



Blaženka Perica

Mit u suvremenoj njemačkoj umjetnosti (Joseph Beuys i njegovi utjecaji)

UVOD

Mit i umjetnost imaju ponešto sličnu sudbinu: sve do modernog doba, a od samog početka historije kulture, pripisuju im se značenja od dubokosmislenosti do laži; od toga da im se priznaje kako sadrže više istine do toga da se svode na iluzije, opsjene, izmišljotine. Ni veliki obnovitelj mitske transcendence u umjetnosti druge polovice 20. st., čudom preživjeli pilot poražene njemačke avijacije i potom učitelj onoga o čemu se ne može znati - nije izbjegao takva dvoumljenja. Joseph Beuys (Kleve 1921 - Düsseldorf 1986) bio je šaman, ali je za mnoge to značilo ne čovjeka izuzetnih znanja, ni proroka ni maga, nego naprosto šarlatana. Karizma ili prijevara krajnosti su koje se jednako pitaju o istini: jedna je međutim nedokaziva, natpojmovna istina, a za drugu je ona baš zato ne-istina i izmišljotina.

Ta podijeljenost na iracionalno i racionalno rasplinjuje se odnedavna u sumnji u koju je dospio svijet oslanjajući se sve nerazumnije na znanstveni projekt boljega sutra. Put u Državu Sunca, danas se čini, pretvorio se u Ikarov let, jer nije ni bio toliko racionalan koliko stvar prilično bezumnog zanosa.

Beuys je među umjetnicima vjerojatno bio jedan od prvih koji je uočio da je mit manje mitski no što je stvarnost koju živimo: da mit posjeduje ne nedostatak, nego drukčiju logiku - upravo onu koje je znanost lišena. Moć toga umjetnika bila je u svjesnoj odluci da se liši samouvjerenosti znanstvenika: da bi bio šaman na kraju 20. st., morao je ratio proširiti intuicijom, budućnost revidirati prošlošću. Mit u njegovu stvaralaštvu zato je i bio "viša logika".

Sličnim višesmislenostima izražava se i naša suvremenost: postmoderna se uvriježila kao termin usprkos zbnjujućem pitanju o tome kako nešto što je post, što nije novo, može biti i moderno. Na to trezveno pitanje teoretičari više ne odgovaraju jasnim pojmovnim konstrukcijama - engleski slogan za postmoderno, "Anything goes", jednako je primjeren koliko i francusko "rien ne va plus". Uostalom, kako mit može biti obilježje vremena u kojem je znanstveni optimizam kao vladajući pogled na svijet na vrhuncu moći? Čini se da se interes za mitsko, za čudo i tajno, za prirodu i transcendentno pojavio u momentu kada su pojmovne opreke postale preuske, nedostatne za kompleksnost današnjeg svijeta. Pitanje se, međutim, ne postavlja na razini: racionalno ili iracionalno? - nego: kako misliti izvan takvih dihotomija koje se isključuju?

Prvo poglavlje ovog rada pokušaj je da se na temelju nekih recentnih teoretskih oglada o mitu i o postmoderni naznači

prepletanje aktualnosti mita i diskusija o postmoderni. Ključni izrazi koje susrećemo kod mitologa jesu "cjelovitost i značajnost", a na drugoj strani "pluralizam i uniformiranost (u smislu porasta indiferencije)". Na prvi pogled oprečni, ti se izričaji pokazuju komplementarnima naročito na polju likovne umjetnosti. Mit jest jedno od glavnih obilježja postmoderne, i to prilično drukčije no što ga je poznavala moderna. On sada dobiva pravo, ne samo kao citat, kao riječ, priča, nego kao specifična forma mišljenja kojoj logika nije strana. Drugo poglavlje upućuje na taj odnos. Preko historijata tumačenja mitova - od demitologizacije i remitologizacije - dolazimo u 20. st. do shvaćanja da je mit živa, vječno prisutna stvarnost, kao i do potenciranja rano otkrivene srodnosti, pa čak i istovjetnosti, mita i umjetnosti. Otuda do postmodernih tumačenja, koja u prvom planu ističu tu relaciju, nije daleko. Brojne su promjene značenja koje je mit zadobivao u toku povijesti. Danas u suvremenoj likovnoj produkciji govorimo o "individualnim mitologijama" - izrazu koji nas vraća postmodernom višeznačju i tipičnoj "šah-mat poziciji" dosad uvriježenih pojmovnih suprotstavljanja. Time je poljuljana i većina modernističkih principa, pretjerana sklonost moderne znanstvenoj istini, avangarde budućnosti... Da postoji jedna druga, viša istina, koju nije moguće dokazivati, pokazao je Beuys neponovljivim eksperimentom života kao umjetnosti. Mit je sredstvo u traganju za (još uvijek) skrivenim smislom, ali i spoznajno-kritički instrument u svijetu koji je izgubio smisao za neka bitna životna i ljudska područja. Kako je mit sadržan u Beuysovu opsežnom djelu, razrađeno je u trećem poglavlju. Time što je mit uveo kao prosvjetiteljski čin, i ne samo u njemačku umjetnost, Beuys je inicirao i niz moralnih pitanja... Njemačka i mit posebno u umjetnosti nisu rasterećeni tabua fašizma. Mitološki sadržaji i forme koje je eksploatirala naci-ideologija imaju sposobnost da i danas fascinantno, gotovo očaravajuće djeluju. Četvrto poglavlje posvećeno je tome krajnje osjetljivom fenomenu. Umjetnici kao A. Kiefer, B. Prinz, ali i mnogi drugi, svjesno se služe takvim temama i estetičkim uzorcima da bi tako stupili u duel s metodom potiskivanja krivnje, strategijom zaborava. Patos, mit i aura koje je Beuys reafirmirao zadobivaju nove obrise: na mitskom obrascu prosvjećivanja umjetnost polaže moralni ispit...

Umjesto zaključka na kraju je globalni prikaz smjernica u recentnoj likovnoj produkciji u Njemačkoj. Čak su i oni koji nastoje biti izvan njegovih utjecaja još uvijek, čini se, Beuysovi "dužnici".

I. Suvremenost i mit

Raz-čarani ili samo razočarani svijet

Mjesto bogova davno su u svijetu zauzele znanosti koje su obećavale prosvijećeni put u budućnost lišenu straha, ali su istodobno i prijetile izgonom iz toga znanstvenog Edena ukoliko se čovjek ne podredi strogosti i ozbiljnosti njihovih zakona. Znanost, koja se dugo i uporno trudila da jednoznačno i upojedinačeno objasni svijet, danas je i sama spremna priznati svoju isključivost, prihvatiti da ona nije jedini model tumačenja svijeta.¹

Svijet napučen teorijama i naučnim sudovima čini se da je jednako nehuman kao i onaj pretrpan bogovima i demonima: ni u jednom ni u drugom čovjek nije gospodar svoje egzistencije. Sloboda je pitanje mogućnosti izbora, a on je za čovjeka oduvijek bio ponešto sužen - na odabir između Hada i Olimpa, pakla i raja ili "nula" i "jedan". Mitska Arkadija i biblijski raj danas nam se čine neobično nalik onom obećanom dobu svjetla u koje će nas (kada?) dovesti razum. Svijet je bilo prijeko potrebno racionalizirati da bi se čovjek oslobodio prvobitnog užasa, udaljio od početnog kaosa. Svijest, međutim, o tome da nas ni velika znanja o nevidljivoj, o npr. genima, virusima i atomima, nisu lišila straha, vratila nam je sumnju, a nekima i određene nade. Svijetom nismo ovladali, on nam ostaje zagonetan, netransparentan, te se čini da on i nije danas toliko raz-čaran (entzaubert) koliko samo razočaran neuspjehom jednog pothvata trezvenog otčaravanja. U svjetlu suvremenih okretanja tradiciji, povijesti, u neskrivenu interesu za mit, koliko god ima samozavaravanja, vjere u to da je strahotni početak manje užasan od onoga što je ispred nas, toliko tinja i potajna nada da će se uvidom u prošlost moći otkriti - i ispraviti - ona nepoznata greška koja nas je dovela do ovoga kriznog i katastrofičnog osjećanja svijeta. Posezanje za mitskim mišljenjem tako nije samo puko "natrag" - u tome se nazire mnogo profinjenija kontura jednog mogućeg "dalje".

Današnja fascinacija mitovima ne počiva na njihovu povratku - oni su očito bili neprestano tu, trajni. Fascinantno u mitu jesu ona svojstva koja je naše doba razantnog znanstveno-tehnološkog razvoja samo izgubilo: cjelovitost i značajnost svijeta.

Otvorena cjelovitost

Teorije, pojmovni sistemi, zakoni čini se da nisu služili samo oslobođenju čovjeka od iracionalnih strahova i uređivanja svijeta. Razložna logika na kraju je sasvim razložila svijet, parcelirala ga na niz dijelova među kojima nisu više sagledive veze nužne za orijentaciju.

U toj sve nepreglednijoj rascjepkanosti realiteta između aktualizacije mita u znanosti, filozofiji, umjetnosti i onih uglavnom površnih mistifikacija tipa nove religije, New Agea, ezoterije ili pomodnog spiritualizma, nestaju principijelne razlike: sve te pojave jednako upućuju na potrebu suvremenog čovjeka za jedinstvenošću, uravnoteženošću svijeta za koju se donedavno smatralo da je nepovratno izgubljena. Fascinacija mitom u tom je slučaju interes za njegovo posebno mišljeno jedinstvo, sposobnost sjedinjavanja: mit se ne priziva kao bezuvjetan povratak jednog modela, nego on privlači svojim svojstvima kao

moguće sredstvo ponovnog ujedinjenja bolno razlomljene stvarnosti.² Nije li i najsuvremenija znanost - astrofizika - ne samo dotakla mitske obrasce u svojoj teoriji velikog praska nego i istakla zahtjev za ujedinjenjem (zasad) nespojivih teorija o beskrajno velikom (teorija relativiteta) i teorija o beskrajno malom (kvantna mehanika)?³ Nije li i recentna filozofija francuskih poststrukturalista odustala od diferenciranja sfera; ne nastoji li "dekonstruirati" dosadašnja razgraničenja, autonomnost pojmovnih konstrukcija?⁴

Težnja ucjelovljenju svijeta, koja se danas čita i na pozadini aktualizacije mita, nije nipošto identična sa zahtjevom za jedinstvo kakav nude zatvoreni sistemi mišljenja. Prije svega, to je ono svojstvo mita na koje je skrenuo pažnju već i Aby Warburg: izričući temeljnu ambivalentnost čovjeka i kulture odnosom magije i logosa, iracionalnog i prosvijećenosti, on se bez sumnje uvijek zalagao za snage razuma. Ipak je upozoravao na opasnost od krajnje demitologizacije koja će, kako je govorio, razoriti onaj iz mita u znanost prenesen, s mukom stečen adorativni misaoni prostor toliko potreban za regulaciju odnosa straha i (ne-)razuma.⁵ Ambivalentnost se ne mora bezuvjetno riješiti u korist jednog ili drugog, već je nužna ravnoteža.

Težnja ucjelovljenju o kojoj se ovdje govori težnja je uspostavljanju relacija među raznorodnim i heterogenim, a ne sintezi putem podređivanja jednom vladajućem principu. Cjelovitost nije ni cjelina u smislu totalitarne dogme religije ni ona neutralna općost znanosti. Moć i nemoć mita, njegova apodiktičnost i istodobno manifestiranje u mnoštvu varijacija i modifikacija, cjelovitost je višeznačja u kojoj se suprotnosti ne isključuju nego kao raznorodne omogućuju otvorenost. To je cjelovitost propusnih granica.

Značajnost⁶

Značajnost je glavno svojstvo u radu mita i u "Radu na mitu" Hansa Blumenberga⁷, ono svojstvo kojim se ostvaruje osnovna funkcija mita - distanciranje od "zjapljenja bezdana iz kojeg je sve proisteklo"⁸, kao i od svega onoga što čovjeka još uvijek ugrožava. Značajnost nastupa kao kvaliteta u smislu "pregnantnosti protiv indiferencije" koju mit ne dopušta ni prema prostoru ni prema vremenu. Usprkos tome što u njemu ne nalazimo kronologije, datiranja ni točnog lociranja, mit ne prepušta svijet slučaju ni nekom ravnodušnom "i-tako-dalje". Mit ne pozna određenost u smislu znanstvene kauzalnosti ili historičnog početka i kraja, jer on uz to ima na raspolaganju još i istodobnost i prefiguraciju, slijed i vraćanje istoga.⁹ No to je višeznačje, a ne proizvoljnost i krajnja neodređenost kako bi to rado htjela vidjeti jednoznačna znanost.

Ondje gdje se istina svela na jedno naučno indiferentno "nula" ili "jedan", inzistiranje mita na značajnosti provokacija je koja otvara alternativne pristupe svijetu. To nije osporavanje poznato iz avangardi, niti se time obećava Novo. Sve je ipak drukčije... Postojanost mitova, njihova trajnost i aktualnost i u našoj suvremenosti uvelike ima veze s ucjelovljenjem, učvršćenjem svijeta posredstvom značajnosti, ponovnim pridavanjem važnosti.¹⁰ Tu našu suvremenost, bilo sa skepsom bilo s oduševljenjem, nazivamo postmoderna. Što o njoj teorija više govori, to se ona više otima jasnom definiranju: to je zbog toga što ono čega tu sasvim sigurno više nema jesu jednostavni obrasci objašnjavanja u dihotomijama. Dvije premise nemaju

više nužno samo jednu konkluziju, i možda se baš zbog toga sve ukazuje kao paradoks: zahtjev za cjelovitošću očituje se kao očuvanje heterogenog, kao pluralizam. To je cjelovitost značenja razlika, a ne svođenja na isto.

Mit i postmoderna

Postmoderna, bilo da je samo fenomen, stanje duha, zabluda ili uistinu epoha; bilo da se zove posthistorija ili postindustrijsko doba, termin je koji našu suvremenost obilježava kao jedno "poslije". Zato vrijeme koje živimo, uza sve ograde što ih možemo imati naspram tog termina, ne može biti i nije više jednostavni prezent. Otkad se Novo čini nemogućim, a neko dalje ipak nužnim, između napuštene budućnosti i zagledanosti u (prepunu) prošlost naselila se složena istodobnost, paralelnost raznodobnog i raznolikog. Čini se da, jednako kao što aktualizacija mita nije puko "natrag", nije ni ono "post" u postmoderni uobičajeno "nakon". Uostalom, zar interes za mit i mitsko nije jedan od najimpresivnijih simptoma postmoderne; zar se i jedno i drugo ne otima svakoj pojmovnoj odredivosti?

Kada Wolfgang Welsch uočava da je ono što postmodernu esencijalno razlikuje od moderne to što ona "...razara sheme kronologije, napretka, prevladavanja i nadilaženja"¹¹ - nisu li to ona svojstva koja se naziru u radu mita? Čak se i prethodno opisana forma cjelovitosti, sadržana u mitu, ovdje pokazuje djelotvornom. Welsch fokusom postmoderne smatra, u skladu s njezinim i inače najspominjanim svojstvom, pluralizam - stanje iz kojega nije više moguće misliti nikakvo jedinstvo i cjelinu. Mitovi su, ustanovili smo, omiljeni u toj našoj suvremenosti baš zbog svoje integrativne sposobnosti. I premda se Welsch ne osvrće na mitove, on ipak nije mogao zanemariti ni previdjeti tu tako očitu potrebu za cjelovitošću, pa pluralizmu-mnogostrukosti suprotstavlja tendenciju uniformnosti, negativno mišljeno jedinstvo u smislu niveliranja razlika, porasta indiferencije. Taj "gordijski čvor" postmoderne, smatra Welsch, sasvim u recentnom duhu, nije moguće razriješiti, jer odluka za samo jedno ili samo drugo ne bi zadovoljavala: pluralizam i uniformnost jesu temeljno ambivalentni, ali se ne isključuju nego dapače - jedno proizvodi drugo,¹² te "...bi bilo pogrešno misliti da se postmoderna opcija mnogostrukosti jednostavno odrekla jedinstva i cjeline. Ona u nekom smislu čuva to jedinstvo, ali u formi koja je, paradoksalno,... forma otvorenosti"¹³.

