

## **Anders Bille Petersen,<sup>1</sup> Nils Bloch-Sørensen<sup>2</sup>**

Københavns Universitet, Det Humanistiske Fakultet, Karen Blixens Plads 8, DK-23000 København

<sup>1</sup> andersbille@msn.com, <sup>2</sup> nilsbloch@gmail.com

### **Kunstangst**

#### **Tjeskoba kao definirajući moment estetskog iskustva**

##### **Sažetak**

*U ovom članku nastojimo uvesti pojam kunstangst [dan. umjetnička tjeskoba] kao oznaku za destabilizirajuće i transformativno stanje koje umjetničko djelo može nametnuti svome promatraču. Do današnjih dana, umjetnički diskurs i kuratorij nastavljaju oblikovati prosvjetiteljski ideali. Ovo nasljeđe potiče nas da se riješimo svoje individualnosti, bilo da se stavimo na tuđe mjesto, bilo da težimo objektivnosti i ponovljivosti. Navedeno smatramo vrlo problematičnim, a da bismo preispitali znanstvene, racionalne i nepristrane pristupe, odlučili smo istražiti osobniji, intimniji odnos između umjetničkog djela i promatrača. Izraz kunstangst proizlazi iz egzistencijalističke koncepcije tjeskobe, koja potječe od filozofije Sorena Kierkegaarda. Nadamo se da će nam prijenos tog egzistencijalističkog pojma pružiti novi estetski alat koji će nam omogućiti poništavanje lanaca prosvjetiteljske misli i pomoći u približavanju intenzitetu u srcu estetskog iskustva. Kao ispomoć pri aproprijaciji tako apstraktnog filozofskog pojma i njegovoj primjeni na estetiku, inkorporirat ćemo istraživanje psihologa Kazimierza Dabrowskog koji tvrdi da vanjski sukobi mogu izazvati tjeskobu koja – usmjeri li se pravilno – može postati transformativnim iskustvom. Slijedeći ovu liniju razmišljanja u estetskom kontekstu, vjerujemo da na taj način umjetničko iskustvo može nositi transformativni potencijal.*

##### **Ključne riječi**

umjetnost, tjeskoba, psihologija, egzistencijalizam, subjektivnost, *kunstangst*, Søren Kierkegaard, Kazimierz Dabrowski

Sva umjetnost ima element neodređenosti. Ona ne nosi definitivnu, nedvosmisleni vrijednost ili svrhu, već konstituira interpretativnu krizu koja promatrača potiče da stvori smisao na temelju njegove ili njezine individualnosti. Taj intimni, subjektivni odnos smatramo suštinom umjetničkog stvaranja i konzumacije, a što ga izdvaja od drugih pojava koje je stvorio čovjek. Vjerujemo da je umjetničko djelo kolaps stabilnog značenja i da, ukoliko se aktivno uključimo u ovu destabilizaciju, utoliko može potaknuti duboku egzistencijalnu refleksiju i postati transformativno iskustvo.

Povjesničari umjetnosti tradicionalno nastoje objasniti što znače ti zagonetni objekti. Međutim, uvjereni smo da ne morate točno znati koji je određeni događaj umjetnika naveo da stvori određeno umjetničko djelo, da bi vas ono moglo dotaknuti. Ne morate znati cijelu povijest umjetnosti da bi određeno umjetničko djelo za vas bilo relevantno. Drugim riječima, vjerujemo da srž umjetničkog iskustva leži u osobnom, emocionalnom trenutku u kojem se iskustvenik i umjetničko djelo sudaraju – za razliku od toga da je utemeljeno u intelektualnom istraživanju u kojem je svijest o pomoćnim informacijama najvažnija.

Nastojimo uvesti pojam koji može istražiti taj ključni intimni odnos između umjetničkog djela i njegovog promatrača. To činimo da bismo pokrenuli raspravu koja bi nam konzekventno mogla pomoći u razmatranju očuvanja, tj. kako najbolje omogućiti ovu jedinstvenu sposobnost umjetnosti u muzejima, galerijama, prostorima i drugim institucijama.

