

Katarina Rukavina, Rijeka

Videnje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća

Beuysov prošireni pojam umjetnosti

1. Kontekstualizacija

Videnje i spoznaja konstituiraju svijet u kojem živimo. U tom kontekstu pripadaju kulturnim fenomenima. Kultura kao »institucionalizirano ili neformalno organizirano produciranje i reproduciranje značenja, smisla i svijesti«¹ jest multi-diskurzivan pojam.

»Za razliku od jezika kao apstraktnog sistema, diskurs je kontekstualizirani čin: to su opsežni verbalni iskazi, ali i institucionalizirane strukture društvenog procesa proizvođenja značenja.«²

Pojam kulture ovdje je razmatran kroz diskurs vizualnosti. U takvom diskursu, kultura se nadaje u formi vidljivog kao onog što, s jedne strane, obilježava objekt vizualne percepcije i, s druge strane, onog što predstavlja jedan od načina izražavanja i komuniciranja, pa tako i društvenog života uopće.

Moderni je svijet u mnogočemu fenomen vidljivog. Područje vidljivog u sadašnjosti poprima potpuno nove dimenzije, kako zbog objekata vidljivog, tj. našeg svijeta (mikrokosmos i makrokosmos) tako i zbog novih tehnologija (mikroskop, teleskop, avion, svemirska letjelica), novih medija (reklama, fotografija, televizija, kinematografija, novinarstvo i propaganda, Internet i sl.), odnosno novih načina komunikacije, gdje prevladava upravo ono vizualno.

Usprkos tome, vizualni svijet, kao i način na koji gledamo, sam po sebi postaje zagonetkom. Živimo li u jednom ili više svjetova? Kakav je odnos između onoga što vidimo i istine? Možemo li biti sigurni da je ono što vidimo uistinu ono u što bismo trebali vjerovati? Je li ono što vidimo i način na koji to vidimo društveno uvjetovano?

Postavlja se ponovno staro pitanje: Što je metafizika?

Budući da je polemički odnos prema zbilji bit svakog jezika u umjetnosti, te da je odnos između umjetnosti i zbilje usko povezan s povijesnim, kulturnim i društvenim odredbama – kao i filozofskim, epistemološkim i znanstvenotehnološkim pretpostavkama – upravo suvremeni diskurs vizualnosti tretira vizualnu umjetnost relevantnim predmetom za propitivanje gnoseoloških nedoumica. Koliko »promjena paradigme« u umjetnosti dvadesetog stoljeća ocrtava paradigmu suvremenosti, te koliko je to važno za konceptualiziranje same umjetnosti – pitanja su koja me ovdje prvenstveno zanimaju.

Referiram se na filozofski rad Richarda Rortyja, koji ukazuje na krizu epistemologije, discipline što je tradicionalno bila shvaćena kao ogledalo stvarnosti. Rorty tvrdi:

¹ Nadežda Čaćinović, *Doba slike u teoriji medijologije*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001., str. 63.

² Ibid..

»Svijet jest aprioran, ali opisi svijeta nisu.«³

Naša ljudska stvarnost i vlastitost stvara se uporabom vokabulara, a ne time što je adekvatno ili neadekvatno izražena u vokabularu. Prema tome, istina se stvara, a ne pronalazi, kao što se i jezici stvaraju, a ne pronalaze.

Također se služim analizama Martina Jaya o ulozi oka u zapadnjačkoj filozofiji i posljedicama te uloge u suvremenoj kulturi.

Isto tako, koristim filozofsko djelo *Preobražaj svakidašnjeg*, u kojem Arthur Danto analizira što umjetničko djelo čini umjetničkim u slučaju kad ga vizualno nismo u stanju razlikovati od svakidašnjeg predmeta. Danto tvrdi kako je za postojanje umjetničkog djela logički neophodno da promatrač ima formiran pojam realnog, odnosno da je u stanju razlikovati umjetnost i realnost, što je tvrdio još Aristotel. Odmak od realnosti potreban je za konstituciju umjetnosti. Dvadeseto stoljeće razdoblje je samopropitivanja umjetnosti, gdje tradicionalni ideal vjernosti stvarnosti postaje bespredmetan. Filozofsko pitanje njezina statusa postaje sama bit umjetnosti. Tako suvremena umjetnost predstavlja fazu u razvoju umjetnosti, gdje percepcija podrazumijeva prepoznavanje biti umjetnosti, fazu u kojoj je teško razlučiti umjetnost od njezine vlastite filozofije.