Očito je da spomenuta svojstva mita participiraju u svojstvima postmoderne. Sve se ovdje ne pojavljuje kao jedinstvo karakteristično za modernu koje je ostvarivano općim zahtjevima za funkcionalizaciju i objektivno. Riječ je o komplementarnostima koje situaciju drže otvorenom slično otvorenosti estetičkog, tj. umjetničkog, iskustva. Zbivanje umjetnosti vrlo je blisko postmodernoj strukturi pluraliteta, istodobnosti raznolikog, kao što je od mita preuzelo "konkretno čulan način uopštavanja i prvotni sinkretizam".¹⁴ Područje umjetnosti stoga je osobito bogato tim prožimanjem postmoderne i mita.

Umjetnost prije i poslije

Granice između prije i poslije, između moderne i postmoderne teško su određive: ipak postmoderna, za razliku od svoje prethodnice, ništa ne osporava, a to znači da ne nudi ni ništa novo, iz čega proizlazi zaključak da joj na raspolaganju stoji sve staro.

Time je ona barem dijelom moderna, a dijelom nešto drugo; dijelom se neki davno odbačeni motivi moderne preformuliraju, a neki se upravo tek sada odbacuju.

Peter Bürger¹⁵ upozorava na dvostruko nasljeđe shvaćanja umjetnosti: ono moderno, koje u svom centru ima čistoću umjetničkog medija i emfatički pojam djela, što je moguće samo kao odbacivanje svega izvanumjetničkog, svakodnevnog, trivijalnog; i ono avangardno, prvome suprotno svojim programom ozbiljenja umjetnosti probijanjem njezinih granica prema životu. U današnjim zbivanjima, u kojima vidi odustajanje, ali ne od cjelokupne moderne nego od moderne pedesetih i šezdesetih godina, Bürger stoga otkriva neoavangardizam koji oslobađa autonomno djelo iz institucije umjetnosti. Za razliku od njega, mnogi teoretičari upravo iz institucionaliziranja moderne očitavaju fizionomiju postmoderne: nije pri tome riječ samo o komercijaliziranju, profesionaliziranju i birokratiziranju segmenta umjetnosti, nego su i pokretački, stvaralački principi moderne postali institucionalni. Nakon sveopće estetizacije života bunt se pretvorio u afirmaciju, šok u terapiju, ono "protiv" je okoštalo u čvrst sistem pravila, gramatiku po kojoj se u umjetnosti razaznaje i određuje što je djelo i tko je umjetnik. "Negacija je postala tek ritualno ponavljanje, Rébellion procedura, kritika retorika, prekoračenje ceremonija."¹⁶

Proizišao iz modernog zahtjeva za objektivitet i za cijelu epohu važeću formulu raz-otkrivanja skrivene istine, onoga stvarnog u stvarnosti, osnovni pokretač moderne - inovacija - iscrpljen je kao i stvaralački motto i kao opravdanje umjetničkog čina. Podlegla znanstvenom pozitivizmu, a time i ograničenju na provjerljive činjenice, umjetnost i sama odbacuje lijepo, auru, privid kao varku i ne-istinu. Taj patos istine na jednoj se strani okreće istraživanju izvanjskog, sve dok se istinitim i stvarnim u umjetnosti ne pokažu samo umjetnička formalna sredstva ili dok se konkretna konstelacija oblika ne ukaže kao znak za općenitiji poredak svijeta. Za dobro takve stvarnosti umjetnost se odrekla i svakog preslikavanja, te se već od kubističkih kolaža nastoji odreći znaka unošenjem realnih fragmenata u djelo sve dok ne nastane anti-umjetnost. Traganje za istinitim i stvarnim u izvanjskom očituje se jednom kao autonomija, a drugi put kao jasna spona umjetnosti sa životom.

Na drugoj strani postoji put istine koji vodi u svijet unutrašnjosti. Borba protiv iluzije, varljivog privida, vodi se s istom namjerom razotkrivanja skrivenog, ali je ovaj put cilj neposrednost kao ona istina koja je iskonska, skrivena u nesvjesnom. Nekontrolirana gesta i automatizam postupci su koji otkrivaju autentično u ličnosti nasuprot konvencijama u koje je zatvara društvo: ekspresija je istina, a refleksija tek dodatak.

Čitava moderna, opterećena pitanjima o objektivnom i stvarnom, ocrta se tako u ideologiji suprotstavljanja: lažno-istinito, vanjsko-unutrašnje, subjektivno-objektivno, autentično-neautentično, znak-označeno...

Oba spomenuta puta, međutim, završavaju izolacijom umjetnosti od života, u autonomiji i sekularizaciji.

Postmoderna ne njeguje ta razgraničenja, u njoj nisu više na djelu jednostavne dihotomije, niti ona pristaje da se odrekne lijepog privida. Istina koju je Minimal Art dosegno u redukciji na čistu formu i njezin suodnos s okolinom, ili istina kojoj se priklanjala konceptualna umjetnost svojim misaonim pristupom bilo apstraktnim pojmovima prostora i vremena, bilo pitanjima o

samoj umjetnosti - sama sebi više nije dovoljna. Kasniji radovi Franka Stellae i Donalda Judda pokazuju postmoderne pomak ka sugestivnoj snazi boje i forme i time krše dotad prihvaćena pravila.¹⁷ Sol LeWitt tvrdi da su konceptualni umjetnici prije mističari nego racionalisti.¹⁸ Čarolija se vraća u umjetnost okretanjem priči, gesti, povijesti, auri, novim vrednovanjem čulnog. Tradicionalne opreke znak-označeno, materijalno-idealno, oslabile su. Sudeći prema recentnim umjetničkim djelima neki izrazi kao "ljepota", "prived", "aura", "patos" zahtijevaju nova određenja.

Moderna je umjetnost patosu istine žrtvovala mnogo toga, a prije svega tradiciju i gotovo sve transcendentalno. Analizirajući to stanje Suzy Gablik¹⁹ ustanovljuje da su mitovi tipična karakteristika postmoderne umjetnosti, da oni i apstraktnim formama daju noumenalni prostor koji se otima pojmovnom objašnjavanju. Mitovi se tako u recentnoj umjetnosti javljaju kao ponovno otkriće transcendentalne istine, istine s onu stranu dihotomija kalkulirano-slučaj, privid-dubina, subjekt-objekt. Potraga za izgubljenom transcendencom, za jednim "više" izvan prostora instrumentalnog uma, tiče se i ponovnog pronalaza aure i ljepote, pa i ne čudi što se onaj "višak" umjetničkog i estetskog sve češće dovodi u blizinu mita i mitskog.

Bilješke:

1

FEYERABEND, Paul, "Kako zaštititi društvo od nauke". U: Sesardić,

Neven, "Filozofija nauke". Nolit, Beograd, str. 350.

HÜBNER, Kurt. "Aufstieg vom Mythos zum Logos? - eine Wissenschaftstheoretische Frage". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos-Ohnmacht der Vernunft." Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1989.

2

KEMPER, P., n. dj.

3

HOKING, Stiven, "Kratka povest vremena". Beograd 1989.

4

BÜRGER, Peter, "Im Schatten von Joseph Beuys-Anmerkungen zum Thema Kunst und Philosophie heute." U: Kunstforum br. 90 (Juli-September 1987), str. 70.

5

GOMBRICH, Ernst H., "Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie". Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, str. 303. Warburgova bilješka uz Kreuzlinger-predavanje: "...Das mythische und symbolische Denken schaffen im Kampf um die vergeistigte Verknüpfung zwischen Menschen und Umwelt den Raum, als Andachtsraum oder Denkraum, den die elektrische Augenblicksverbindung raubt, falls nicht eine disziplinierte Humanität die Hemmung des Gewissens wieder einstellt."

PELC, Milan, "Bilješka uz Warburga". U: Život umjetnosti br. 45/46 (1989), str. 157-160.

6

"Bedeutsamkeit" - termin koji je od Diltheya preuzeo H. Blumenberg - ovdje se prevodi sa "značajnost", premda su moguća značenja prema rječniku G. Šamšalovića (Zora, Zagreb 1978) još i "znânost" i "važnost".

7

BLUMENBERG, Hans, "Arbeit am Mythos". 4. izdanje Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.

8

Isto, str. 143: "...Chaos ist die bloße Metapher des Gähnens und Klaffens eines Abgrundes, der keiner Lokalisierung, keiner Beschreibung, seiner Ränder oder seiner Tiefe bedarf, sondern nur der undurchsichtige Raum der Heraufkunft von Gestalten Deren Woher kann nicht weiter nachgefragt werden, weil dies eben 'in den Abgrund führt'... Wenn der Mythos auch Erklärung verweigert und verweigern muß, so produziert er doch eine andere Entzug von Willkür."

9

Isto, str. 114.

10

Isto, "weltfestigende Bedeutsamkeit".

11

WELSCH, Wolfgang, "Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion". Weinheim: Acta humaniora. 1988, str. 13 "...Dieses Verständnis von 'Postmoderne' sprengt die Schemata der Chronologie, der Epochen, der Fortschritts, der Überholung und Überwindung. Gerade darin unterscheidet sich die postmoderne Einstellung essentiell von der modernen. Das läßt sich gerade noch einmal verdeutlichen."

12

Isto, str. 21: "...Uniformierung kann zugleich Pluralität, Pluralisierung kann Indifferenz erzeugen... In dieser Ambivalenz liegt vielleicht das Grundproblem der Gegenwart, ihr Gordischer Knoten, den es zu lösen oder zu durchschlagen gälte. Jede Deutung der Postmoderne, die sich schlicht für die eine oder die andere Seite... entscheiden zu können glaubt, ist ungenügend."

13

Isto, str. 16: "...Allerdings wäre es ein Mißverständnis, wenn man meinte, die postmoderne Option für Vielheit gebe Einheit und Ganzheit einfach preis. Genauer besehen verhält es sich vielmehr so, daß sie Einheit in gewissem Sinn wahr - allerdings in einer Form, die paradox formuliert... der Offenhaltung ist."

14

MELETINSKI, E. M., "Poetika mita". Nolit, Beograd.

15

BÜRGER, P., n. dj., str. 77.

16

SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, "Spielregeln-Tendenzen der Gegenwartskunst". DuMont Buchverlag, Köln 1987, str. 13. Citiran Octavio Paz: "...Heute... beginnt die moderne Kunst ihre Negationskraft zu verlieren. Seit einigen Jahren sind ihre Ablehnungen nur noch rituelle Wiederholungen; Rébellion ist zur Prozedur geworden, Kritik zur Rhetorik, Überschreitung zur Zeremonie. Die Negation ist nicht mehr schöpferisch. Ich behaupte nicht, daß wir heute das Ende der Kunst erleben: wir erleben das Ende der modernen Kunst."

17

Isti, "Der Silberblick zurück". U: Kunstforum br. 90 (Juli-September 1987), str. 187.

18

NESWEDA, Peter, "Logik und Mystik". U: Wolkenkratzer br. 5 (1989).

19

SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, "Spielregeln...", str. 25.

II. Mit u umjetnosti

Da bi se govorilo o posebnom odnosu mita i suvremene umjetnosti na primjeru recentne likovne produkcije u Njemačkoj, nužno je, budući da je istinitost mitotvorne i umjetničke fantazije shvaćena tek u ovom stoljeću, barem ukratko naznačiti put na kojem je do toga došlo.

Od riječi do stvarnosti

“Mit sam je dio visokokaratnog rada logosa.”
(Blumenberg)

Tumačenja mitova nastala su i sve donedavna se održavala na pretpostavci o opoziciji Mythosa i Logosa, dakle znanosti i razuma uopće. Ta pretpostavka, pretvorena u stožer cjelokupnog mišljenja Zapada, moguća je samo na osnovi isključivosti formalnih zakona logosa i znanosti, na osnovi njihove potrebe da iskaze temelje na argumentiranim zaključcima i da oni, takvi, budu jedini dokaz stvarnosti i jedina istina. Tako su mitovi, nasuprot empirijom provjerljivoj realnosti, raskrinkani kao puke priče, izmišljotine, tvorevine fantazije koje su nastale iz čovjekova nedostatno razvijena razuma i znanja o svijetu.

Zagonetno u demitologiziranju na temelju opreke Mythos-Logos nije samo to što npr. i Mythos i Logos prvotno znače “Riječ”¹, nego i to što se usprkos porastu znanstvenosti svijet uporno nije odricao svoga “predznanstvenog” stadija, sklonosti neobjašnjivom, natprirodnom, tajnovitom i svetom.

Stoga se zagonetno pretvorilo u motiv za sumnjičenje postojećeg, te se negativno vrednovanje mita na pozadini uvjerenja o usponu čovjekova mišljenja od mita do logosa² preobrati u svoju suprotnost - u fenomen poznat kao remitologizacija.

Uočavajući da je razum postao sredstvo potčinjavanja čovjeka, Nietzsche je napadao racionalistički progresivizam te je svojom koncepcijom vječitog vraćanja istog, dionizijskim pogledom na svijet, zapravo predlagao da se prijeđe - s Logosa na Mythos!³ Na tragu oživljavanja interesa za mit - od Nietzschea, Bergsona i ostalih zagovornika Lebensphilosophie, pa do egzistencijalizma i nekih recentnih pojava u umjetničkoj praksi - proces remitologizacije odvijao se, osobito isprva, kao naglašeno pozitivno isticanje momenta iracionalnosti: mit je idealiziran kao stvaralački proces nasuprot razornoj snazi intelekta.

Suprotstavljanje mita i logosa, negativno određen odnos mita prema stvarnosti razriješit će se tek etnološkim i antropološkim istraživanjima, koja bitno proširuju mitski topos.

Bronislaw Malinowski ustanovit će ne samo da su tradicija i kultura uvjetovane mitom, nego i da je mit cjelovita stvarnost, i to ne tek prvobitna, prošla stvarnost, već i vječno prisutna, življena stvarnost u praktičnom svijetu života. Time što se sveta priča mita kao dio magije uključuje u ritual mit se očituje kao čudo koje svaki put iznova oblikuje svakodnevi ljudski život i prirodu. Mit tako nije samo ispričana priča nego konstitutivni element života jer regulira npr. i praksu obrade polja, i ponašanje članova zajednice, a i njezin odnos prema kozmičkom i natprirodnom.⁴

Najkasnije sa strukturalnom antropologijom Claudea Lévi-Straussa postat će propusna i dotad čvrsta granica između čulnosti i intelekta, mitskog i logičnog. On je, komparirajući više od 800 mitova, ustanovio ne samo dvostruku - dijakronijsku (horizontalnu, historijsku) i sinkronijsku (vertikalnu, prostornu) - strukturu mita⁵, već i to da mit slijedi posebnu, skrivenu logiku: čak i ono što se na razini empirije i pokazuje kao slučajno, proizvoljno (npr. pripremanje hrane) podliježe nevidljivim pravilima i zakonima, logičkim operacijama koje nisu svjesne. Mit ne raspolaže sudovima o lažnom i ispravnom, ali je svakako “vrijednost za nekoga”, i time je forma klasificiranja i uređivanja svijeta, što znači misao i spoznajni instrument. Ukratko, on posjeduje logičku nsvjesnu strukturu, jer: “...ono što se ne da pojmovno objasniti, dakle, logički, nije ni izdaleka iracionalno - postoji nadracionalna smisaonost”⁶.

Od stvarnosti do individualnih mitologija

Spoznaje da je mit uvijek prisutna stvarnost i da nije antiteza logičnog polazišta su i recentnim tumačenjima mitova u kojima se odgovor na pitanje o uzroku dugovječnosti mitova u pravilu tiče izvorne, a i načelne srodnosti mita i umjetnosti.