Glavni aspekt i središnja točka naše teorije sastoji se u primjeni egzistencijalnog koncepta anksioznosti na estetsku situaciju: u susretu s umjetničkim djelom koje odzvanja s promatračem može nastati osjećaj preplavljujuće slobode spram razmišljanja i stvaranja značenja. Stoga smo to iskustvo nazvali *kunstangst* (dan. *umjetnička tjeskoba*).

### **Umjetnost je više od konvencionalne povijesti umjetnosti**

Naš je projekt motiviran uvjerenjem da konvencionalna povijest umjetnosti na mnogo načina koči opisanu moć umjetničkog rada. Stoga želimo predstaviti alternativni pristup koji se može promatrati kao alat u kontekstu teorije umjetnosti, kuracije i pojedinačnog estetskog iskustva.

Da bi se ilustriralo kako se umjetničkom djelu može pristupiti na različite načine, s radikalno različitim rezultatima za promatrača, i naglasiti ono za što vjerujemo da pristupi korišteni u konvencionalnoj umjetničkoj povijesti propuštaju, koristit ćemo potencijalno korisnu analogiju: primjerice, kada noću dižete oči prema na nebu odjevenom zvijezdama, postoje različiti načini gledanja na obilje sitnih sjajnih točaka na beskrajnom platnu bogate tame. Možete tome pristupiti analitički i pokušati shvatiti putem disciplina koje je napravio čovjek, poput astronomije i astrologije, uspostavljajući red i smisao zvijezda, planeta i galaksija. Međutim, ovaj analitički pristup fundamentalno podrazumijeva znanstveno distanciranje. Namjerno pokušavate izostaviti otjelovljenog promatrača iz iskustva i dopuštate da percepcija bude filtrirana kroz veo metodologije i objektivnosti.

Drugi način gledanja na noćno nebo jest dopustiti da vas beskonačnost svemira očara i da si dopustite biti obgrljeni iskustvom i preplavljeni egzistencijalnom refleksijom. Stajati pred beskonačnošću suočavanje je sa svime što čovjek ima mogućnost biti, ali istovremeno je nemoguće biti sve, zbog naše konačnosti. I umjesto da pokušavate shvatiti ono što gledate, možete se prepustiti osjećaju arbitrarnosti, beznačajnosti i besmislenosti postojanja – pogođeni paradoksalnom dvojnošću istodobne odsutnosti i obilja značenja.

Vjerujemo da je to ista egzistencijalna dinamika koja se odnosi na umjetničko djelo. U umjetničkom djelu možete naići na istu destabilizirajuću konfrontaciju s beskonačnošću jer umjetnost nema određenu, nedvosmisleni vrijednost, smisao ili svrhu, već reflektira čovjekove egzistencijalne preduvjete. Upravo taj neuhvatljivi aspekt estetske situacije koju želimo istražiti: sposobnost umjetnosti da nadvlada i opsjeda emocionalni život gledatelja, potičući ju na neukročenu refleksiju i estetski potaknutu egzistencijalnu destabilizaciju.

Ako pogled pomaknemo s noćnog neba u svijet umjetnosti i teorije umjetnosti, vidjet ćemo da se za prvo-naznačeni pristup – analitički pristup – može pronaći jasna paralela u tradiciji konvencionalne povijesti umjetnosti.

Iako ljudi stoljećima teoretiziraju o umjetnosti, povijest umjetnosti, kao akademska disciplina, relativno je mlada i može se reći da je izravan proizvod prosvjetiteljske ere. Utemeljena je na prosvjetiteljskim idealima kao što su univerzalizam, objektivnost i racionalnost, a sve je to pomoglo da se osigura njezin status znanstvene discipline. U svojoj osnovnoj formi, povijest umjet-

nosti umjetnička djela smatra povijesnim dokumentima i nastoji ih organizirati iskopavanjem njihovog izvornog konteksta, čime se »razrješava« zagonetka artefakta.