Umjetničko djelo i umjetnikovo djelovanje više nisu razumljivi takvi kakvima se ukazuju običnim viđenjem, tako da tumačenje umjetnosti i njezina smisla ujedno postaje i spoznaja vremena u kojem živimo te kojeg stvaramo.

Diskurs vizualnosti pokušavam razmotriti unutar umjetničke prakse XX. stoljeća, zadržavajući se na primjeru Josepha Beuysa, umjetnika čija umjetnost najeksplicitnije izražava ideju slobode, prije svega u njegovu poimanju umjetnosti kao »društvene skulpture«. Umjetnost je sfera ljudskog gdje se stvarnost ne samo otkriva već i izgrađuje, te na taj način Beuys objedinjuje pitanja koja me ovdje zanimaju. Pritom se ograničavam na analizu Beuysova »proširenog pojma umjetnosti«, svjesno izostavljajući obradu i vrednovanje njegova umjetničkog rada.

1.1. *Kulturna vidljivost*

Vidljivost kulture sugerira svojevrsnu i sasvim posebnu komunikaciju. Komunikacija podrazumijeva konstituiranje društva kao socijalne zajednice, koja putem iste te komunikacije oblikuje svoju zajedničku društvenu stvarnost. Naše ophođenje s danostima, objektima, riječima, iskustvima – koji su već prerađeni kulturom – pokazuje funkcioniranje komunikacije kao i njezino uvjetovanost, ne samo našim prirodnim mogućnostima već i razvojem naših znanja, njihove organizacije i načina na koji ih stječemo, o čemu je pisao Michel Foucault.

Kultura podrazumijeva sustave apstrakcije koji oblikuju stvarnost/realnost. Znakovi su »proizvoljni« (Saussure), a njihova značenja prenosi sustav koji je konvencionalan, oko kojega su sporazumni svi koji se njime služe da bi mogli komunicirati. Jezik je ljudski izum, zatvoren u sebe, te nam onda ne može ništa reći o svijetu izvan ljudskog. Jezik i zbilja ista su stvar u smislu da ne možemo izaći iz jezika i spoznati objektivnu stvarnost (stvar po sebi). Kako je za nas sastavni dio stvarnosti videosfera, perspektive određuju njezinu sliku/viđenje. Perspektive su uvjetovane znanjem i poviješću, odnosno kulturom, subjektivne su i promjenjive »simboličke forme«. Nelson Goodman naglašava: »Priroda je proizvod umjetnosti i govora«,⁴ i dalje:

»Realističnost je relativna, određena sustavom reprezentiranja koji je standardan za danu kulturu ili osobu u dano vrijeme.«⁵

Znanje, koje je oduvijek predstavljalo neku vrstu moći, danas poprima sasvim nove razmjere, kako u svom odnosu prema prirodi tako i u svom odnosu prema društvu. To su oblici izvanjskog svijeta kao onog što se promatra, a da bi promatranje bilo što preciznije i podaci točniji, potrebna je distanca, perspektiva, izdvajanje promatrača od ostatka svijeta. U današnjem informacijskom dobu znanje i moć postaju doista jedno. Razvoj tehnologije, kao vrhunca moderne znanosti, pokazuje kako tehnologija postaje materijalizacija spomenute perspektive, jer predstavlja medij u doslovnom smislu (M. McLuhan, »Medij jest poruka«); ona posreduje percepciju, iskustva, informacije, slike vanjskog svijeta, oblikuje naš identitet. Posljedica toga jest uspostavljanje jedne nove dimenzije bitka, virtualne realnosti (tehnolojske simulacije svijesti) kao medija komunikacije.

Ako svaka vrsta znanja oduvijek podrazumijeva posjedovanje moći (a suvremene tehnologije imaju i takvu moć koja prijete čitavom opstanku na Zemlji), onda to za sobom povlači pitanja kontrole i slobode. Michel Foucault⁶ i Guy Debord⁷ pišu o stvaranju jedne posebne vrste društva, društva nadzora i društva spektakla. Središnja metafora Foucaultove kritike jest društvo kao »panopticon«, zatvor izgrađen u obliku kruga koji je 1791. godine projektirao Jeremy Bentham, kao »oko« vlasti. Zatvor u kojem se svatko neprestano promatra govori o raširenosti nadzora i neposredoj povezanosti s okom i pogledom. Debord vidi društvo kroz otuđenost iskustva koje je odvojeno od načina na koji se prezentira (tehnologije). U oba slučaja znanje i videnje *očituju* se kao moć koja kontrolira i manipulira društvom.