Za razliku od Mircea Eliadeova poimanja mita kao sakralne stvarnosti koja se putem rituala obnavlja i traje u borbi protiv profanog vremena historije, pri čemu su i nastojanja suvremenih umjetnika (razlaganje forme i sadržaja) također religiozno poniranje u unutrašnjost i tajne materije⁷, već spominjani “Rad na mitu” Hansa Blumenberga upućuje na rano oslobađanje mita od religioznog i na slobodan razvoj stvaralačke svijesti. Rad mita rad je na pramaterijalu životnog svijeta, i to “produranjem imena u kaos”⁸, “oblikovanjem bezobličnog, očovječenjem bestijarija”⁹. To je bitno stvaralački proces, i on se nastavlja u radu na mitu kao stvaranje iz recepcije, i dalje nužno jer iskonska neizvjesnost nikada ne nestaje. Ona temeljna funkcija mita - distanciranje - produžuje se ovdje kao davanje garancije da nešto - ili onaj početni kaos i strava - više nije tu. Za taj je zadatak umjetnost kao autonomna estetska djelatnost osobito pogodno područje: “Lijepo nije istinito, ali ono opravdava uzmicanje čovjeka pred užasom zbilje...”¹⁰ Pridavanjem važnosti, postupcima ponavljanja, preobražavanja i varkom, mit je uspostavio prvu distancu. Istim putem umjetnost nastavlja tu funkciju mita - ona je estetičko distanciranje, daljnje razblaživanje prvotnih, strahotnih predodžbi, i to slobodnim stvaranjem, igrom, kreiranjem spasonosnog prvida. Tako su u Blumenbergovu pristupu mit i umjetnost načelno poistovječeni, i to na razini stvaralačkog procesa uopće.¹¹ Veza mita i umjetnosti za Ernesta Grassija nije stvaralačke naravi u navedenom smislu, jer on umjetnost svodi na oblikujući izbor,¹² no umjetnost se rađa u trenutku kada se prestaje vjerovati u mit kao u sakralnu vječitu stvarnost, te se on iz sakralne stvarnosti preobražava u estetsku vrijednost umjetničkog djela. Umjetnost se tada pojavljuje kao “ljudski, individualni projekt umjesto vječno važećeg poretka”.¹³ Zaokret prema individualnom u odnosu mit-umjetnost nalazimo, međutim, već i kod Schellinga; on je ujedno bio i prvi teoretičar koji je opet shvatio mit kao stvarnost, kao svijet prototipova, univerzum, pramateriju iz koje je poteklo sve ostalo. Mitologija se po njemu otjelotvorila u umjetnosti, i ona je “...neophodan uslov i osnovna građa svake umjetnosti... kao ispoljenja apsolutnog i lepog po sebi pomoću lepih predmeta”¹⁴. Budući da mit simboliziraju vječita načela,

Schelling smatra da se "...mitotvorstvo nastavlja u umjetnosti i da je misija svakog velikog pesnika da ucelovi deo sveta koji mu se otkrio i da od njegove građe stvori sopstvenu mitologiju".¹⁵ Individualne mitologije termin su koji obilježava i prisutnost mita u suvremenoj umjetnosti.

Individualne mitologije

Prisutnost mita u umjetnosti teško je prozvati novošću čak i u moderni: od Beckmannovih Argonauta, Picassovih Minotaura, Chagallovih starozavjetnih motiva ili Ernstova tematiziranja frojdovskog Edipa, pa sve do mita o iskonskom, jednostavnom, neusiljenom, izvornom, kakav je poznavala skulptura nakon Rodina u djelima Brancusija, Modiglianija pa do Lipschitza¹⁶ - posvuda ćemo pronaći težnju prauzorcima umjesto održavanju (Urbilder, a ne Abbilder!). U želji moderne da citira, u onom njezinu dijelu koji je sklon arhajskom, arhetipskom, lako bi se mogle prepoznati one Warburgove "formule patosa" kojima se premošćuje jaz i simbolizira jedinstvo između čulnog i razumskog. No pretjerana ljubav za objektivno i istinu odvela je modernu na druge putove...

"Historičari smatraju izraz individualne mitologije besmislenim možda zato što se on proteže i na kolektivno i na individualno. Baš tako, ali što bi više htjeli!?"¹⁷, kaže Harald Szeemann koji je taj termin, potekao od Schellinga, reafirmirao u povodu 5. Documente 1972. godine. Nasuprot tada vladajućoj intersubjektivnosti u umjetničkoj praksi, Szeemann je izrazom individualne mitologije pokušao obuhvatiti umjetnike vrlo različitih usmjerenja čije je zajedništvo postulirao kao zahtjev za novim viđenjem odnosa općeg i posebnog, čitljiv u prvom redu u njihovoj koncentriranosti na intenzitet doživljaja. Ovaj put treba međutim imati na umu da taj doživljaj nema ishod u avangardnoj želji za razotkrivanjem autentičnog u ličnosti. Isto tako, treba upozoriti da tu u novovrednovanu senzibilnost ne treba ograničiti na pojave s početka 80-ih godina, u Njemačkoj na "Nove Divlje" i za njih vezanu ekspresivnost geste i priče ili neobaveznost citiranja mitskih motiva. Takav pristup bio bi, a često to i jest u izložbama na temu mita¹⁸, odviše jednostran u svojoj oslonjenosti na poimanje mitologije kakvo je bilo npr. Nietzscheovo, po kojem je mit isto što i instinktivno, iracionalno, kaotično, nasuprot odmjerenoj i smišljenoj harmoniji¹⁹. Takvo shvaćanje, zapravo bazirano na staroj opreci Mythosa i Logosa, olako u umjetnosti poistovjećuje priču i figuraciju, ekspresiju i čulno s mitom, a na drugoj strani umjetničku težnju za redom, likovne izričaje jasnom formom, s konstrukcijom, geometrijom, s razumom. Za individualne mitologije sam Szeemann kaže: "To polje proteže se isto tako i na geometrijsko slikarstvo, na monokromije... sve do nove religioznosti"²⁰, i upozorava na rane umjetničke pozicije u moderni kakva je bila Mondrianova, koju on ne bi bio ni razvio bez dodira sa svijetom teozofije, kao što općenito "...tada nijedan umjetnik nije povukao ni potez a da pri tome nije mislio na Univerzum".²¹

I dok je moderna uglavnom odustala od onoga čega nema, od onoga što se ne može prikazati, u postmoderni se akcentira tome komplementarno iskustvo: postoji neprikazivo!²²

Viša istina, u koju neki umjetnici danas ponovo vjeruju, tiče se nadracionalne smisaonosti mita koji, kao što smo utvrdili, nije i alogičan time što je prvenstveno osjetilno orijentiran. Zato stare opere forma - sadržaj, objekt - subjekt, teško da danas i dalje

imaju onu tradicionalnu relaciju isključivanja. Naprotiv, interes za neizrecivo, nepojmovno, za tajnu koju obuhvaćaju individualne mitologije, potreba je za jedinstvom čulnog i razumskog, za ucjelovljenjem pukotina naše civilizacije na jednoj drukčijoj problemskoj pozadini: to je težnja širenju misaonih obzora još donedavna skučenih u pozitivističke okvire.

Time je mit u umjetnosti našeg doba uistinu novog značenja - on je alternativni oblik spoznaje, spoznajno-kritički instrument čiji nevizualni kontekst produbljuje našu vizualnu lekturu.

Jedan osobit oblik mita kao aktualne verzije prosvjetiteljstva nalazimo na području njemačke umjetnosti: potraga za izgubljenom transcendencijom ovdje i sredstvo za prevladavanje vrlo ovostrane i traumatične njemačke povijesti, iskustva fašizma, tragičnog za cijeli svijet.

Njemačka i bolest od mita

Nordijski mitovi pogodovali su patologiji nacističkih nadriznalaca: u njihovoj "preradbi" Brunhilde i Siegfried, Parsifal i Wotan, pa čak i Wagner i Nietzsche promovirani su u uzorite primjerke germanske nacije kojima je potkrepljivan i opravdavan do neshvatljivosti bolestan i brutalno realan historijski zločin. Uzori i inače lako postaju kič, a dodatno unakažen naci-ideologijom, kič je u službi smrti.

Pitajući se što je to fašističko u Njemačkoj, Bazon Brock govori o temeljnoj njemačkoj anomaliji: intelektualni projekti svijeta - znanstveni, filozofski, umjetnički - ovdje se čitaju kao plan za izvedbu; kao realne upute za realnu akciju, "...umjesto da se upotrijebe za kritiku svih zadanih stanja na zemlji".²³ Kada se ne uspijeva prihvatiti i priznati istinitost privida, dospijeva se do realizacije užasa, i tada više ne govorimo o intelektualnim projektima, o znanosti ili mitovima, nego o pseudoznanosti i pseudomitovima. Budući da se mit od pseudomita, ono što je iz historijske predaje i ono što je fingiralo u postizanju političkih ciljeva, ni nakon pada nacionalsocijalizma ne odjeljuje - upotreba mitološkog repertoara u umjetnosti i dalje podliježe ideološkoj sumnji. Zabrana germanske mitologije nakon sloma Trećeg Carstva nije bila stvar dekreta, nego je ta napeta šutnja proizišla iz naravi zahtjeva za potiskivanje "historijske krivnje": ništa što su fašisti mogli zloupotrijebiti nije se više smjelo smatrati sasvim nedužnim.

Onaj dio postmoderne umjetničke produkcije, i to naročito u Njemačkoj, čiji je sastavni dio fascinacija s jedne strane mitskim sadržajima, a s druge formama patosa i monumentalizma, zato je i danas praćen odbijanjem, potresenošću ili gotovo agresivnim reakcijama. Uzalud umjetnici govore o drukčijoj pozadini shvaćanja osjetilnog i estetskog od one u doba fašizma... Ostaje skepsa, njih i dalje sumnjiče za ciljeve kakve su imali nacistički pseudo-propovjednici.

"Mit kao prosvjetiteljstvo"²⁴ zato u njemačkoj umjetnosti danas ima dvostruku ulogu: njime se šire spoznajni vidici, ali i premošćuje pukotina u nacionalnoj i vlastitoj povijesti. Koliko mit ima funkciju kritike instrumentalnog uma te koristi u općoj potrebi za ucjelovljenjem osjetilnog i razumskog, toliko on u njemačkoj umjetnosti ima i funkciju kritike potiskivanja traume, pa koristi i u osvješćivanju jedne zloupotrebe.

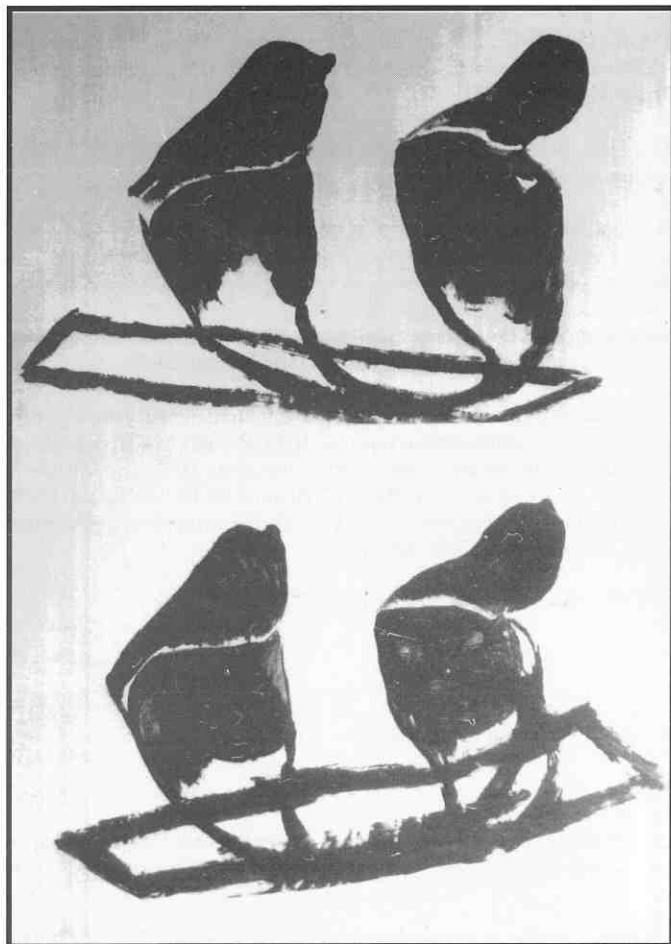
O prosvjetiteljskoj ulozi mita riječ je i u djelu Josepha Beuysa (1921-1986), koji je njemačkoj poslijeratnoj umjetnosti vratio samosvijest, mjesto u evropskom kulturnom okruženju. Umjetnost

uopće obogatio je specifičnom aktualizacijom mita smatrajući da se njime duhovne dimenzije mogu opet postaviti u središte težnje, ali ne tako da se "...vraćamo natrag, u davna stanja svijesti, nego da bismo koračali u budućnost, u nove, proširene odnose svijesti".²⁵

Bilješke

- 1
MATTENKLOTT, Gert, "Wen interessieren heute Göttergeschichten?". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos...", str. 16 "...Aber denken wir zum einen daran, daß es bereits der Logos ist der den Mythos bennent. Zum anderen liegt bereits in dieser ersten tastenden Sprachgebung eine Differenz, auf die der Mythenforscher Karl Kéreny mehrfach hingewiesen hat. Mythos und Logos bedeutet zwar beidesmal 'Wort'; Mythos das Wort in einem mehr autoritativen Sinne, Logos aber in auslegender, interpretierender Bedeutung."
MEYERS GROSSES TASCHENLEXION. B. I. - Taschenbuchverlag, Mannheim, Wien, Zürich 1987.
- 2
HÜBNER, K., "Aufstieg vom Mythos..."
Odnos mita i znanosti Hübner razmatra postavljajući pitanje o uzroku široko rasprostranjenog mišljenja da znanost nasuprot mitu isporučuje pravu sliku stvarnosti.
Ontologija (kao "nauka o bitku" - "sklopovi pojmova koji opisuju bitak u cjelini") znanosti počiva na utemeljenju iskaza činjenicama koje nisu puki čulni opažaji nego su i same već nešto protumačeno, što pretpostavlja vrlo komplicirana znanja: slijedimo li sve empirijske činjenice i zakone sadržane u jednom iskazu o npr. nekoj temperaturi, na kraju moramo naići na grupu temeljnih postulata - a priori akceptiranih principa iz kojih se stvara ontologija znanosti. Isti takav, ontologijom posredovan, odnos prema stvarnosti karakterističan je i za mit: kako npr. pojava Atene u priči uvijek izaziva sabranost i promišljenost, Ahilej će u "Ilijadi", iako gnjevan, vratiti već izvučen mač zahvaljujući prispjeću te božice i njezinu utjecaju. On postupa prema uredbi, pravilu mita. Činjenice se dakle i u mitu povezuju, mit također ima sistematičnost, i - iako u sasvim drukčijim okvirima - može se pozivati na empirijsku podlogu, i on je, kao i znanost, iskustveni sistem. Iz toga proizlazi da mit nije iskrivljena, nego samo drukčija slika stvarnosti.
Mythos i Logos nužno je razlikovati, ali interferencije koje među njima očito postoje ne dopuštaju odbacivanje mita kao nižeg stupnja razuma: "...Zar je čovjek koji je otkrio vatru, izumio kamenu sjekiru bio manje racionalan od kasnijeg naučnog čovjeka?" poznato je pitanje Claudea Lévi-Straussa. Hübner stoga zaključuje da u prijelazu s mita na logos i znanost nije moguće vidjeti jednoznačni uspon, niti je historija samo linearni napredak - ona je prepuna skokova i prijelaza za koje znanstveni racionalizam nije dovoljan ni jedini uzrok.
- 3
MELETINSKI, F. M., n. dj. Uvod.
- 4
VOGES, Hans, "Kollektiv, Sakralität und Mystifikation in der ethnologischen Mythendeutung". U: Kemper, P., "Macht des Mythos...", str. 253-260.
- 5
GALLAS, Helga, "Der Blick aus der Ferne. Die mythische Ordnung der Welt und der Strukturalismus". U: Kemper, P., "Macht des Mythos...", str. 267-288.