Na strani teorije umjetnosti, prosvjetiteljsko doba obilježeno je pojavom estetike kao posebne filozofske discipline – discipline koja je na mnogo načina poslužila kao nacrt za izum povijesti umjetnosti. Umjetnost je shvatila kao kategoriju objekata koji su bili oslobođeni društvenih i vjerskih interesa i koji su uključivali nezainteresirani pogled na estetsko iskustvo, nešto što se dobro uklapalo s fokusom prosvjetiteljske ere spram racionalnosti. Ovaj ravnodušni način gledanja bio je od ključnog značaja za filozofe estetičare 1700-ih godina i bio je osobito primijenjen u sistemskoj filozofiji Immanuela Kanta.<sup>1</sup> Ta se nezainteresiranost manifestirala na raznovrsne načine otkad je Kant iznio svoje teze. Na pamet nam dolazi formalizam Clementa Greenberga,<sup>2</sup> kao i fenomen »bijele kocke«.<sup>3</sup> Jedan od najznačajnijih razloga toliko dugog zagrobnog života bio je taj što se lako spojio s općenitijim zahtjevom za znanstvenom objektivnošću koja je pratila i komplicirala svaku akademsku disciplinu.

Potencijalno najpoznatiji i najutjecajniji analitički model koji se mora pokoriti zahtjevima znanstvenosti i na taj se način smatrati reprezentativnim za svjetonazor koji se razvio u doba prosvjetiteljstva jest »ikonografija«<sup>4</sup> – metoda koja i dalje dominira suvremenim kustostvom. Ikonografska metoda linearno je progresivno ispitivanje umjetničkog djela koje za cilj ima otkriti što njegovi različiti elementi označavaju – uglavnom u odnosu na njihov izvorni kontekst. Strogo empirijski okvir od kojeg je ikonografija oblikovana implicira da umjetničko djelo ima jedno inherentno značenje, a time i jedno ispravno tumačenje koje se može potvrditi referencom na književne izvore. To je pristup umjetnosti koji podsjeća na arheološku metodologiju s jakim naglaskom na kontekst u kojemu je umjetničko djelo stvoreno, a ne na način na koji je recipirano u sadašnjem trenutku. Uza svu svoju informativnu moć, ikonografija vrlo često publici oduzima sposobnost i poticaj da se osobnije poveže s umjetničkim djelom i ostavlja otvoreno pitanje zašto umjetnost zauzima posebno mjesto u društvu.

Može se oprostiti nekome tko bi mogao pomisliti da je nasljeđe prosvjetiteljstva oslabilo tijekom vremena jer se ovdje radi o starijim datumima. Iako je zasigurno bilo i još uvijek je izazivano, čvrsto drži suvremeni svijet umjetnosti, premda danas na suptilniji i implicitniji način.

U svijetu teorije umjetnosti, nastavak popularnosti analitičkih pristupa kao što su marksizam, psihoanaliza i queer-teorija (da spomenemo samo neke) svjedoči o opstanku ideala kultiviranih u doba prosvjetiteljstva. Ono što je navedenim pristupima umjetnosti zajedničko jest da svi smatraju da su umjetnička djela u inherentnom stanju nedostatka: nedostaju im razgraničeni »odgovori«. Odgovori koji mogu kontrolirati umjetnička djela i odgovoriti na pitanja i neizvjesnost koja nastaje kada se gledatelj suoči s umjetničkim djelom. Ove

1 Usp. Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, preveo John Henry Bernard, Macmillan & Co., London 1914.

2 Usp. Clement Greenberg, »Modernist painting«, u: Francis Frascina, Jonathan Harris (ur.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Phaidon Press, London 1992.

3 Usp. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, First University of California Press, San Francisco 1999.

4 Ibid.

različite analitičke škole pristupaju umjetničkom djelu na sličan način: svi traže odgovor na tu estetsku zagonetku izvan okvira – drugdje nego li u samom umjetničkom djelu. Primjerice, u povijesnim ili ekonomskim okolnostima koncepcije djela, u umjetničkom životu, u strukturama moći koje upravljaju širenjem i primanjem umjetničkih artefakata itd. Nisu li te tendencije upravo načini upravljanja interpretativnim okvirom zadanog umjetničkog djela, baš kao što je bio slučaj i s tradicionalnijom poviješću umjetnosti? Nisu li to načini ograničavanja potencijalnog asocijativnog ishoda gledatelja?