»Zapadna civilizacija sada kao da se razvija u smjeru nekog oblika post-tehno-kapitalističkog društva, u kojem veliki pojmovi poput 'napretka' i 'slobode' označavaju još samo veće korporacijske profite, unaprijedenu industrijsku učinkovitost i širi potrošački izbor. Naš postmoderni svijet na dobrom je putu da postane svijetom duhovne praznine i kulturne površnosti, u kojem se društveno djelovanje beskonačno ponavlja i parodira, razlomljeni svijet otuđenih pojedinaca bez osjećaja za sebe i povijest, ugodnih prema tisućama različitih TV kanala.«⁸

Vidljivost u jednakoj mjeri zaprima privatni i javni prostor. Zagonetka jest u tome što je moje tijelo u isti mah ono koje vidi i vidljivo. Pogled drugog, ono je što uopće konstituira društvenu stvarnost, javnu sferu.

Martin Jay zastupa gledište da je

»... čitav projekt moderniteta svoju najveću djelotvornost postigao privilegiranjem 'vida', te da je kultura moderniteta dala prednost vizualnom, pripisujući mu dualni status ne samo primarnog sredstva-komunikacije već i jedinog ključa za ulazak u riznicu našeg nakupljenog simboličkog znanja.«⁹

³ Richard Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb 1995., str. 21.

⁴ Nelson Goodman, *Jeziči umjetnosti*, KruZak, Zagreb 2002., str. 36.

⁵ Ibid., str. 32.

⁶ Michel Foucault, *Nadzor i kazna*, Fakultet političkih znanosti, Zagreb 1994.

⁷ Guy Debord, *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Biblioteka Bastard, Zagreb 1999.

⁸ Dave Robinson, *Nietzsche i postmodernizam*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001., str. 43.

⁹ Chris Jenks, »Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi«, u zborniku *Vizualna kultura*, Jesenski i Turk, Zagreb 2002., str. 12.

Istovremeno, Jay ukazuje na krizu okulocentrizma i na antivizualni diskurs, ocrnjenje viđenja koji je zastupljen, prema Jayu, prije svega u suvremenoj francuskoj misli.¹⁰

Fenomeni viđenja i spoznaje u sebi zaprimaju pojmove stvarnosti i društva, te je njihovu problematiku nemoguće razmotriti bez spominjanja epistemologije i politike, dakle onih disciplina koje izravno utječu i na shvaćanje vizualne umjetnosti određenog vremena.

1.2. Tema vizualnosti i epistemologija

Uvriježeno je poimanje epistemologije utemeljeno na općeprihvaćenom gledištu po kojem su umne predodžbe odrazi vanjskog svijeta i stvarnosti. Vid smo naučili smatrati najplemenitijim, najneposrednijim osjetilom u pristupu stvarnosti. O tome nam govori Richard Rorty u svojoj metafori »zrcala prirode«, gdje predočuje odnos »reprezentacije« koji povezuje duh, ili jezik, s ostacima svijeta. Ono što obilježuje našu današnju »zbunjenost« glede vidljivog jest, s jedne strane, ova sveprisutnost vizualnog i potpuna usredotočenost na »oko«. Moderni je svijet »okocentričan«. S druge strane, to je dovođenje u sumnju tradicionalne distinkcije između subjekta i objekta, što se povezuje s pojmovima kao što su »promjena paradigme«, »historijski obrat«, »vizualni obrat«, »antiokulocentrizam«. Odnos između onog što vidimo i istine time postaje problematičan. Martin Jay u radu *Spušteni pogled. Ocrnjenje viđenja u francuskoj misli dvadesetog stoljeća*,¹¹ tematizira okulocentrizam kao specifičnu praktičnu, teoretsku, filozofsku, umjetničku i životnu paradigmu, koja je rezultat privilegiranja i trijumfa »vida« u zapadnoj filozofskoj tradiciji (u vrijeme Luja XIV i Descartesa), te antiokulocentrizam kao način ikonofobije, okularofobije, ikonoklazma, prije svega u suvremenoj francuskoj filozofskoj i teorijskoj misli.¹² Jay ukazuje na problematiku vidljivosti koja nije samo fizička operacija ili vizualna reprezentacija, već predstavlja diskurs što se pojavljuje unutar jezika (metafore zasnovane na vizualnosti), filozofije, teologije, umjetnosti, retorike i sl. Izrazom »skopički režim«, Jay objašnjava uvjete koji u nekom vremenu i prostoru uređuju vizualnu kulturu, odnosno sveze između onog što vidimo i načina na koji vidimo. Problematičnost onog što oblikuje vizualnu kulturu našeg doba proizlazi iz tog odnosa. U tom smislu postavlja se pitanje, postoji li jedinstven skopički režim vida u sadašnjosti, ili je riječ o više različitih skopičkih režima koji se međusobno natječu?