- 6
DAMNJANOVIĆ, Milan, "Mit u fenomenološkom pogledu i umetničko stvaranje". U: zbornik "Umetnost i mit". NIRO "Književne novine", Beograd 1987, str. 18.
- 7
ELIADE, Mircea. "Okultizam, magija i pomodne kulture". GZH, Zagreb 1983, str. 30.
- 8
BLUMENBERG, Hans, n. dj., str. 40.
- 9
Isto, str. 682.
- 10
Isto, str. 659: "...Das Schöne ist nicht das Wahre aber es rechtfertigt, daß der Mensch sich dem Schrecken der Wahrheit entzieht."
- 11
To je naročito bitno za onu modernu umjetnost koju više nije bilo moguće pratiti očitavanjem motiva i tema jer se ta umjetnost sasvim okrenula svome mediju, formalnim i izražajnim sredstvima. Kada je izgubila svaki odnos s vidljivim svijetom zbilje, pa čak i svoju simboličnost, ta se umjetnost svela na svoju elementarnu prirodu: ostao joj je još samo stvaralački princip.
- 12
DAMNJANOVIĆ, M., n. dj., str. 26.
- 13
Isto, str. 25.
- 14
MELETINSKI, F. M., n. dj., str. 20: citiran Schelling iz "Einleitung in die Philosophie der Mythologie".
- 15
Isto, str. 22.
- 16
METKEN, Günter, "Mythen in der modernen Malerei vom Surrealismus zur Transavantgarde". U: Kemper, P., "Macht des Mythos...", str. 384-403.
- 17
SZEEMANN, Harald, "Individuelle Mythologien". Merve Verlag, Berlin 1985, str. 235-237 (iz razgovora s Chatérine Millet).
- 18
BILLETER, Erika, "Mythos & Ritual in der Kunst der 70-er Jahre". Predgovor katalogu izložbe. Kunstverein in Hamburg 7. 11. 1981 - 3. 1. 1982. Autor naglašava kako je mit suprotnost logosu i znanosti zbog toga što se bavi isključivo osjećajima i prirodom. Iz dosad rečenog jasno je da taj odnos nije tako jednoznačan i jednostavan: noviji ogledi teoretičara mita kritiziraju upravo takvo shvaćanje.
- 19
MELETINSKI, F. M., n. dj., str. 27-29.
- 20
SZEEMANN, H., n. dj., str. 235.
- 21
Isto.
- 22
WELSCH, W., n. dj., str. 31.
- 23
BROCK, Bazon, "Mythos als Aufklärung". U: "Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung". DuMont, Köln 1982, str. 36.
- 24
Isto.
- 25
BILLETER, E., n. dj., str. 68 (iz razgovora s Josephom Beuysom).



III. Joseph Beuys

"...Kada se porežeš, povij nož."

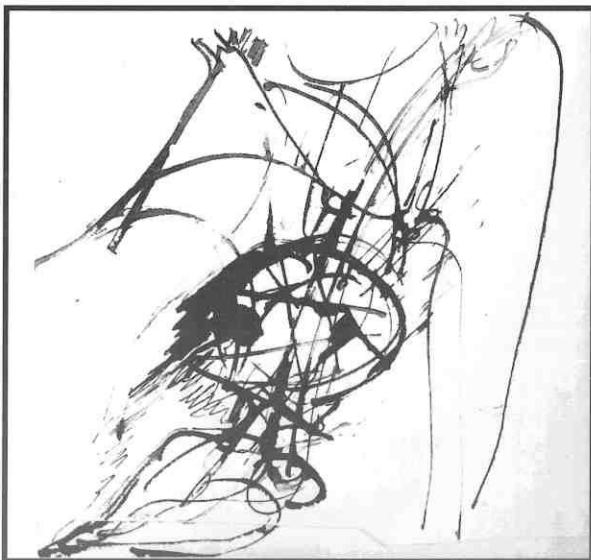
O umjetnosti Josepha Beuysa nije moguće govoriti bez uvida u specifičan prethodno skiciran odnos mita i znanosti, kao što bez toga novovrednovanog odnosa nije zamisliv, vidjeli smo, ni potpun pristup našoj suvremenosti kojoj Beuysovo djelo već i pripada kao mit.

Šaman, čarobnjak-vrač, ni u primitivnim zajednicama ne postaje se izborom nego samoizborom; on svoje magične moći ne duguje drugima, ali zato oni štošta duguju njemu... A njemačka umjetnost duguje djelu Josepha Beuysa uistinu mnogo.

Već i činjenica da je Beuys poistovjećivan sa šamanom govori koliko je njegov rad uvjetovan mitskim, no izjava poput: "...važno je da ulogu šamana preuzimam kako bih izrazio tendenciju regresije, onoga natrag u prošlost, ...ali tu regresiju treba shvatiti u smislu progresa, futurološki"¹ - objašnjava nam da se mit ovdje nalazi u avangardnoj funkciji. To je ono po čemu Beuysovo djelo zauzima intrigantno, prekretničko mjesto unutar, i to ne samo njemačke, povijesti umjetnosti. Na to ukazuje i Rolf Wedewer:

mit i avangarda svojim bi se usmjerenjima logički morali međusobno isključivati, međutim, oni su kod Beuysa dovedeni u jednu "kao što - tako i" relaciju.² Kako je to moguće i po čemu je to izuzetno?

Ako je za avangarde presudna orijentacija u budućnost, i to prekidanjem s tradicijom, onda je Beuys naglašenom aktualizacijom prošlosti i mita u svom stvaralaštvu prekinuo tradiciju avangarde. Očito je da on tim postupkom nije doveo u pitanje svoj avangardni stav, ali svakako jest neka - i to bitna - svojstva i principe avangarde, čime se otvara kompleksnost, višeznačje postmodernog karaktera. Zašto? Avangarda i mit mogu biti i sinonimi za različite pristupe svijetu: na jednoj strani avangardu dovodimo u spregu sa znanstvenim mišljenjem - razlaganjem predmeta, analizom, apstrakcijom i redukcijom, a na drugoj su mitski misaoni principi jedinstva, asocijativno otvorena struktura. Prvo je Beuys nazivao "Ratio" - mišljenje u kvantitetama koje na kraju "...dolazi do svojih granica. Otud je za njega to mišljenje formalna, okristaljena i ograničena djelatnost koja na temelju svoje logičke uvjetovanosti implicira i matematički provjerljivu mjeru racionalnosti".³ Drugo je "Intuition" - proširenje one ograničene forme mišljenja, nadogradnja mišljenja u kvantitetama mišljenjem u kvalitetama. Iz toga proizlazi da se



Beuys nije zalagao za odbacivanje racionalnog, njegovu potpunu zamjenu intuicijom: prirodoznanstveni studij ponukao ga je da prema nauci zauzme ne negativan, nego kritičan stav. Uviđao je doprinos analitičke misli rasvjetljavanju zakonitosti materije, kao i to da je tek razvoj znanosti omogućio zamisao individuumu kao slobodnoga stvaralačkog bića. No, na tom razvojnom putu čovjek je prikraćen za sposobnost recepcije svega što nije empirijom iskusivo. Zato je vladavinu znanosti Beuys shvatio kao evolutivnu etapu koju konačno treba dovršiti, iz koje treba ići dalje. U intuiciji je vidio mogućnost za to, za proširenje horizontata - i znanosti i umjetnosti, ali i svekolike egzistencije. Intuicija je za njega bila "viša forma ratija", a kreativnost je ona potencija koja je imanentna i logičkom i senzitivnom u čovjeku te se očituje na svim razinama postojanja. Čovjek je stvaralačko biće, proizvođač vremena i prostora, a veza intuicije i kreativnosti prevodi ga u "nadvrijeme i antiprostor", dimenzije "...iz kojih kreativna intuicija potječe i u koje se vraća, tj. tvori krvotok, dok logička misao teče pravolinijski do određene granice. Ovdje se Beuys nadovezuje na 'pramudrost' bitka, na mitologiju, animalistički kreativitet koji Beuys pridružuje svome kozmičkom pojmu kreativnosti."⁴

U tom specifičnom misaonom stremljenju kretala se čitava umjetnost, ali i sav njegov pedagoški, teoretski, politički rad - život Josepha Beuysa. Intuicija uključuje racionalno, avangarda mit. Koliko je mitskim aspektom provocirao, činio izvjesnim ono što je neizrecivo, toliko nam je racionalnim omogućio da o njegovu djelu uopće govorimo. Njegove crteže, akcije, manifeste, instalacije...nije moguće promatrati bez poznavanja tih preduvjeta.

CRTEŽI

Za "Dijanu" (sl. 1) ili "Prasaonice s duhovima umrlih" (sl. 2) ne možemo reći da ih kao crteže obilježava odmjerenost kompozicija, pomno iskalkuliran odnos pozadine i prikazanog ili ljepota dovršenosti. Naprotiv, neoštri obrisi tamnih mrlja koje čine prikaz, teško određiva protežljivost u dubinu, neproporcionalnost i fragmentarnost, govore o suprotnom, o karakteru usputnog,

kratkoga crtačkog zapisa. Taj se karakter ne mijenja samo kada se motiv ne nalazi - kao u ovim crtežima, ili kao u "Sanjke i crna prikaza ptice" (sl. 3) - na rubu prepoznatljivosti, nego i kada je motiv sasvim očit ("Jelen", sl. 4), ili potpuno nečitak ("Bez naslova", sl. 5). Iz tih bismo činjenica mogli zaključiti da je u neposrednom i spontanom konačni "razlog" Beuysova crteža. No, imamo li na umu ne samo tu "nebrigu" oko izvedbe nego i praksu da npr. za podloge svojih crteža upotrebljava najraznovrsnije papire - od onih s rešetkastim rasterom linija i perforacija pa do kartonskih ambalaža, salveta, planova grada, istrgnutih papirića, pisama, računara..., dakle, već upotrijebljene podloge čija "upotrijebljenost" najčešće uvjetuje i tok crtanja i crteže na njima - morat ćemo utvrditi da je riječ ne o pukoj neposrednosti, već o "...izrazu specifično umjetničkog htijenja usmjerena na osobitu odsutnost umjetnosti"⁵. Razlog dojmju nedovršenosti i nepreciznosti prikaza, kojega je razaznavanje prije slutnja nego točna identifikacija, nije u specifičnosti medija već je izvan njega i izvan pojedinačno promatranog crteža. Ono što djeluje spontano otkriva se kao dio mnogo šire namjere.

"Škrtost nekih listova i odsutnost sredstava zasićenja omogućuju utok misli... Ovom je čovjeku bilo stalo do misli. Njegova namjera bila je da nešto pokrene mišljenjem. Crtanje mu nije bilo zanimanje nego je njime podređivao mišljenje mjeri onoga što je izvršivo čovjekovim čulima."⁶

"Aktrice" (sl. 6) je gotovo rezultat brzine jednog poteza, gotovo da je načinom nastanka srodna reduciranoj informel geste. Ali ta vrsta redukcije ne ograničava se na bilježenje trenutnog impulsa osobnosti, niti je duktus samo u funkciji ekspresivnog izobličavanja vidljivog svijeta (nije riječ o modernističkom principu analize stvarnosti i umjetničkih sredstava). Prikaz forme tek oblikovanjem otkriva njezinu vitalnost. Nekontrolirani pokret prožima prikazano; na objekt tu djeluju sile koje ne razlažu, ne analiziraju i ne opisuju nego nalaze svoj izraz u crtačkom subjektivnom duktusu. Zato dinamika rukopisa nema za Beuysa isključivo značenje individualnog izraza, nego se njome vizualizira u crtežu i opće, esencijalno značenje vitalne energije:



"Po mom sudu važno je da se crtežom dopre do elementarnih, kažimo: evolucionih sila. Crtežima sam pokušao tome pridonijeti, predočiti te sile."⁷ Beuys individualnim izrazom postavlja dakle zahtjev za opće, za spoznaju koja nije samo sud, a to je moguće tek zahvaćanjem u područja ne izvanpojmovnog - nego natpojmovnog. Prikaz je ukazivanje na nadvrijeme i protuprostor, ključ ne samo za horizontalni nego i za vertikalni, dubinski tok asocijacija.

Mitološko u tim crtežima kao i u ostalim Beuysovim radovima nije tek simboličan, alegorijski karakter motiva koji se neprestano ponavljaju. Zec, jelen, pčela, labud, kojot, ruže; a na drugoj strani kristali, križevi, pentagrami - uistinu posjeduju simbolička značenja u lokalnim i ostalim mitološko-religioznim predajama. Isto tako, međutim, česti portreti, aktovi ili različite tehničke naprave: agregati (usp. sl. 13), baterije, epruvete, ulaze u jasan civilizacijsko-kulturološki okvir. No, u Beuysovoj subjektivnoj interpretaciji, kontekstima u koje ih on dovodi, ti motivi zadobivaju značenja mnogo šira od već uvriježenih i poznatih - njihova predmetnost i materijalnost služi kao medij konstelacije sila koje nisu samo iz tradicije, niti samo ovdje i sada. Zato je ono što je mitološko u Beuysovim crtežima prije svega stanovita dvosmislenost koja onemogućuje pojmovna suprotstavljanja: crtež predočuje energije koje sjedinjuju prikazano i prikazivanje, ono vanjsko i ono unutarnje, realnost i umjetnika.

Potentni odnos mišljenja i djela, energije i forme, čitljiv u crtežima i akcijama, Beuys prevodi procesom u treću dimenziju, pa akcije možemo smatrati crtežima, dijagramima u prostoru.