Iako priznajemo valjanost i potencijalnu važnost gore opisanih metoda, također vjerujemo da su problematični jer imaju tendenciju gušenja aspekta umjetnosti koji ju zapravo čini tako vrijednom za ljudska bića.

Zajednički nazivnik spomenutih pristupa jest taj da svi teže dodjeljivanju razgraničenih odgovora na umjetnička djela jer se svi temelje na ideji da će, pod uvjetom da ima prave upute, svatko imati homogeno iskustvo umjetničkog djela. Na taj način vrlo često završavaju zatvaranjem umjetničkog djela i spreječavanjem njegova potencijala da djeluje kao plodno tlo za promatračevu maštu. Da bi se udovoljilo težnji za objektivnošću u području umjetnosti, nasljeđe prosvjetiteljstva potiče nas da se riješimo naše individualnosti, da se ili stavimo u tuđe mjesto (tj. umjetnika), ili da uđemo u stanje ravnodušnosti – za koje vjerujemo da je fiktivno. Jer kako bi uopće bilo moguće ukloniti promatrani predmet?

Prema našem mišljenju, ovaj znanstveni otrov često znači da je umjetnost vrijedna samo za potaknuti nekolicinu koji drže ključeve trezora znanja kakav je povijest umjetnosti. To znači da svi ostali vrlo često postanu jako uplašeni za angažiranje oko umjetničkog djela na osobni način; za dopuštanje da njihova subjektivnost podivlja te se izgubi u labirintu umjetničkog djela. Boje se »nerazumijevanja«, »nesporazuma« – općenito osjećaja bivanja glupim. Oni se boje baviti umjetničkim djelom na način putem kojega postaje vrjednijim od znanstvenog predmeta.

## Neodređenost

Vjerujemo da smisao umjetničkog djelo nije otkrivanje svjetovnih istina, nego otkrivanje osobnih perspektiva i bivanje upravljanim egzistencijalnom refleksijom. Umjetnost se odnosi na dolaženje u kontakt sa samim sobom, na doticanje na način za koji se ne misli da je moguće, i da se uključi u nečiju subjektivnost. Bavi se stvarima koje se ne mogu verbalizirati, stvarima koje se ne mogu dotaknuti riječima i konceptima te koje, stoga, imaju neobjašnjivu moć da nas dodirnu, da nas pokrenu.

Razlog i izvor te mogućnosti leži u inherentnoj neodređenosti umjetničkog djela. Umjetnost nema jasnu praktičnu uporabu te uvijek postoji neka vrsta neizvjesnosti, čuda ili misterija o tome zašto postoji. Njemački teoretičar umjetnosti Gottfried Boehm izjavio je da je »nepostojanost, ili preciznije, neodređenost, kvaliteta slika uopće«,<sup>5</sup> te ćemo ponoviti tvrdnju da uvijek postoji određeni problem u određivanju značenja umjetničkog djela.

Razmatrano unutar ateističkog egzistencijalističkog svjetonazora, identificiranje ove temeljne neodređenosti u umjetničkom djelu omogućuje da se vidi kakve ima sličnosti s ljudskom egzistencijom. Polazeći od ateističkog svjetonazora vjerujemo da se inherentno nestabilno značenje u umjetnosti može vidjeti kao nešto što reflektira inherentnu besmislenost postojanja. Svaki je pojedinac zadužen za stvaranje smisla u životu, a taj se preduvjet kristalizira pri umjetnosti i estetskom iskustvu. Takva odgovornost može imati desta-

bilizirajući učinak koji zauzvrat može stvoriti krizu tumačenja. Što se tiče postojanja, religija bi mogla biti osmišljena tako da spriječi takvu krizu, ili barem riješi problem (uvođenjem velikih narativa s fiksnim objašnjenjima, utvrđenim značenjem i preporučenim djelovanjima) – a povijest umjetnosti na sličan je način sposobna pružiti objašnjenja i rješenja za složene ljudske izraze.