Ako je kultura skup zahtjeva za spoznajom,¹³ ili vječna i kolektivna reafirmacija čovjekove spoznaje prirode,¹⁴ filozofija može biti utemeljivačka u odnosu na ostatak kulture na osnovi svog posebnog shvaćanja temelja spoznaje.

»Ona to može jer razumije temelje spoznaje, a te temelje pronalazi u proučavanju čovjeka-kao-spoznavatelja, u proučavanju 'mentalnih procesa' ili 'aktivnosti predstavljanja', koji čine spoznaju mogućom. Spoznati znači podrobno predstavljati ono što je izvan duha; prema tome, razumjeti mogućnost i prirodu spoznaje znači razumjeti način na koji je duh stanju stvoriti takve predstave. Glavno zanimanje filozofije jest da bude opća teorija predstavljanja, teorija koja će razdijeliti kulturu na polja koja predstavljaju stvarnost dovoljno dobro, ona koja predstavljaju manje dobro i ona koja je uopće ne predstavljaju (uprkos njihovom predstavljanju da to čine).«¹⁵

Problematika vizualnosti, međutim, ukazuje na krizu epistemologije kroz odnos »vid« i »vidljivo«, ili kroz odnos između naših praksi viđenja i naše kulturne uočljivost/vidljivosti. Gledanje je uvjetovano, vizualni svijet jest socijalna činjenica.

»Radi se, naime, o svojevrsnoj totalnosti i nemogućnosti preciznog razlikovanja i uspostavljanja te dvojnosti, jer nas recimo materijalni dispozitivi videnja vode načinu na koji se vizualnost producira, odnosno spoznaji da je njeno funkcioniranje konsupstancijalno sa specifičnim tehničkim i tehnološkim konfiguracijama (nacrti, pripreme, sredstva), strojevima, kanalima distribucije, medijima, površinama itd., zbog kojih neki vizualni korpus uopće postaje moguć i operacionaliziran. Kulturna vidljivost, i njoj pripadajući različiti skopički režimi, tek s takvim definiranjem vodi prema određenim estetskim učincima, tipovima vjerovanja, kulturnim identitetima i čak načinima zabave.«¹⁶

Drugim riječima, nema »nevinog oka«;¹⁷ realizam je konvencija, perspektiva, simbolička forma. Vizualni karakter suvremene kulture ukazuje tako na problematiku odnosa između onog što vidimo i istine kao društveno uvjetovanog odnosa.

U djelu *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Rorty govori o promijenjenom teorijskom statusu filozofije, prije svega o njezinoj društvenoj (kulturnoj) uvjetovanosti. Promjena se očituje u obratu u pojmu istine, gdje pojam nužnosti biva zamijenjen pojmom kontingencije. Istina se prestaje shvaćati u tradicionalno platonističko-metafizičkom smislu, kao jedna i vječna, kao nešto što postoji po sebi, neovisno o prostoru i vremenu nastanka, kao i o spoznavajućem subjektu – nešto što tek treba spoznati, otkriti ili adekvatno odraziti. Istina u modernom smislu, prema Rortyju, postaje čovjekovo djelo, nešto eminentno ljudsko, dakle subjektivno, rezultat konsenzusa i dogovora kompetentnih sudionika u razgovoru. Umjesto spoznaje izražene formulom subjekt – objekt, ovdje je u spoznaji presudna intersubjektivnost, izražena formulom subjekt – subjekt. Ovaj obrat obilježen je sintagmom post-filozofijske kulture, gdje se ne misli na kraj filozofije, nego na njezin promijenjen status, gdje filozofija postaje rezultat ljudskog susretanja, oruđe sporazumijevanja i promišljanja specifičnosti vlastitoga vremena (filozofija pisana malim slovom), a ne posebno sredstvo iskazivanja vječne istine (Filozofija pisana velikim slovom). U takvoj filozofiji, pisanoj malim početnim slovom, središnje mjesto pripada području politike i liberalizma.