AKCIJE

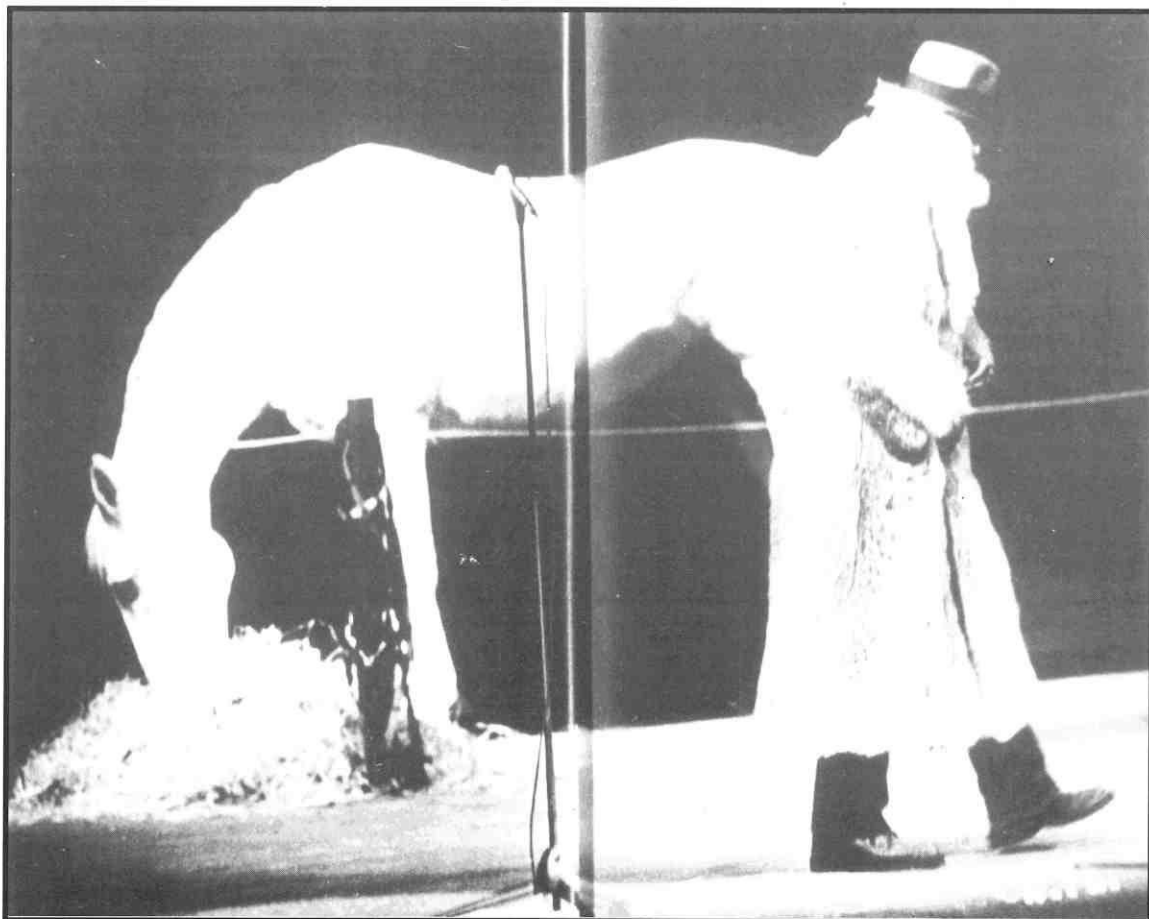
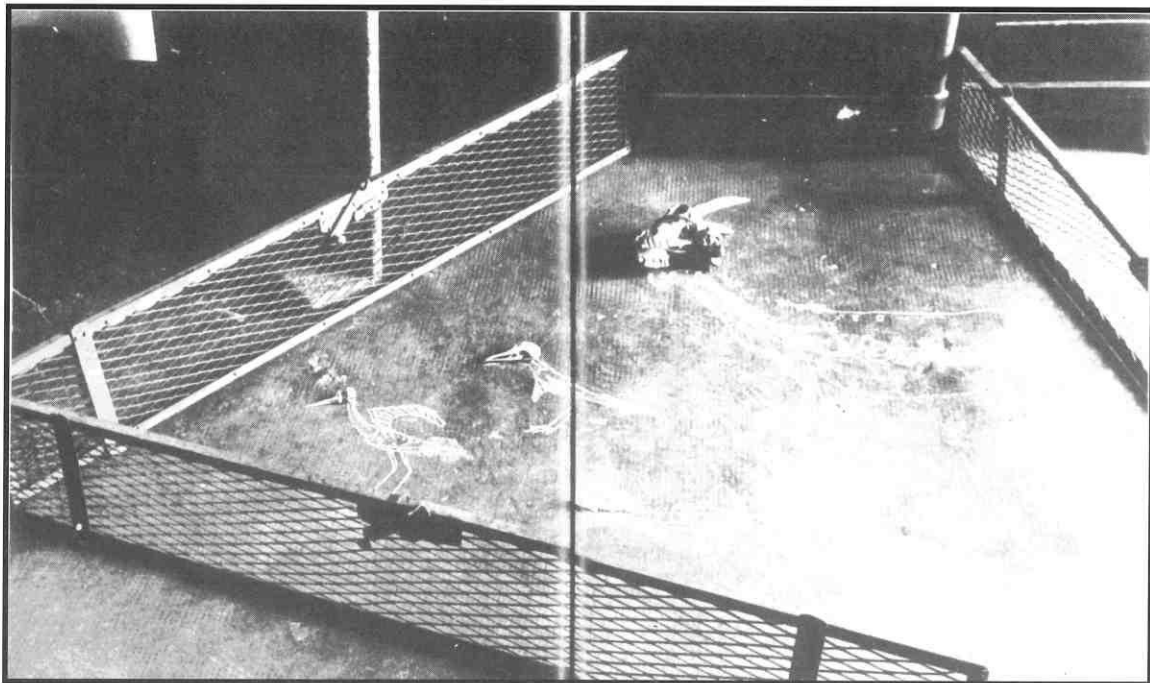
U "Iphigenie/Titus Andronicus" (1969, sl. 8) primjenjuje se montaža dramatskih tekstova W. Shakespearea i J. W. Goethea, djelo C. Peymanna i W. Wiensa čije monotono čitanje snimljeno na vrpici prati akciju. Uz taj element Beuys na scenu dovodi i konja čiji se povremeni udarci kopita prenose pojačani mikrofonom. Sile i energije na koje ukazuju crteži i ovdje postoje. "...Govorenjem i procesualnim uvođenjem daljnjih materijalija (uz mikrofona, margarin, šećer, komad željeza koji Beuys s vremena na vrijeme stavlja na glavu, krzneni kaput, činele - na kraju uzima i papir i olovku za pisanje - nap. a.) nastaje čovjekom iniciran oblikovni postupak čije širenje na materijal napreduje i na kraju obuhvaća sve egzistentno kako bi se čovjekova kreativnost stvarno izrazila."⁸

Procesualna dinamika akcije, baš kao i dinamika duktusa u crtežima, uprizoruje, čini iskustvenom, višu razinu - pokretačke sile uopće. Osim toga, tekstovi drama verbalno su i kulturološki fiksiran kontekst, i on se dovodi u vezu s kontekstom prirode, s vitalnim i organskim životinje. Onako kao što čovjek združuje ta dva aspekta u općem, evolutivnom smislu, umjetnik Beuys čini to vlastitim djelovanjem u akciji.

Ovome bliske konotacije sadrži i akcija s kojotom iz 1974. koja započinje prevoženjem Beuyasa, umotanog u pûst, kolima hitne pomoći s njujorškog aerodroma u galeriju René Block. Beuys tu, u kavezu, s kojotom provodi tri dana. Sasvim obavijen u pusteni prekrivač, iz kojega viri drveni štap, neobično je podsjećao na sliku pastira (sl. 9). Ta bi akcija, uz zvukove trijanga i prijeteću buku turbina s magnetofona, mogla biti shvaćena kao površna manifestacija odnosa kulture i prirode, da Beuys nije na umu imao i nešto više: "...Kojot je nešto što mi u našoj znanstvenoj svijesti označujemo kao ono što stoji niže od čovjeka...", ali je on "...biće koje predočuje sve natčulno, sve transcendentno, spiritualno, dakle božanstvo... Ovdje sam kojota uzeo kao zamjenu za područje koje pripada čovjeku."⁹ Nije dakle riječ samo o predočivanju relacije između civiliziranog čovjeka i mitske indijanske životinje, sadašnjosti i prošlosti, nego o iskustvu vitalnih sila koje sjedinjuju oboje i kojima se nadilazi čisto intelektualno poimanje i evolucije i akcije. Predodžba akcije, manje kazališna a više ritualna, kao i prikaz crteža, nije cilj nego sredstvo da se čovjekova spiritualna, kreativna dimenzija pojavi kao pokretački uzrok djelovanja stvari. I crteži i akcije "produžetak su mišljenja"¹⁰. U akciji "Kako se mrtvom zecu objašnjavaju slike", jednoj od ključnih u njegovu opusu, Beuys to i sam izriče. Glave prekrivene medom i listićima zlata, u meditativnoj ozbiljnosti, Beuys (sl. 10) je ophodio izložbu dodirujući beživotnim zečjim šapama slike koje potom, držeći mrtvog zeca u krilu, započinje jednu po jednu objašnjavati. Objašnjavanje i smrt blizu su jednako koliko i misao i život. Zašto? "...Zec čini sasvim realnim ono što čovjek može samo u mislima... On sam kopa svoju jamu, ukopava se u zemlju. On se inkarnira u zemlji... S medom na glavi činim, naravno, nešto što ima veze s mišljenjem. Jer čovjekova sposobnost nije da stvara med nego da misli, da stvara ideje. Time se dakle umrtvljeni karakter mišljenja opet oživljuje. Med je, naime, bez sumnje živa supstanca. Čovjekova

7. Joseph Beuys: Evolucija, 1965.

8. Joseph Beuys: iz akcije "Iphigenie/Titus Andronicus", 1969.

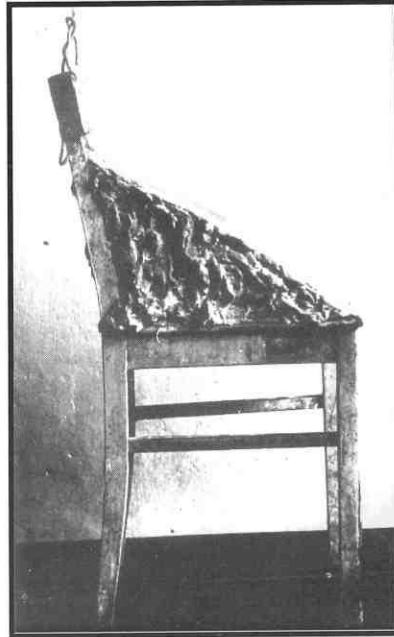


9. Joseph Beuys: iz akcije "kako se mrtvom zecu objašnjavaju slike" 1965.

50



10. Joseph Beuys: fettstuhl, 1964.



11. Joseph Beuys: Filter s kutom masti ili kut masti s filterom, 1963.



misao može isto tako biti živa. Ali može biti i intelektualizirajuće smrtna, ostati mrtva."¹¹ Naoko do apsurdna proizvoljne radnje akcije (a i apsurdom se proširuju granice spoznaje!) takve su zbog toga što su rezultat smislenog koncepta, i to ne samo umjetničkog već i životnog. Taj je koncept mitskih obrisa uvelike ovisio o Beuysovu duhovnom uzoru i prethodniku - antropozofu Rudolfu Steineru, čiji mu je spis "Über die Bienen" ("O pčelama", 1923) poslužio za razradu privatne mitologije. Od Steinera naime potječu formulacije o evolucionom oblikovnom procesu koji je sinonim za preobražaj nereda u red, organskog u kristalinski princip. To je objašnjeno na primjeru pčela. One svojim kretanjem proizvode toplinu koju uskladištavaju i zatim materijaliziraju u tvar sličnu masti - vosak, koji u sačastoj tvorbi košnice poprima izuzetnu, šestorokutnu pravilnost kristala. Zato je energija topline za Beuyasa ona potencijalna i pokretačka sila koja je prauzrok i mišljenja i nastanka oblika. Otud njegov interes za materijale osjetljive na promjenu temperatura - bilo da su to spremnici topline, kao vosak i mast, bilo da su vodiči, kao što je bakar. Naglašavajući u akcijama procesualnost, postupnost pretvorbi, Beuys je jednako mislio na kaotičnu energiju izvora kao i na element pokreta i element forme. Razni "Kutovi masti" (sl. 11 i 12) ili monumentalni blokovi masti, volumeni bez težine, izloženi u muzeju u Mänchengladbachu (sl. 13, sasvim u pozadini), uprizorenje su onog momenta preobražaja u kojem su, ishodeći iz amorfne, supstance kretanjem dospjele do materijalnog agregatnog stanja - do geometrijskoga, prostornog oblika. Kao i u slučaju pčela, kaotično-toplinski princip kretanja hlađenjem je poprimio formu, organsko postaje anorgansko, živo prelazi u mrtvo. Zagrijavanjem je moguć povratni proces. U tom su smislu anorgansko-kristalinski i organsko-energetski princip u istom odnosu kao Ratio i Intuitio - jedno prelazi u drugo, život se nastavlja i nakon smrti. I mrtvom zecu mogu se objašnjavati slike... Inkarnacijom u zemlji, naime, zec mistično participira u

univerzalnoj materiji, bazi postojanja, i time je njegova smrt dio općega, kozmičkog stvaranja. Tako akcija ukazuje na ono što nadilazi racionalno poimanje. Mišljenje prošireno na čin, na tok akcije kojom se plastički oblikuje kretanje, put je u spiritualne dimenzije nadvremena i antiprostora čiji je Beuys idejni tvorac i naročito uvjerljiv izvoditelj ondje gdje je ponavljao motiv mrtvog zeca, kao u akcijama "Euroasia" ili "Euroasienstab". Treba li naglasiti da Evroazija, zajednički naziv za Evropu i Aziju, Beuyasu znači prevladavanje racionalnog čovjeka Zapada istočnjačkim duhovnim disciplinama, ali i obratno, tj. da je to sinonim za razrješenje polariteta, uravnoteženje suprotnosti, jedinstvo sveukupne egzistencije?

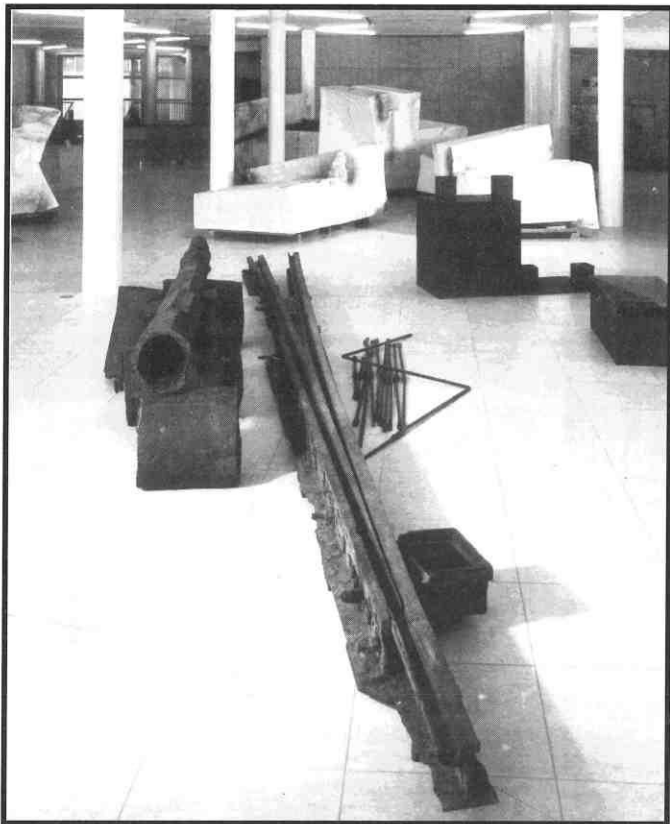
"...Za ostvarenje toga cilja Beuys je mobilizirao zapretene, nesusvesne snage u čovjeku, koji je u njegovim naslovima metaforiziran kao fizikalno spremište energije. Druge formule upućuju na to da su te energije kao sile prirode djelovale od pradoba mitskog stvaranja. Regeneraciju toga mitskog sloja svijesti postulirao je Beuys kao novu ucjelovljujuću zadaću umjetnosti... kako bi se čovjek oslobodio svoga jednostranog oslonca u ratiju i opet pronašao jedinstvo svoga bića."¹²

OBJEKTI, INSTALACIJE, AMBIJENTI

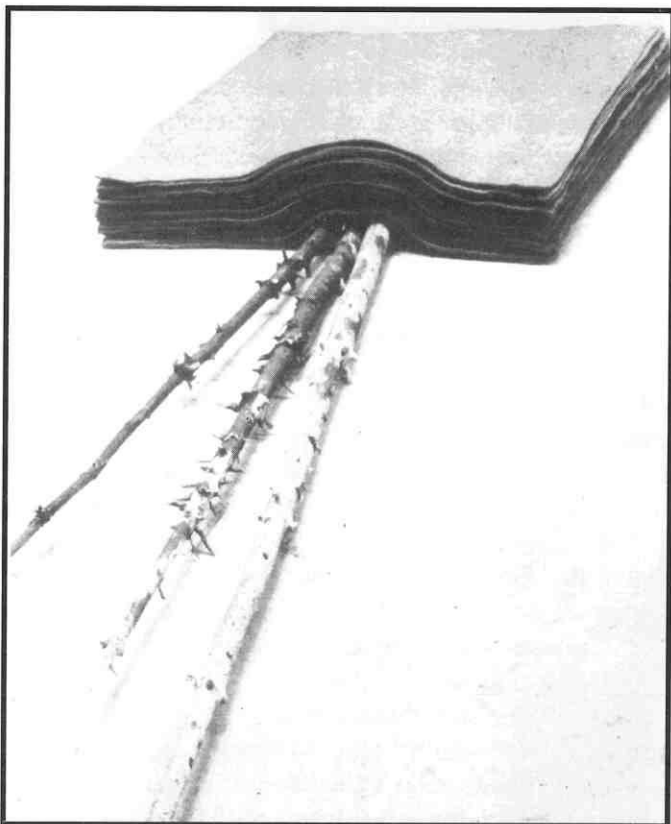
Navedeni kvalitativni izraz teško je postići u objektima i skulpturama. Beuyasu je to uspijevalo tako što ih je stvarao izdavanjem predmeta iz djelatnog okoliša akcija. Funkciju koju su ondje imali - markiranje određene konstelacije iz koje se imaju očitovati sile - oni više ne posjeduju, ali kao objekti izazivaju značenjski naboj evokacije. Objekti imaju vlastitu energiju zbog toga što su trag, akcijski relikvi iz kojih u obliku aure govori njihov prvotni kontekst. U Baselu pokazani radovi 1970. godine, osobito oni što pripadaju ansamblu "Fond III", kao i instalacija u Guggenheim muzeju, N. Y. 1979, mogu to potkrijepiti.