Sučeljavanje s umjetničkim djelom sučeljavanje je s objektom čija svrha i funkcija nije shvaćena i stabilizirana bez potkopavanja svoje inherentne težnje za slobodom. Umjetničko djelo poziva na našu sposobnost da svijet nadjenemo značenje i dotiče se samog temeljnog čina obdarivanjem značenja kaosu postojanja.

Prema našem mišljenju, umjetnost »je« i »bavi se« stvaranjem smisla. Nesi-gurnost i aktiviranje interpretativnih sposobnosti koje se nalaze u umjetničkom iskustvu odražavaju nesigurnost u samom svijetu i interpretativne kapacitete potrebne za postojanje u svijetu koji je suštinski lišen smisla. Umjetnost je platforma za uključivanje u ovu temeljnu premisu, tu egzistencijalnu prazninu. Suočeni sa svojstvima bilo kojeg umjetničkog djela, suočeni smo s vlastitim asocijacijama u odnosu na umjetničko djelo, sa smislom koje se mora nadjenuti umjetničkom djelu. Pozvani smo pokušati interpretirati umjetničko djelo, unatoč njegovoj dvosmislenosti. Suočeni smo s nečim što je inherentno neodređeno te smo stoga prisiljeni dodijeliti smisao – izlažući pojedinca kao slobodnog aktera u svijetu.

### ***Kunstangst***

Da bismo označili krizu značenja koja se pojavljuje u estetskoj situaciji, predlažemo pojam *kunstangst*. Taj smo pojam odabrali zato što vjerujemo da se ova kriza može izraziti u odnosu na egzistencijalističku koncepciju tjeskobe koja svoje korijene ima u djelu danskog filozofa Sorena Kierkegaarda, i uglavnom je izložena u *Konceptu tjeskobe* (1844).<sup>6</sup> Tjeskoba ju u njegovoj terminologiji temeljni aspekt ljudske egzistencije i ne treba je miješati s modernim psihološkim, patološkim stanjem.

Kako koristimo Kierkegaardov koncept tjeskobe, nužno je naglasiti da on izvorno nije namijenjen umetanju u estetski kontekst. Međutim, smatramo da su strukture u tjeskobi slične umjetničkom iskustvu do te mjere da vjerujemo da ova nova primjena može biti korisna u dobivanju novih spoznaja o umjetničkom iskustvu.

Kierkegaardova teza i njegova razmišljanja temelje se na problematizaciji tradicionalnog tumačenja pada čovjeka (trenutak kad su Adam i Eva popustili iskušenju i jeli sa stabla spoznaje što je Bog zabranio) i blisko povezanog Izvornog grijeha (kršćansko vjerovanje da čovječanstvo postoji u stanju grijeha, koje su naslijedili svi potomci Adama i Eve). Kierkegaard odbacuje ovo tumačenje Izvornog grijeha kao inherentne predispozicije za grijeh jer vjeruje da pojedincu oduzima slobodu i odgovornost za vlastita djela, uključujući

<sup>5</sup> Gottfried Boehm, »Indeterminacy. On the Logic of the Image«, u: Bernd Huppauf, Christoph Wulf (ur.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*, Routledge, New York, London 2009., str. 219–229, str. 220.

<sup>6</sup> Søren Kierkegaard, »Begrebet Angst«, u: *Samlede værker*, sv. 5–6: *Frygt og bæven*, Gyldendal, København 1994.

činjenje grijeha. Prema njemu, slobodno *biramo* činiti grijeh i stoga se naš grijeh ne može objasniti ni kao slučajnost ni kao nužnost.<sup>7</sup>

