjetnost u formalističkim terminima, što se podjednako moglo primijeniti na Cézanneovu mrtvu prirodu ili Giottovo raspeće. Ali djelo poput *Kutije Brillo* naizgled se, uz pomoć formalističke analize, ne može razlikovati od predmeta iz samoposluživanja kojem nalikuje. Fotografija Warhola među njegovima *Kutijama Brillo* izgleda upravo kao fotografija skladištara među ambalažom u skladištu. Hrpe otpadaka od filca Roberta Morrisa ne izgledaju nužno drukčije od otpadaka filca u nekoj tvornici ili radionici, gdje im se ne pridaje status umjetničkog djela.« Ibid., str. 126.

izraz razlaganja jedinstva i cjeline znanja u kasnom modernizmu, odnosno kao odraz propitivanja, raspadanja i preobrazbe epohe modernizma. Ovaj problem najavljen je već u povijesnim avangardnim pokretima, no čini se da postmoderna umjetnost odražava novu vizualnu paradigmu ukazujući na njezine i vlastite različite pop predstave i *simulacre*. Odustajući od »univerzalnog pogleda« prijelazom na mnoštvo konkretnih paradigmi i rušenjem ikakvih stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela, eklekticism stilova u umjetnosti te pluralizam umjetničkih izraza i postupaka odražavaju poliperspektivnost kao opću formulaciju postmoderne u kojoj se subverzira i relativizira pojam realnosti. Napuštanje cjeline i prijelaz k epistemologiji pluraliteta gdje apsolutna utemeljenja ne postoje odražava se u umjetničkoj praksi time što njezin identitet u novom kulturalnom zaokretu doista postaje odrediv tek unutar raznovrsnih diskursa i mnogih perspektiva.¹⁸ Koncept umjetničkog djela, posebno u strukturalističkim i poststrukturalističkim teorijama o umjetnosti, prihvaća se kao »specifični oblik diskurzivnog teksta« koji »stupa u suodnos s drugim tekstovima i u tom intertekstualnom i intermedijalnom suočavanju različitih značenjskih modela nastaju nova značenjska ulančavanja, koja se uvode, preuzimaju i razmjenjuju u kulturi«.¹⁹

Prema do sada rečenom, i modernu i postmodernu umjetničku praksu određuje potpuna dekompozicija bića umjetnosti ili ono što je Harold Rosenberg još 1970ih nazvao »de-definicijom umjetnosti«.²⁰ Priroda umjetnosti postala je nejasna ili, u najmanju ruku, dvosmislena. Nitko sa sigurnošću ne može reći što jest umjetničko djelo, a još manje što umjetničko djelo nije. Tamo gdje je umjetnički objekt još uvijek predstavljen, kao u slikarstvu, ne znamo radi li se o remek djelu ili o čistom smeću. Ono može biti doslovno i jedno i drugo. Rosenberg navodi za primjer Schwittersa, čuvenog njemačkog dadaista koji među prvima u XX. stoljeću stvara radove od različitih pronađenih predmeta, nerijetko smeća.²¹ Međutim, ova kriza identiteta umjetnosti ima i svoje prednosti. Ona vodi k eksperimentu i konstantnom preispitivanju. Kao što tvrdi Rosenberg, većina najbolje umjetnosti prošlog stoljeća pripada tzv. vizualnoj debati oko toga što umjetnost jest. Ukoliko se priklanja nekim starim definicijama, umjetnost postaje mrtva, kao u slučaju socrealizma. Stoga umjetnost mora stalno biti podvrgnuta samopropitivanju koje najčešće vodi do onog stupnja u kojem ništa ne ostaje od umjetnosti osim fikcije samog umjetnika, što je ujedno »nesiguran i neodređen izraz razlike u načinu promatranja, estetske preferencije, gubitka središta, distorzije, fragmentarnosti, nepovezanosti, preobrazbe, kaosa, obilja, zaigranosti, zabave, pretjerivanja, pojedinosti, suprotnosti, razgraničenja, policentričnih krugova koji se u nedogled preklapaju, križaju, zamagljuju«.²² Iako je jedno od bitnih obilježja postmoderne umjetnosti zapravo antiutopijska i postutopijska svijest, odnosno odsutnost utopijskog mišljenja karakterističnog za modernu, dijalektika identiteta moderne i postmoderne umjetnosti formira i potvrđuje njezin *prošireni pojam* upravo u ovom posthistorijskom velikom sada, u kojem se ogledaju fantazije, predstave, značenja, slike i ideologije svih povijesnih epoha, odnosno u kojem ravnopravno i istodobno komuniciraju različiti fragmentarni izrazi hipotetičke subjektivnosti i stvaralaštva. Kriza identiteta u umjetničkoj praksi XX. stoljeća zaista pokazuje filozofijsko utemeljenje moderne i postmoderne umjetnosti u hegelijanskom smislu, ali istodobno i to da umjetnost nikad nije bila nužnije povezana i s pojedincima i s društvom u cjelini nego što je to danas.

Katarina Rukavina

The Dialectics of Identity of the Modern and Postmodern Art

Abstract

If the notion of identity is considered in the Hegelian sense as the experience of the consciousness about itself, then this notion becomes of key importance in reflecting upon the 20th-century (visual) art. Modern art, in Hegel's view, transcends the possibility of an adequate expression of its spiritual content by its merely sensuous representation (that defines it as such) and hence calls for a reflection on its notion. Since art has always been both part of and about reality, the questioning of its own notion goes hand in hand with the ontological problematics. The epistemological changes that constitute both Modernism and Postmodernism thus reflect themselves in the dialectics of the notion of modern and postmodern art. According to some authors, such dialectics is determined by important changes which took place in the theory of the subject, in cultural differences as well as in technology.

Key words

dialectics, identity, modern art, postmodern art, crisis of art, paradigm

18

Da bi ilustrirao pojam strukture u diskursu umjetnosti, Roland Barthes se poslužio mitom o Argonautima. Budući da tijekom putovanja njihova lađa Argo polako propada, Argonauti postupno mijenjaju dio po dio Arga sve dok na kraju ne dobiju potpuno novu lađu, kojoj su ostali isti samo ime i forma. Utoliko Argo za Barthesa predstavlja tipični strukturalni objekt. Naime, taj novi objekt, koji se sasvim sastoji od postupno zamijenjenih dijelova, nije kreiran ni zaslugom genija, ni inspiracijom, ni determinacijom niti evolucijom, već pomoću dvije trivijalne akcije: supstitucijom (jedan dio zamjenjuje drugi, kao u paradigmi) te nominacijom (ime ni na koji način ne osigurava stabilnost dijelova). Mnoštvo kombinacija napravljenih unutar jednog te istog imena, ne ostavlja ništa od njegove izvornosti: Argo je objekt koji nema drugog identiteta osim forme, niti druge uzročnosti osim imena. Vidi o

tome: Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA)–London 1986., str. 2.

19

S. Briski-Uzelac, »Umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije«, str. 81.

20

Harold Rosenberg, *De-definition of Art*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1983.

21

Ibid., str. 12.

22

S. Briski-Uzelac, »Umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije«, str. 81.