12. Joseph Beuys: instalacija u ulaznoj dvorani Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1982.

51



13. Joseph Beuys: Sniježni pokrov, 1965.

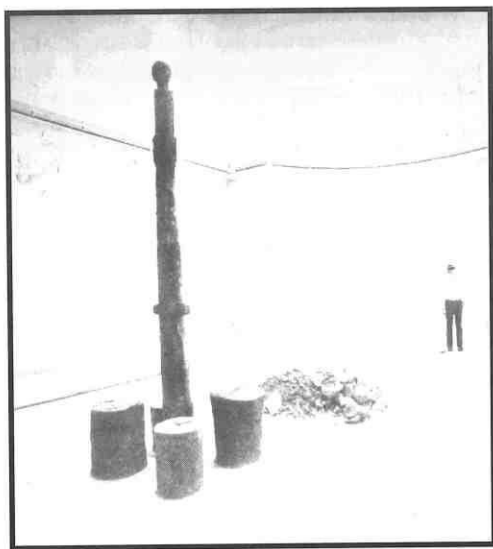
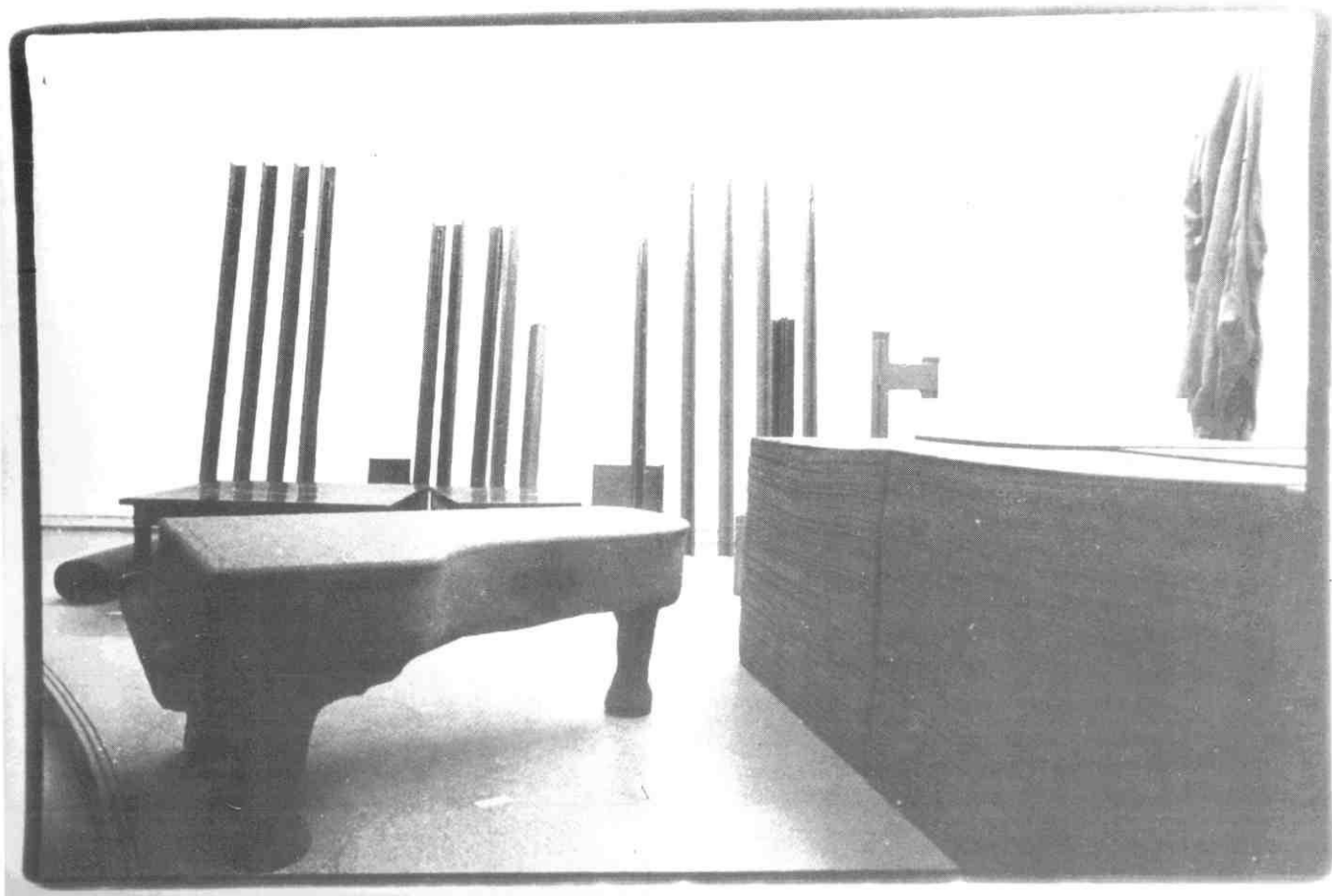


“Snježni pokrov” (sl. 14), pravilna naslaga slojeva pusta preko tri suhe grane, kao i veliki koncertni klavir umotan u pust (sl. 15), postavljeni pojedinačno, iako su sasvim raspoznatljivi u svojoj pojavi, sposobni su proizvoditi tenziju, expandirati u niz formalnih i sadržajnih asocijacija. To je preobražajno svojstvo i višesmislenost objekata, ali: nema li taj medijalni karakter veze s tim što su isti objekti već prije upotrijebljeni, što su relikti akcija iz 1965 (Fluxus akcija, Galerie Parnass, Wuppertal) i 1966 (diseldorfska Akademija)?

Postupak ponavljanja, čak i ako izuzmemo stalne motive i materijale, u smislu upotrebe prije nastalih radova, bio je u Beuysa prije pravilo nego izuzetak. Njegove instalacije, poput one u Museum Abteiberg u Mönchengladbachu iz 1982. (sl. 13), sklop su različitih objekata iz prijašnjih akcija i ambijenata. Ovdje treba skrenuti pažnju na dijelove instalacije “Tramvajska stanica” koja je bila, sasvim drukčije, postavljena na 37. venecijanskom biennalu 1976. godine (sl. 16), i to stoga što ona osvjetljava pravilo ponavljanja u Beuysovom stvaralaštvu kao mitsku cikličnost. Taj ambijent sastoji se od triju grupa elemenata: uz lako zakrivljene horizontale tramvajskih tračnica i 25 m duboku bušotinu (od koje potječe i hrpa zemlje), u koju je zabodena željezna šipka, tu se nalazi i vertikalni element - zardala topovska cijev na koju se nastavlja u željezu oblikovana glava, a oko koje su uspravljeni četiri niska cilindra, topovska tanad. Posljednja grupa ističe se ne samo visinom nego i time što

je to kopija spomenika iz 17. stoljeća u Kleveu, Beuysovom rodnom mjestu. Spomenik koji ga je fascinirao u djetinjstvu, predaja o željeznom čovjeku u Kleveu i vlastito iskustvo oružja i rata čine autobiografski, ali i historijski moment instalacije u prezentu. To su vremenski odnosi koji se prenose na prostorna usmjerenja definirana objektima kao vertikala-dubina-horizontala, ali i: zrak-voda-zemlja. Specifikum mita upravo i jest ta kvalitativna integracija prostora s vremenom (mjesto je Zapad, vrijeme je noć!), činjenica u doživljaje. To svojstvo mit postiže i ponavljanjem, varijacijama. Instalacija u Mönchengladbachu, šest godina poslije, pokazuje ponovljene objekte venecijanskog ambijenta, ali su ovaj put - varirani u položaju i u novom kontekstu - isti objekti dovedeni u nove relacije. Iste postupke susretali smo i u akcijama. Iz činjenice da ih je ponavljao i modificirao, da je primjenjivao gotovo stalan instrumentarij, i da su sve bile povezane ritualnošću, možemo zaključiti da se u akcijama očituje “...formalni i metodički kontinuitet koji stoga nije slučajna, već odgovara evolutivnom procesu kojim se stabilizira tematika”.¹³ Beuysov biografiju mogli bismo čitati kao adiranje akcija njihovim variranjem iz jednog misaonog ishodišta.

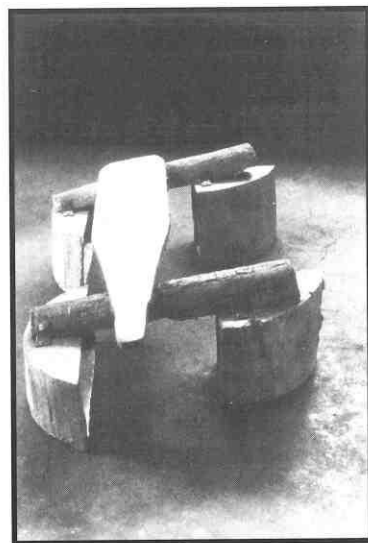
U Beuysa često nalazimo objekte koji su i sami montaža prethodno već upotrijebljenih elemenata, materijala i predmeta; takvi su “Koža” (sl. 17) i “Jelen” (sl. 18), koji ulaze u jedan od posljednjih Beuysovih ambijenata - “Udar munje sa zrakom svjetla na



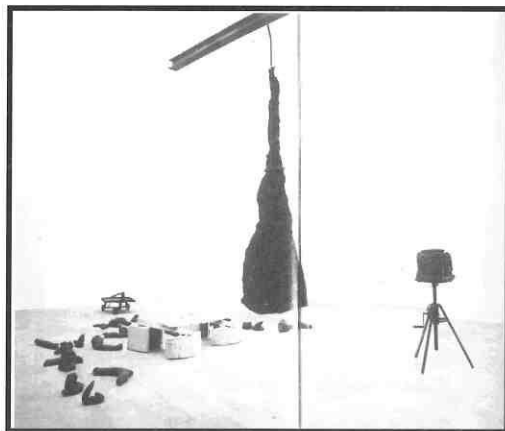
15. Joseph Beuys: Tramvajska stanica (environment), 1976.



16. J. Beuys: Koza 1982.



17. J. Beuys: Jelen, 1983.

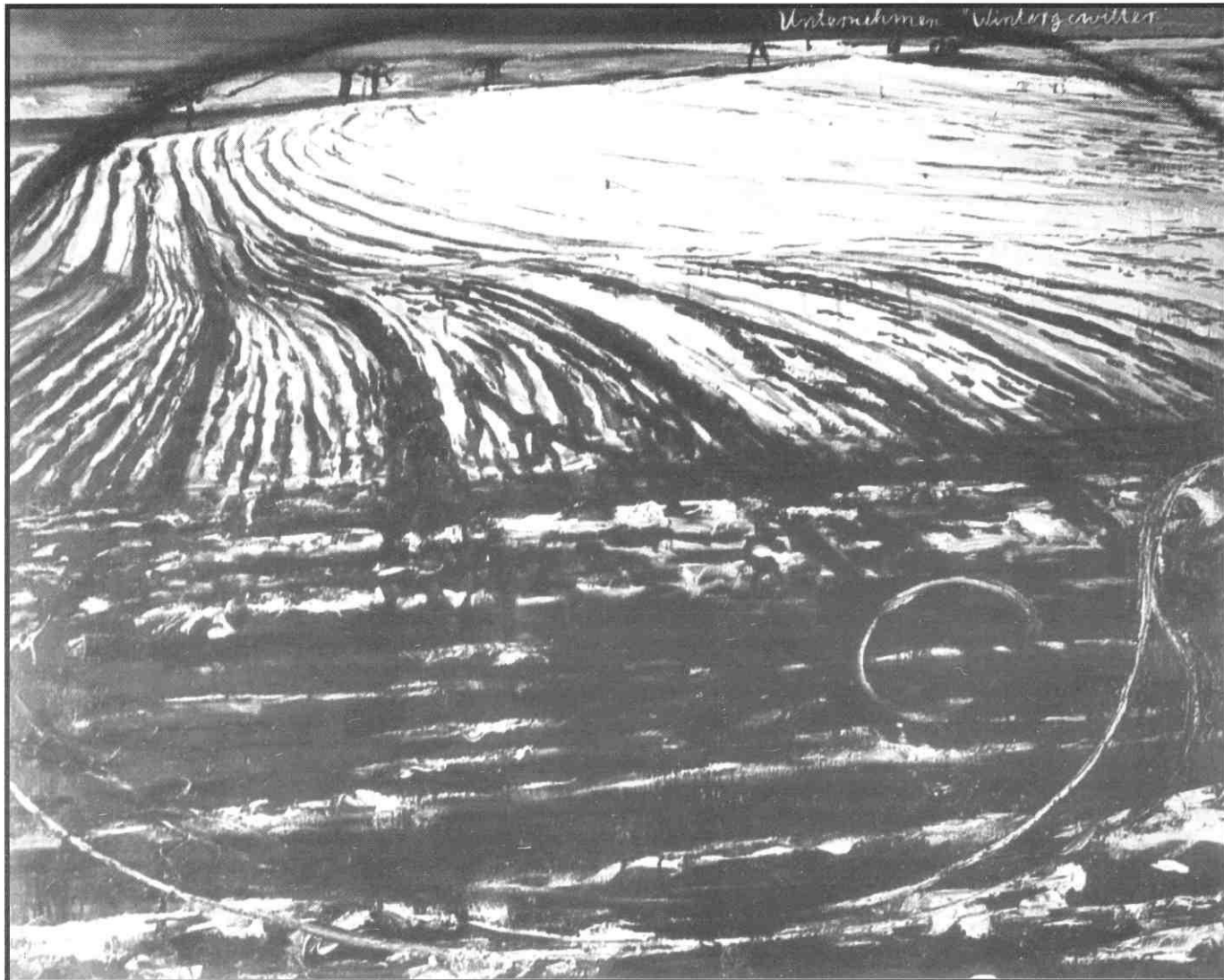


jelenu" (sl. 19). Taj je Beuysov rad izložen godinu dana nakon njegove smrti, na 8. documenti 1987. godine, ali i on obuhvaća djela koja su nastajala čak od 1958. godine. Sceničnost, koju su velikim dijelom posjedovale akcije, ovdje je potpuno prerasla u viši, kulturni prostor čak i u odsutnosti živog, ritualnog čina. Aura, koju je Beuys tim svojim djelom ponovo prizvao u umjetnost, komplementarna je začudnosti što je izazivaju njegova lucidna objašnjenja: "...Par životinja, jelen, koza, kreature, arhetipovi, spiritualne sfere, osvijetljeni munjom koja je istodobno i physis mraka, noć"¹³ - reći će za svoj monumentalni ambijent s munjom. Neponovljivost eksperimenta Beuysova djelovanja, te paradoks i analogije unutar njegova misaonog koncepta, ono su što ga približava individualnom iskustvu mistika i alkemičara. Ipak, iskustvo umjetnosti, makar ga je vezao uz duhovnog individuuma, uz spiritualno, Beuys nije svodio samo na unutrašnje iskustvo jer je individuuma mislio prije svega kao društveno-povijesnu pojavu, pojavu određenoga vremenskog, razvojnog procesa i prostornog konteksta. Zato se njegovo poimanje umjetničkog djela i umjetnosti kao spremišta i prijenosnika energije oblikovanja reflektira i na socijalno-politički život, na sve djelatnosti po kojima je čovjek stvaralačko biće.¹⁴ To je prošireni pojam umjetnosti. Kapital jedne nacije po tome i jest kreativnost slobodnih individuuma. Beuysove akcije i djelo uopće stoga uvijek treba shvaćati i kao pokušaje razrade onoga što je nazivao "socijalna plastika", a ona je "...način na koji oformljujemo i oblikujemo svijet u kojem živimo: plastika je evolutivni proces, svaki je čovjek umjetnik. Zato ono što plastički oblikujemo i nije... dovršeno. Procesi se nastavljaaju: kemijske reakcije, procesi vrenja, promjene boja, truljenje, isušivanje. Sve se dalje preobražava."¹⁵

Taj Gesamtkunstwerk prepleće autobiografiju i historiju, emocije i činjenice, erudiciju i tajnu na razini na kojoj više nije moguće pitanje o tome je li riječ o projektu ili sudbini umjetnika. Umjetnost je uvijek života. U ovako proširenom pojmu umjetnosti Beuysova socijalna plastika ne dopušta da mit u tom stvaralaštvu svodimo samo na narativni ili simbolički citat: mnogo prije bila je ovdje riječ o mitu kao formi mišljenja s obzora historijske svijesti umjetnikâ na kraju 20. stoljeća. Beuysov rad na mitu potvrđuje Blumenbergov izričaj da je mit visokokaratni rad logosa.