Kierkegaard tjeskobu opisuje kao mentalno i emocionalno stanje koje premošćuje ljudsku nevinost i grešnost. Ono što se događa kada se suočimo s mogućnošću grijeha jest to da postajemo svjesni svoje slobode poduzimanja akcije, da izaberemo počiniti grijeh ili odlučimo ne počiniti grijeh. On vjeruje da je to znanje glede bivanja slobodnim akterom u svijetu ono što uzrokuje osjećaj tjeskobe. Međutim, on također vjeruje da je to znanje preduvjet za postajanje samim sobom, sebstvo koje je odgovorno za svoje postupke.<sup>8</sup> To podrazumijeva da sve strukture i ideali koje je pojedinac primio od svijeta koji ga okružuje više nisu dani *apriori*. Pojedinac može izabrati uključiti se u ove strukture i ideale, ali oni više nisu neopozivi. Stvari ili pojave odnose se samo na ljudsku egzistenciju u onoj mjeri u kojoj ih je ljudsko biće obdarilo značajem. To je spoznaja koja ulazi u čovjeka tijekom tjeskobe.

Međutim, prije počinjenja grijeha, u stanju nevinosti, ovo priznanje slobode nije u potpunosti oblikovano u umu pojedinca. Nešto nas čini zabrinutim, ali nije poznato što je to točno. Kierkegaard to opisuje kao »ništa«. Važno je spomenuti da Kierkegaard razlikuje tjeskobu od straha. Potonje se odnosi na specifično definiranu prijetnju, koja ima predmet (npr. divlju životinju ili napunjenu pištolj), a suprotno tome – tjeskoba je bez predmeta – nemamo se čega bojati: »predmet tjeskobe je ništa«.<sup>9</sup> Ono zbog čega je pojedinac tjeskoban jest mogućnost djelovanja. Ne mogućnost da učinimo nešto specifično, nego mogućnost izbora. Tako se »mogućnost slobode najavljuje u tjeskobi«.<sup>10</sup>

Ova tjeskobna realizacija mjesto je gdje egzistencijska kriza izranja, kada pojedinac prizna da mora definirati svoj život kroz izbore koje čini. To je ostvarenje slobode jer ono što se može izabrati je u rukama pojedinca. Od vrtoglavice slobode što je premisa ljudske egzistencije – istovremeno zadivljujuća i zastrašujuća. Zapanjujuće zbog oslobođenja koje nosi, a zastrašujuće jer ne postoje apsolutne, definitivno ispravne odluke, jer ne postoji ništa izvan pojedinca što može opravdati ili legitimirati bilo koju moguću akciju. Svaki pojedinac snosi punu odgovornost.

Naš projekt ujedinjuje estetiku i egzistencijalizam identificiranjem sličnosti između konkretne, umjetničke, osjetilne krize značenja i apstraktne, egzistencijalne krize značenja. Osnovno je u estetskoj situaciji da iskušenik pokušava subjektivno shvatiti umjetničko djelo: napraviti interpretacijske izbore. Pojedinac se dodjeljuje osobno značenje za estetsku situaciju. To aktivira individualne sposobnosti interpretacije i potiče ga da stvori smisao u kaos umjetničkog djela.

Ono što se događa u *kunstangstu* jest zabrana ove tjeskobne svijesti. Vjerujemo da je umjetničko djelo sposobno evocirati; spoznaja o nedostatku i traženju značenja života. Tako me umjetnost podsjeća na moju vlastitu egzistencijalnu premisu. To nije nešto specifično u umjetničkom djelu, nego ništavilo u umjetnosti koje pobuđuje tjeskobu jer je umjetničko djelo sažeti prikaz interpretabilnosti, pluralizma označavanja. U biti, *kunstangst* je sučeljavanje s prazninom postojanja. Međutim, imperativ je da ne nastojimo izbjegavati tjeskobu jer iako neznanje može biti blaženstvo, tjeskoba je sastavni dio ljudskog bića.

## Angažman

Sudjelovanje u *kunstangstu*, a ne bijeg od njega i skrivanje iza metoda tradicionalne povijesti umjetnosti otvara transformativni potencijal umjetnosti.



Umjetničko djelo ima sposobnost preobražavanja načina na koji gledamo na svijet, kako gledamo na sebe i što smatramo mogućim. Ona otvara nove puteve za maštu koja može temeljito preurediti način na koji doživljavamo svijet.

S obzirom na estetsku situaciju, francuska povjesničarka umjetnosti Georges Didi-Huberman zahtijeva »otvorenost prema svim vjetrovima značenja«. <sup>11</sup> Željeli bismo proširiti ovaj pjesnički izbor riječi i uključiti još jednu analogiju: umjetničko djelo može se usporediti s vjetrom. Vrtinja, hvatanje zrnaca pjeska (uspomene, refleksije, snovi, naša činjeničnost) i lagano spuštanje na površinu u novom uzorku, stvarajući nova sazviježđa, nove asocijacije. Nježna neprijatnost s potencijalom transformacije. Vjetar je intangibilan poput moći umjetnosti: on je tamo, ali ga je teško kartirati, treba nekoga da ga opazi i nema postavljenog odredišta, nema predodređene svrhe.

Ideja da umjetnost može imati sposobnost destabilizacije i preraspodjele mentalnog prostora promatrača, da može imati transformativni potencijal, nalazi svoju podršku u spisu *Teorija pozitivnog raspada* poljskog psihologa Kazimierza Dabrowskog. On nudi eksplicitno sustavno proučavanje razvoja osobnosti, njegove uzročnosti, metode i progresije.

Raspadu se obično daje negativna asocijacija, ali Dabrowski nastoji nijansirati taj dojam:

»Raspad se opisuje kao pozitivan kada obogaćuje život, proširuje horizont i stvara kreativnost; negativno je ako nema razvojnih učinaka ili uzrokuje involuciju.« <sup>12</sup>

Prema njegovu mišljenju napredak ili razvoj odvija se kroz kolaps postojećih struktura (raspadanje), nakon čega slijedi nova organizacija (integracija). Sastoji se od perioda velikog intenziteta i neravnoteže, npr. psiho-neuroza, depresije ili kreativnih procesa, nakon čega slijedi vrijeme ravnoteže. <sup>13</sup> Da bi se razvili, trebamo prihvatiti teške prolaze, unatoč tome koliko bi to moglo biti zastrašujuće, a Dabrowski se izričito poziva na Kierkegaardov koncept tjeskobe kako bi izrazio njihove konstruktivne aspekte. On pojašnjava da egzistencijalna anksioznost »odražava povećanu osjetljivost osjećaja odgovornosti za vlastiti razvoj«. <sup>14</sup>

Ključna točka razvoja uvijek je neka vrsta unutarnjeg sukoba. Sukobi s vanjskim svijetom ili drugim vanjskim krizama ne mogu sami promicati razvoj osobnosti, ali mogu djelovati kao plodno tlo za unutarnje sukobe koji naknadno mogu omogućiti razvoj.

7  
Niels-Jørgen Cappelørn, »The Interpretation of Hereditary Sin in *The Concept of Anxiety* by Kierkegaard's Pseudonym Vigilius Haufniensis«, *Tijdschrift voor Filosofie* 72 (2010) 1, str. 131–146, str. 131–132, 135–136, doi: <https://doi.org/10.2143/tvf.72.1.2047020>.

8  
Ibid., str. 143–144.

9  
S. Kierkegaard, »Begybet Angst [1844]«, str. 136.

10  
Ibid., str. 164.

11  
Georges Didi-Huberman, *Confronting Images – Questioning the Ends of a certain History of Art*, The Pennsylvania State University Press, University Park 2005., str. 22.

12  
Kazimierz Dabrowski, *Positive Disintegration*, Little, Brown & Co., Boston 1964., str. 10.

13  
Kazimierz Dabrowski, *Personality-shaping through positive disintegration*, Little, Brown & Co., Boston 1967., str. 93.

14  
Ibid., str. 95.

U odnosu na umjetničko djelo, vjerujemo da se neodređenost umjetničkog djela može smatrati nekom vrstom vanjske krize. Ako se aktivno uključite u destabilizaciju uzrokovanu umjetničkim djelom, ona može potaknuti duboku egzistencijalnu refleksiju i, premda egzistencijalna tjeskoba u Kierkegaardovoj definiciji nema predmet, Dabrowski pokazuje da vanjski sukobi mogu izazvati tjeskobu. To nas stavlja u poziciju da tvrdimo da umjetnička djela mogu djelovati kao neka vrsta vanjske krize. Međutim, to je moguće jedino kada se neodređenost i dvosmislenost umjetničkog djela ne maskiraju, već se prihvaćaju i njima se bavimo. Upravo tako umjetničko djelo dobiva svoj preobrazajni potencijal. Ne namjeravamo diktirati određeni smjer ili svrhu ove transformacije, već samo artikulirati njezinu mogućnost.