Bilješke:

- 1 BILLETER, E., n. dj. (iz razgovora s Josephom Beuysom).
- 2 WEDEWER, Rolf, "Joseph Beuys: Tier und Kreuz - Avantgarde und Mythos". U: Im Dahl, Max, "Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?" DuMont, Köln 1986, str. 153-167.
- 3 ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin, "Joseph Beuys. Leben und Werk". DuMont, Köln 1981, str. 170-172.
- 4 Isto, str. 173.
- 5 WEDEWER, R., n. dj., str. 156.
- 6 SCHADE, Werner, "Mit den Mitteln der Zeichnung". U: katalog izložbe "Zeichnungen. Aquarelle. Collagen. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten". DuMont, Köln 1987, str. 42.
- 7 BILLETER, E., n. dj., str. 247.
- 8 ADRIANI, G.; KONNERTZ, W.; THOMAS, K., n. dj., str. 226.
- 9 BILLETER, E., n. dj., str. 245.
- 10 ADRIANI, G.; KONNERTZ, W.; THOMAS, K., n. dj., str. 155.
- 11 Isto, str. 249.
- 12 Isto, str. 190.
- 13 KUNSTFORUM br. 90 (1987), str. 125.
- 14 DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK, katalog izložbe. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt a. M. 1983.
- 15 HARLAN, Volker, "Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys". Urachaus, Stuttgart, III. izdanje 1988, str. 13.



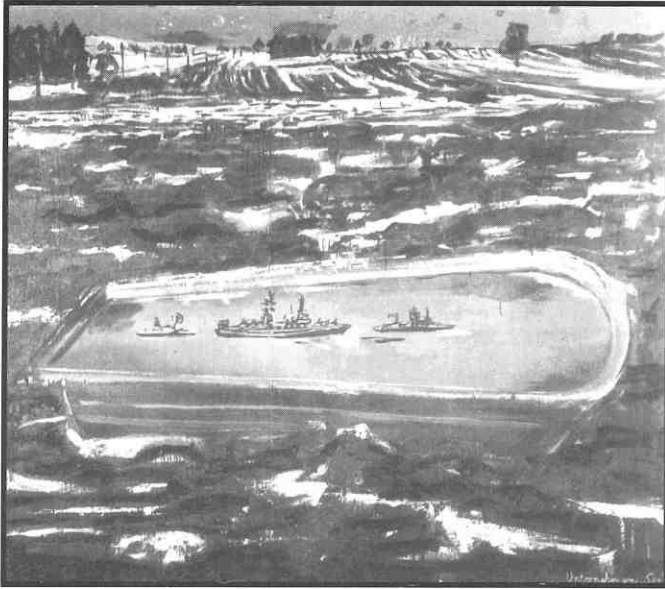
IV. Na tragu Beuysa

Koliko je Beuys promovirao mit u aktualni prosvjetiteljski akt, toliko je inicirao i provokaciju tabua vezanog uz starogermanske mitove poslije drugoga svjetskog rata. Rušenje tabua također je stvar razuma, što je i ovaj put vezano uz mitove (samo - nisu mitovi ti kojima nedostaje ratija...). Tom aspektu prosvjetiteljske uloge mitova u specifično njemačkim uvjetima posvetio se dio mlađih umjetnika.

Anselm Kiefer (1945, Donaueschingen) isticao je veličinu svoga učitelja Beuysa koji je, ne samo njemu nego i čitavim poslijeratnim generacijama umjetnika u Njemačkoj, pripremio put, omogućio da opet govore o tradiciji njemačke kulture. Zahvaljujući zločinu nacista veliki su dijelovi te kulture morali biti brisani iz sjećanja. Niz mitoloških motiva demoniziranih naci-ideologijom podvrgnut

je naročito strogoj metodi potiskivanja osjećaja krivice. Ništa bolje nije prošao ni niz estetičkih formi - grub neoklasicistički rasizmom nadograđeni naturalizam služio je pozivanju na spartansku sportsko-ratničku tjelesnu disciplinu, idole majčinstva, apoteoze pobjede... Nakon rata nepojmljivost krimena razum nije svladao; sve njemačko izazivalo je duboko zgražanje, pa i umjetnički izrazi: nastanak i fascinacija fašizmom bili su u uskoj sprezi s ljepotom reprezentativne moći, s patetikom nordijskih mitova.

Da taj dio njemačke povijesti nije historijski "prevladan", nego da je uporno potiskivan, pokazuju i reakcije na djelo Anselma Kiefera: od zaprepaštenosti do divljenja; od optužbi za afirmaciju ideje fašizma do internacionalne slave. Te reakcije nisu proizišle iz Kieferove modernističke težnje šokiranju nego su rezultat "...recentnoj umjetnosti bliske taktike razrješavanja uobičajene pojmovnosti što njezine promatrače dijeli u dva tabora i prisiljava na diskusiju o moralu".¹



Čime slike mogu postati takav izazov? Tema rata u njemačkoj umjetnosti obrađivana je u rasponu od romantičarskog izraza obožavanja do optuživanja u ekspresionizmu ili Neue Sachlichkeit, nakon čega je postala osobito opterećeni diskurs. Kiefer ruši taj tabu lišavajući temu i obožavanja i optuživanja. Niz slika ratnih pothvata: "Operacija Wintergewitter" (sl. 20), "Operacija Barbarossa", "Operacija Hagenbewegung" - već i naslovima upućuju na ironiju. Poetični nazivi - Zimska oluja, Vladarska veličina Friedricha Barbarosse; Mitska vjernost Hagena Nibelunzima - ujedno su tajna imena Hitlerovih ratnih pohoda. "Operacija Seelöwe" (sl. 21) jedna je od najperfektnije planiranih invazija, ali napad na Englesku tada, 1941. godine, nije proveden. Kiefera uostalom više zanimaju planovi... U svom ateljeu na tavanu školske zgrade u Buchenu, mjestu u šumama Odenwalda, Kiefer je prema planu, ali u formatu igračkara, izrađivao modele tih akcija. Tu je simulaciju fotografski uvećavao i tako je prevodio u estetski faktum koji služi kao stimulans daljnjoj likovnoj razradi. Ono što gledamo na slici zimski je krajolik koji nije bojno polje nego ogledište puke sugestije. Ciklus "Slikarstvo spaljene zemlje" (sl. 22) također se veže uz naziv ratne taktike (spaljivanje usjeva pri povlačenju trupa). No krajolici koji se ovdje pojavljuju manje su snježni, manje puni romantičkog ugođaja, tihe veličine i zemljanih brazda koje naglo bježe u dubinu. Sa spaljenom zemljom, sa "zemljom koju su pregazili tenkovi... treba nešto učiniti"²² - govorio je Kiefer. Zato ono njegovo "spaljivanje=slikanje", uz ukazivanje na mističko-alkemističku konotaciju vatre kao elementa pretvorbe, ima i svoj doslovni učinak u oslikavanju pejzaža. Crveno svjetlo gorućeg drva u tajanstvenoj tamnoj skali boja bljeska ondje gdje su slike "zgarišta", gdje je nad više put preslikavanom, pjeskovitom, asfaltnom podlogom počinjavano nasilje vatrom, guljenjem, struganjem... Reklo bi se, metoda palimpsesta kojoj je podloga važnija od sadržaja. Koliko je slika u tome sada važnija od mitoloških kompleksa koji su historijski krajnje opterećeni? I što je podloga, a što sadržaj?



Karakteristično za Kieferove krajolike, koji se gotovo uvijek vežu uz "zabranjene teme", čest je motiv palete koji kao bijeli obris tvori "prozor" u sliku (usp. sl. 21). Teatralnost puna duboke melankolije, sve snažne emocije koje pobuđuju ti pejzaži - rehabilitacija mitema, tim se motivom proteže i na umjetnikovu kalkulaciju: upućeni smo na namjeru da se estetičkim izrazom prevlada diskutabilni diskurs. Kiefer pretpostavlja očito kritičnog promatrača koji zna točno vrednovati zblivanje i koji je stoga sposoban primati čisto estetske signale. To je Kieferov slikarski, umjetnički, moralni cilj.

Slične zaključke možemo donijeti i o slikama u kojima je tema arhitekture naročito "osumnjičena". Tu naime prepoznajemo motive nacističke arhitekture: reprezentativna i pusta stubišta, nepregledni, duboki hodnici, dvorane prijeteći nisko nadsvodene za "Margarete" i "Sulamith"²³ i uz njih - stupovima ograđen trg otvoren u crnilo neba za "Nepoznatog slikara" (sl. 23). U toj do mraka dramatičnoj svečanosti slika teško se odlučiti između straha i fascinacije - postoji tenzija između razumnog znanja i vizualnog doživljaja... Mit ni ovdje nije samo narativna struktura nego napeti medij iskustva. "...Nikakvo čudo da su reakcije diktirane strastima... one su toliko zasljepljujuće da se previđa prava provokacija Kieferova opusa koja počiva u prijenosu realiteta fikcija i mitova... na razinu umjetnosti."²⁴

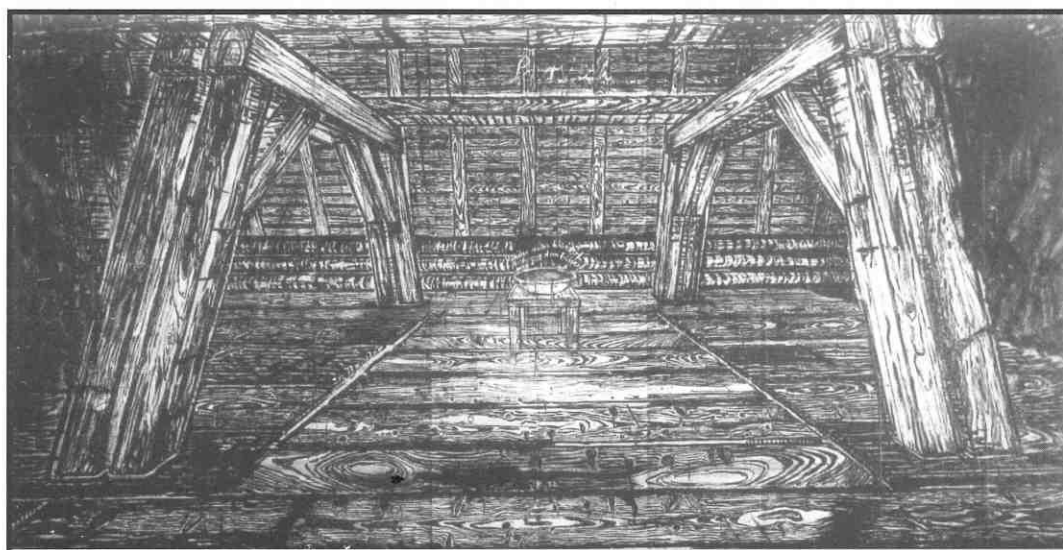
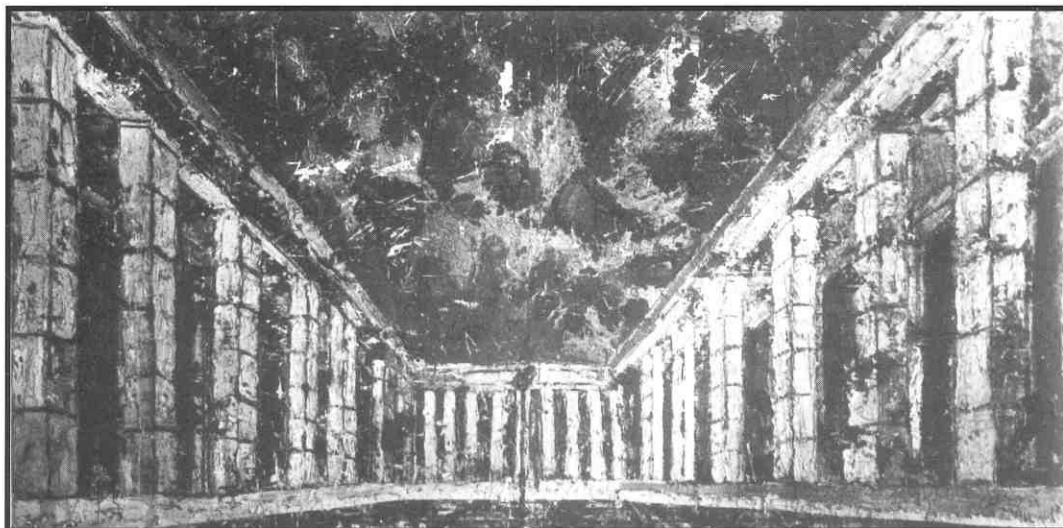
Osim krajolika i arhitekture, teme mitova često su smještene u prostore tzv. "drvenih interijera". Scena je bitan element Kieferova djela uopće, no to je drukčija sceničnost od one Beuysove instalacije. To insceniranje nema ništa zajedničko čak ni s Wagnerovim, premda se Kiefer njegovim operama rado služio kao predloškom svojim mitološkim slikama. "Parsifal" (sl. 24) ispisano je u gornjem centru slike slovima manjim no što su ona u donjem lijevom kutu za ime "Amfortas" - čuvar Svetoga Grala napušta svetište ustupivši mjesto Parsifalu... Imena zamjenjuju osobe, rukopis veličinom prostorne odnose. Taj je postupak uvriježen kod Kiefera i za prikaze historijskih tema gdje nazivi markiraju mjesta događanja. Polje slike pretvara se u imaginarni

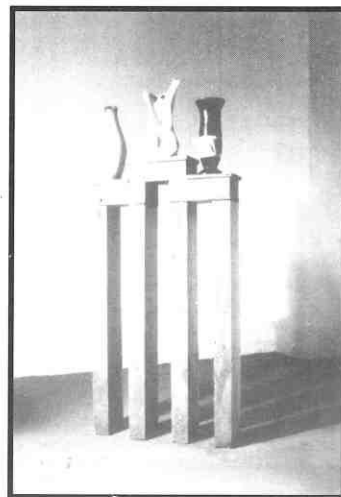
22. Anselm Kiefer: Nepoznatom slikaru, 1983.