## Zaključak

U ovom smo članku predložili pojam *kunstangst*. Identificirali smo kako se umjetnički diskurs i očuvanje nastavljaju oblikovati idejama prosvjetiteljstva i problematiziraju ovo nasljeđe prema objektivnosti i ponovljivosti. Umjesto toga, odstupili smo od pretpostavke da umjetnost predstavlja krizu označavanja koja promatrača potiče da stvori smisao na temelju njegove ili njezine individualnosti. Taj intimni subjektivni odnos prema umjetničkom djelu smatramo samom biti umjetničkog stvaralaštva i konzumacije. Da bismo označili ovo duboko osobno i dvosmisleno umjetničko iskustvo, prenijeli smo egzistencijalistički koncept tjeskobe u estetski kontekst. Primijetili smo da se pri anksioznoj svijesti može vidjeti kako odražava estetsko iskustvo i vjerujemo da ta neodređenost značenja može objasniti intenzitet estetskog iskustva.

U egzistencijalnoj tjeskobi koju je predložio Kierkegaard postajemo svjesni naše egzistencijalne slobode. Razumijemo da smo slobodni birati svoje postupke, ali i sami moramo preuzeti punu odgovornost za te činove. Tjeskoba je uzrokovana sviješću o sebi, slobodnim sebstvom koje podrazumijeva beskrajnu mogućnost odabira. *Kunstangst* je iskustvo u kojem se otkriva ne samo pluralitet umjetničkog djela nego i stanje u kojem se gledatelj suočava s kognitivnom i emocionalnom beskrajnošću unutar sebe. Umjetnost ima sposobnost obuhvaćanja životnog besmisla i slobode pojedinca.

U raspravu smo implementirali istraživanje Kazimierza Dabrowskog koji tvrdi da sukobi s vanjskim svijetom ili druge vanjske krize ne mogu same promicati razvoj osobnosti, ali mogu djelovati kao plodno tlo za unutarnje sukobe koji naknadno mogu omogućiti razvoj. U odnosu na umjetničko djelo, smatramo da se aspekti neodređenosti i pluralnosti mogu smatrati vanjskim krizama koje uzrokuju potencijalno transformativnu anksioznost.

S engleskog preveo:

**Luka Janeš**



**Anders Bille Petersen, Nils Bloch-Sørensen**

***Kunstangst***

**Anxiety as a Defining Moment of Aesthetical Experience**

**Abstract**

*In this paper, we wish to propose a notion Kunstangst [Danish for art anxiety] as a designation for the destabilising and transformative state that art can impose on its spectator. To this day, art discourse and curation continue to be shaped by Enlightenment ideals. This legacy urges us to dispose of our individuality, either by putting ourselves in someone else's place or by striving towards objectivity and repeatability. We regard this as highly problematic, and to question the scientific, rational, and disinterested approaches, we have chosen to investigate a more personal, intimate relation between artwork and spectator. The notion Kunstangst derives from the existentialist concept of anxiety, which originates in the philosophy of Søren Kierkegaard. We hope that the transfer of this existentialist concept will provide us with a new aesthetic tool that can enable us to undo the chains of Enlightenment thought and help us approximate the intensity at the heart of aesthetic experience. Aiding us in the appropriation of such an abstract philosophical concept and its application to aesthetics, we incorporate the research of psychologist Kazimierz Dabrowski. He claims that external conflicts can evoke anxiety, which can – if properly engaged with – become transformative experiences. Following this line of reasoning in an aesthetic context, we believe that this is how the art experience can have transformative potential.*

**Key words**

art, anxiety, psychology, existentialism, subjectivity, *kunstangst*, Søren Kierkegaard, Kazimierz Dabrowski