23. Anselm Kiefer: Parsifal II, 1973.

24. Anselm Kiefer: Njemački heroji duha, 1973.

56





kalendar i atlas njemačke povijesti, u slikanu antologiju i na "Putovima svjetske mudrosti" gdje se portreti poznatih Nijemaca (Rilke, Kleist, Hölderlin, Stefan George, Fichte...) kombiniraju sa središnjim ispisom "Hermannova bitka". Time sve dobiva karakter prizivanja predaka čiji su blijedi likovi razbacano utisnuti u debeli sloj podloge koja je gotovo amorfnu masu boja i različitih materijala. Portreti, slike osoba, citati su. Njima pridružena imena to nisu - ona i ovdje, shodno mitskom ratiju, prodiru u kaos, kao što je mitološki postupak i ponavljanje, modifikacija teme "Hermannove bitke" u "Varusu", "Pjesmi Nibelunga" kao i u "Njemačkim herojima duha" (sl. 25). Heroji su ovdje samo popis njihovih imena dopunjen svakom imenu pridodanom bakljom i mjestom u prostoriji. Time se ujedno vraćamo i "Drvenim interijerima", problemu sceničnosti spomenutom na primjeru "Parsifala". Dramatičnost ove, kao i drugih takvih slika, ovisi o jakoj dubini centralne perspektive oslonjene na naglo smanjivanje teških, kosih potporanja i gruboga daščanog poda. Daljnji je moment prenaplaštena struktura drvene građe: čvorišta i viroviti tok godina kao da su oživljeni; lineariziranje ima ekspresionistički prizvuk. Na prvi pogled napuštena scena postaje napeta iščekivanjem događaja. Sve to vodi trećem elementu: u dnu sredine sobe smještenom niskom stolcu na kojem je Sv. Gral, posuda sa samo kapljom crvene boje...

Sličan predmet upotrebljavao je i Beuys, ali u smislu simbola kršćanskog čina pranja nogu, i izložio ga kao relikviju akcije u ansamblu objekata kako bi predočio pulsiranje energija. No, "...Beuys drammatizira sklop stvari, ali ne i pojedinačni predmet, koji shvaća kao realiju. Kiefer se služi procesom apstrahiranja u slikarstvu sa tri na dvije dimenzije da bi predmet izolirao i tako dramatično prezentirao - kako bi događaj promovirao u čudo."⁵ Kao i kod Beuysa, na motivu prostora postaje aktivan i autobiografski trenutak: mitske i historijske predstave pune patosa odigravaju se u Kieferovu privatnom ambijentu. U daščanom potkrovlju simuliraju se bitke, postavljaju prijestolja Grala i Trojstva i piše nova, neobična Pjesma Nibelunga. S prozora tog ateljea pruža se osobit pogled na južnonjemački pejzaž, na njemački mit i povijest. Otuda se odnedavna "vidi" i

do egipatskih i antičkih mitova, marljivo se prikuplja građa svesvjetske "Olovne biblioteke"... "...Kao posrednik između povijesti i mita, Kiefer daje smisao povijesti."⁶

Nema mita bez patosa. Za velike osjećaje patnje i strasti i danas se upotrebljavaju davni slikovni predlošci koje je A. Warburg nazivao "formule patosa" i koji simboliziraju jedinstvo vanjske slike i unutarnjeg osjećaja, jedinstvo razuma i čula. No, dok je Warburg upozoravao na opasnost od pretjerano nemarne upotrebe tih formula (za što je očito i Kiefer optuživan), pri čemu bi se izgubilo njihovo tragično porijeklo, umjetnici danas naglašeno, i to svjesno, rade upravo s "praznom retorikom", efektima, dekoracijom, zavodljivošću.

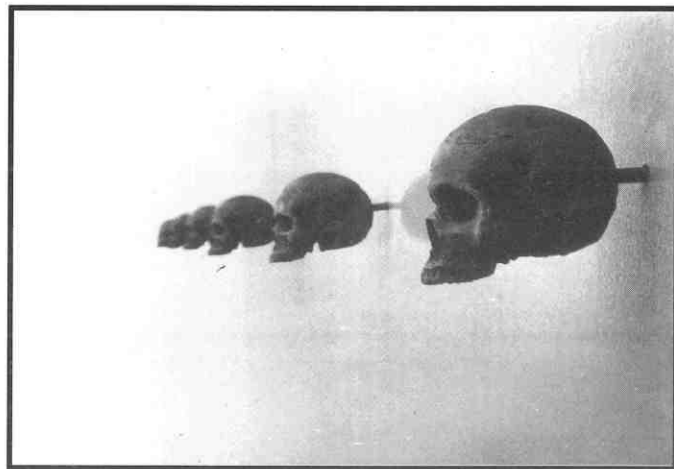
Potruga za izgubljenom transcendencijom, kojom je Beuys otvorio zatamljena područja mita stvarajući od njega aktualni spoznajno-kritički instrument, zalazi danas u fazu pojave novog senzibiliteta za patos i auru.

Kritičkoj je moderni, kao i mit, i aura bila sumnjiva zbog toga što stvara privid iza kojega nestaje prava ličnost umjetnika, prikriva se odgovornost tvorca, pa je i ona sredstvo laži. Za djelo u kojem su prezentni i mit i aura - za svoje djelo, Beuys je i te kako bio odgovoran. O nemoralu njegove reafirmacije aure teško da može biti govora, no današnji njemački umjetnici, koji su orijentirani na mit i patos, ni u slučaju aure nemaju lak zadatak... "Jedinstvena pojava daljine, ma kako ona bila blizu"⁷, kako je W. Benjamin okarakterizirao auru, uklapala je naime u svoj rječnik i termine "originalnost", "genijalnost", "vječna vrijednost", "tajna", a ti su i u fašističkoj kulturnoj ideologiji imali svoje mjesto.

Dok je kod Beuysa aura bila lišena lijepog, danas aktualni umjetnici, pa čak i oni koji više ne mogu vjerovati u transcendentne istine, pokazuju naglašen interes baš za lijepi privid. Naravno oni koji pri tome posežu za prošlošću, u mitski repertoar, susreću se sa snagom djelotvornosti tabua.

Bernhard Prinz (1953, Nürnberg) jedan je od mnogih takvih umjetnika. Za razliku od Kiefera, njega ne zanimaju toliko mitološki sadržaji koliko forme, ali je i kod njega kao i kod Kiefera riječ o oslobađanju od ideoloških predrasuda. Time se ujedno odgovara i na historično pitanje: "Kako su postali što jesu" (sl. 26) - antički stupovi, visoka postolja carskog Rima,

58



trofeji nestalih kultura, orlovi i vaze (sl. 27). Oslobođene od povijesne inkriminiranosti koju im je pridalo nacističko pervertiranje, te forme govore - ili barem nastoje govoriti! - svojom pravom historijskom sadržajnošću, a ta je ljepota površine, sjaj privida... Insceniranje je postupak kojim te forme postižu najveći efekt, ali ne u cilju izazivanja potresenosti, nego u cilju postizanja čiste fascinacije. Razmišljanje o diskrepanciji između znanja o njima i osjećaja koje te forme izazivaju povod je ovom radu. Umjetnost oslonjena na nadu u ponovno jedinstvo bića i pojave, privida i samog objekta, Prinzova je umjetnost, a i umjetnost većine mlađih Nijemaca. U njoj se osjeća mitološki eho - onaj koji je ostao nakon Beuysa.

Bilješke:

- 1 SCHMIDT-WULFFEN, S., n. dj., str. 46.
- 2 FUCHS, R. H., "Lieber Joyce...". U: katalog izložbe "Anselm Kiefer". Düsseldorf, Paris, Jerusalem: Kunsthalle Düsseldorf 1984, str. 12.
- 3 Ciklus je nastao prema pjesmi "Hohelied" u Rumunjskoj rođenog Židova, pjesnika Paula Celana, čiji su roditelji ubijeni u koncentracionom logoru. Počinio je samoubojstvo u Parizu 1970. godine.
- 4 PAGE, Susanne, "A propos du peintre inconnu..." (prema njemačkom prijevodu Anne Mohal). U: katalog izložbe "Anselm Kiefer". Düsseldorf, Paris, Jerusalem: Kunsthalle Düsseldorf, 1984.
- 5 SZEEMANN, H., n. dj., str. 22.
- 6 INBODEN, Gudrun, "A. Kiefer". U: Kunstforum br. 90 (1987) str. 131.
- 7 BENJAMIN, Walter, "Eseji". Nolit, Beograd 1974, str. 114-149.

ZAKLJUČAK

Tema "Mit u suvremenoj njemačkoj umjetnosti" ovdje je koncentrirana na djelo Josepha Beuysa u kojem se na avangardni način združuju mit i suvremenost, što je i u općoj povijesti umjetnosti iznimna pojava. Njemačka umjetnost druge polovice

20. st. čini se da bi i danas, još više no za njegova života, bez njega bila nezamisliva. Čak i onda kada nastoje ići drukčijim putem, njemački umjetnici teško izlaze iz ozračja kojemu je on bio centar... U svojoj disertaciji na temu suvremenih kretanja u suvremenoj njemačkoj umjetnosti već spominjani Stefan Schmidt Wulffen naznačuje neka "pravila igre". Vrlo oprezno, budući da postmoderna situacija svojim višeznačjem drukčije i ne dopušta, ali ipak jasno, on razdvaja dvije osnovne tendencije. Glavni motiv u suvremenosti za njega je rehabilitacija "lijepog privida" - ljepota protiv koje je moderna sve učinila. Na jednoj su strani danas, međutim, oni umjetnici za koje se u ljepoti pokazuje transcendentna istina. Njima se uglavnom bavi ovaj rad, jer su utjecaj Beuysa i njegove aktualizacije mita u tome bili presudni. Na drugoj su strani oni umjetnici koji istini više ne vjeruju, koji prezentiraju privid kao varku, kao "estetiku zavodačenja". Svrha te podjele nije ni bila stroga dioba, ali ona ne bi uopće mogla postojati bez znanja o teorijski utemeljenu stavu pojedinih umjetnika. Tek po tom znanju umjetnici kao što je npr. Gerhard Merz (ili Stephan Huber, Modellbauern...) ne ulaze u okvir ove radnje. Refleksiju umjetnika danas nije dopustivo odvajati od njihova djela, a to je i za Beuysa bilo karakteristično. No, Merzov stav da se može ostati i u domeni razumnog, trezvenog svijeta, da se "...mogu imati ideali bez okretanja unatrag, bez rigidnosti, bez zapletanja u lažne i kojekakve duhovnosti"¹ čini se sasvim suprotnim onome što je zastupao Beuys. Ipak, ma koliko Merzov stav bio jasan, ono što njegovi radovi izazivaju u recepciji, što njega čini jednim od "optuženika" za ideje bliske fašizmu, govori protiv te jasnoće. Repertoar formi kojima se služi, oprostorenje sugestivne moći, ne čine nam se, usprkos njegovoj namjeri, toliko lišeni "okretanja unatrag". Ta aura bez sumnje potječe iz ljepote oslonjene na predviđanje, kalkulaciju. Ipak, teško je i za njega i za umjetnike srodnih refleksija i takvih umjetničkih formi u vokabularu odrediti gdje u njihovu djelu prestaje utjecaj Beuysa i njegove afirmacije mita kao "više logike", oblika umjetničkog mišljenja i činjenja koje će biti kadro razriješiti aporije Njemačke, ali i civilizacije uopće.

Bilješka:

- 1 KUNSTFORUM br. 90... str. 119.

POPIS LITERATURE

1. ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winifried; THOMAS, Karin, "Joseph Beuys. Leben und Werk". DuMont, Köln 1981.
2. BROCK, Bazon, "Mythos als Aufklärung". U: "Zeichen u. Mythen". DuMont, Köln 1982. str. 26-38.
3. BENJAMIN, Walter, "Eseji". Nolit, Beograd 1974.
4. BILLETTER, Erika, "Mythos & Ritual in der Kunst der 70-er Jahre". Predgovor katalogu izložbe; Kunstverein in Hamburg 7. 11. 1981 - 3. 1. 1982.
5. BLUMENBERG, Hans, "Arbeit am Mythos". 4. izdanje. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
6. BURGER, Peter, "Im Schatten von Joseph Beuys - Anmerkungen zum Thema Kunst und Philosophie heute". U: Kunstforum br. 90 (1987), str. 70-78.
7. DAMNJANOVIĆ, Milan, "Mit u fenomenološkom pogledu i umetničko stvaranje". U: zbornik "Umetnost i mit". NIRO Književne novine, Beograd 1987, str. 16-30.
8. "DER HANG ZUM GESAMTKUNSTWERK", katalog izložbe. Verlag Sauerländer, Arau und Frankfurt a. M. 1983.
9. ELIADE, Mircea, "Okultizam, magija i pomodne kulture". GZH, Zagreb 1983.
10. FEYERABEND, Paul, "Kako zaštititi društvo od nauke". U: Sesardić, Neven "Filozofija nauke". Beograd, str. 350-363.
11. FUCHS, R. H., "Lieber Joyce...". U: katalog izložbe "Anselm Kiefer", Düsseldorf, Paris, Jerusalem: Kunsthalle Düsseldorf 1984, str. 11-17.
12. GALLAS, Helga, "Der Blick aus der Ferne. Die mütische Ordnung der Welt und der Strukturalismus". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, str. 267-288.
13. GOMBRICH, Ernst H., "Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie". Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.
14. HARLAN, Volker, "Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys". Urachaus, Stuttgart, III. izdanje 1988.
15. HOKING, Stiven, "Kratka povest vremena". Beograd 1989.
16. HUBNER, Kurt, "Aufstieg vom Mythos zum Logos? - Eine Wissenschafts-theoretische Frage". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, str. 33-52.
17. IMDAHL, Max, "Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?" DuMont, Köln 1986, str. 153-167.
18. INBODEN, Gudrun, "Anselm Kiefer". U: Kunstforum br. 90 (1987), str. 131.
19. KEMPER, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989.
20. KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin; ADRIANNI, Götz, "Joseph Beuys. Leben und Werk". DuMont, Köln 1981.
21. "KUNSTFORUM" br. 90 (1987).
22. MATTENKLOTT, Gert, "Wen interessieren heute Göttergeschichten?". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, str. 12-32.
23. MELETINSKI, E. M. "Poetika mita", Nolit, Beograd.
24. METKEN, Günter, "Mythen in der modernen Malerei vom Surrealismus zum Transavantgarde". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, str. 384-403.
25. MEYERS GROSSES TASCHENLEXIKON. B. I. - Taschenbuchverlag, Mannheim, Wien, Zürich 1987.
26. NESWEDA, Peter, "Logik und Mystik". U: "Wolkenkratzer" br. 5 (1989).
27. PAGE, Susanne, "A propos du peintre inconnu..." (prema njemačkom prijevodu Anne Mohal). U: katalog izložbe "Anselm Kiefer". Düsseldorf, Paris, Jerusalem: Kunsthalle Düsseldorf, 1984.
28. PELC, Milan, "Bilješka uz Warburga". U: "Život umjetnosti" br. 45/46 (1989), str. 157-160.
29. SCHADE, Werner, "Mit den Mitteln der Zeichnung". U: katalog izložbe "Zeichnungen. Aquarelle, Collagen. Frühe Arbeiten aus der Sammlung Van der Grinten". DuMont, Köln 1987.
30. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, "Der Silberblick zurück". U: "Kunstforum" br. 90 (1987), str. 187-197.
31. SCHMIDT-WULFFEN, Stephan, "Spielregeln. Tendenzen der Gegenwarts Kunst". DuMont, Köln 1987.
32. SZEEMANN, Harald, "Individuelle Mythologien". Merve Verlag, Berlin 1985.
33. THOMAS, Karin; ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winifried, "Joseph Beuys. Leben und Werk". DuMont, Köln 1981.
34. VOGES, Hans, "Kollektiv, Sakralität und Mystifikation in der ethnologischen Mythendetung". U: Kemper, Peter, "Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft". Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, str. 253-260.
35. WEDEWER, Rolf, "Joseph Beuys: Tier und Kreuz - Avantgarde und Mythos". U: Imdahl, Max, "Wie eindeutig ist ein Kunstwerk". DuMont, Köln 1986, str. 153-167.
36. WELSCH, Wolfgang, "Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion". Acta humaniora, Weinheim 1988.