Zadaća filozofije u post-filozofijskoj kulturi jest prije svega rad na sebi, što Rorty objašnjava kroz pojam ironije/redescripcije. Auto(re)descripcija pred-

¹⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1993.

¹¹ Ibid..

¹² Mislioci koje Jay konceptualizira su: Henri Bergson, Georges Bataille, André Breton, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas, Michel Foucault, Louis Althusser, Guy Debord, Jacques Lacan, Luce Irigaray, Christian Metz, Roland Barthes, Jacques Derrida i Jean François Lyotard. Usp. M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*.

¹³ Richard Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990., str. 17.

¹⁴ Chris Jenks, »Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi«, u zborniku *Vizualna kultura*, Jenski i Turk, Zagreb 2002., str. 13

¹⁵ Richard Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990., str. 17 (prijevod prilagođen hrvatskom jezičnom standardu – nap. ur.).

¹⁶ Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb 1998., str. 47–48.

¹⁷ »Kad ova metafora postane doslovnom, kad pokušamo postulirati temeljno iskustvo 'čisto' vidljivoga ili isključivo mehaničkog procesa, potpuno oslobođenog bilo kakve mašte, namjere ili želje, neminovno ćemo doći do jedne od maksima koje jednako podupiru Gombrich i Nelson Goodman: 'Nevino je oko slijepo'. Sposobnost čisto fizičkog vida koja bi, sama po sebi, trebala biti u potpunosti nedostupna slijepima, na neki je način i sama slijepa.« – W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.; nav. u: Chris Jenks, »Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi«, u zborniku *Vizualna kultura*, str. 16.

stavlja specifičan način samoodnošenja, vlastito pre-opisivanje, samorazumijevanje i samopredstavljanje koje je usko povezano s ironijom. Ironija omogućuje odmak subjekta redeskripcije, kako od objektivnog svijeta tako i od sebe sama. Rad na sebi predstavlja onda i rad na društvu, jer prema liberalnom viđenju društvo tvore samosvjesni i slobodni pojedinci.

Francuska revolucija pokrenula je u europskom mišljenju ideju da se istina stvara, a ne pronalazi. Istovremeno, romantizam o umjetnosti ne misli više kao o imitaciji, već kao o umjetnikovu samostvaranju. Ta pojava dovodi do raskola unutar filozofije, gdje jedni filozofi smatraju znanost paradigmatskom ljudskom djelatnošću i ustraju na tome da prirodna znanost istinu otkriva, a ne da je pravi. Drugi filozofi smatraju da znanost nije ništa više od sluškinje tehnologije, jer ne daje nikakvu moralnu pouku ili duhovnu utjehu. Ti su se filozofi, kako navodi Rorty, svrstali u političke utopiste i inovativne umjetnike koji sanjaju o stvaranju dosad nepoznatog oblika društva i istine, te daju prednost »subjektivnom« ili »metafori«. No ni u jednom slučaju, nijedan od ovih pogleda na svijet nije precizno predstavljanje svijeta kakav on jest.

Takav raskol u mišljenju ukazuje na staru napetost između privatnog i javnog, na opoziciju težnje za savršenstvom i smisla za zajednicu. Pokušaj spajanja tog dvoga očituje se u metafizičkim ili teološkim vrlinama poput pravednosti i ljubavi. Takvi pokušaji zahtijevaju od nas da vjerujemo kako je izvorište osobnog ispunjenja i ljudske solidarnosti isto, te da je svakom pojedincu najvažnije ono što je zajedničko s drugima – ljudska priroda.

Međutim, od Hegela nadalje dolazi do historicističkog obrata gdje historicistički mislioci, kako ih naziva Rorty, negiraju da postoji nešto kao »ljudska priroda« ili »najdublja razina sebstva«. Njihova se misao sastoji u tome da je socijalizacija i povijesna okolnost ona najniža razina; »ispod« socijalizacije ili prije povijesti nema ničeg što bi određivalo ono ljudsko. Ovaj historicistički obrat supstituira Slobodu umjesto Istine kao cilj mišljenja i društvenog napretka. No i dalje ostaje napetost između privatnog i javnog. Kod jednih mislilaca prevladava želja za osobnom autonomijom ili samoostvaranjem (npr. Nietzsche, Heidegger i Foucault), a socijalizacija je antiteza nečemu dubokom u nama. Kod drugih mislilaca prevladava želja za pravednijom i slobodnijom ljudskom zajednicom (npr. Marx, Habermas, Rawls), a želju za osobnim savršenstvom gledaju kao »iracionalizam« i »esteticizam«. Rorty ne bira između njih, niti ih suprostavlja, već objema grupama daje istu težinu. Naime, te dvije grupe mogu se smatrati suprotstavljenima samo ako se misli da postoji neki obuhvatniji filozofski stav koji bi omogućio da u jedinstvenoj viziji objedini samostvaranje i pravdu, osobno savršenstvo i ljudsku solidarnost. Rortyjevi stav temelji se na sljedećem:

»Filozofija, ili bilo koja druga teorijska disciplina, neće nam to omogućiti ni na jedan način. Najviše čemu ćemo se približiti u povezivanju tih dvaju traganja bit će da cilj pravednog i slobodnog društva vidimo u tome da njegovi građani budu onoliko osobni, 'iracionalni' i estetični koliko žele, sve dok to čine o svom vlastitom vremenu – ne nanose štetu drugima i ne koriste resurse potrebne onima slabijih mogućnosti. Potrebno je poduzeti praktične mjere da bi se postigao taj praktični cilj. No nema načina da se samostvaranje ujedini s pravdom na razini teorije. Rječnik samostvaranja nužno je intiman, nedjeljiv, nepodložan argumentima. Rječnik pravde nužno je javan i zajednički, sredstvo argumentirane razmjene.«¹⁸

Rorty postmetafizičku kulturu vidi kao »liberalnu utopiju« u kojoj se na ljudsku solidarnost ne bi gledalo kao na činjenicu koju treba spoznavati rješavajući se predrasuda ili kopajući do ranije skrivenih dubina, nego više

kao cilj što ga treba dostići. Treba ga dostići maštom i imaginativnom sposobnošću, a ne toliko ispitivanjem, jer se solidarnost ne otkriva refleksijom, već se stvara. U tom smislu solidarnost je proces na kojem ljudska bića trebamo gledati kao na »svoja«, a ne kao na »njih«, što je stvar detaljnog opisanja tih nepoznatih ljudi i ponovnog opisa nas samih.

To nije zadatak teorije, već prije stvar kulture koja ostvarenje utopija i zamišljanje daljnjih utopija smatra beskrajnim procesom, odnosno beskrajnim, stalnim i plodnim ostvarivanjem Slobode, a ne konvergencijom ka nekoj već postojećoj Istini.¹⁹

1.3 Prosvjetiteljstvo, modernizam i postmodernizam

Rorty već u samom uvodu u svoju tezu o »zrcalu prirode«²⁰ navodi kako je epistemologija kao disciplina koja se bavi pitanjima znanosti i spoznaje utemeljena na novovjekovnom konceptu znanja što su ga zasnovali Descartes, Locke i Kant u XVII. i XVIII. stoljeću.

»Pojam 'teorija spoznaje', zasnovan na razumijevanju 'mentalnog procesa', dugujemo sedamnaestom stoljeću, a posebno Lockeu. Pojam 'duha' (mind) kao zasebnog entiteta u kojem se zasnivaju procesi dugujemo tom istom razdoblju, a posebno Descartesu. Pojam filozofije kao sudišta čistog uma, koji podržava ili poriče zahtjeve ostalih dijelova kulture, dugujemo osamnaestom stoljeću, a posebno Kantu, ali ovaj kantovski pojam pretpostavljao je opće pristajanje na lokovski pojam mentalnih procesa i kartezijanske pojmovne mentalne supstancije.«²¹

Na taj način se afirmira apsolutna prevlast razuma u smislu organizacije znanja i spoznatljivosti uopće. U daljnjem razvoju ljudskog duha, cijela se filozofija uglavnom posvećuje »strogim« i »znanstvenim« proučavanjima stvarnosti kao najprikladnijem i najtočnijem prijenosu vanjskog svijeta u unutrašnji, odnosno kao onom što idealno omogućuje spoznaju i znanje o svijetu kakav on uistinu jest.

»Filozofija je postala, za intelektualce, nadomjestak za religiju. Bilo je to ono polje kulture na kojem se moglo stići do samog dna, gdje su se nalazili vokabular i uvjerenja koji dopuštaju da se objasne i opravdaju vlastite aktivnosti kao intelektualca i tako otkrije smisao vlastitog života.«²²

Rezultat ovakvog razvoja jest pojava »bez-umnog« empirizma i »bez-vrijednosnog«²³ pozitivizma kao najdominantnijih i najsigurnijih oblika znanja koji otada oblikuju i kulturu i prirodu, obilježujući njihov odnos tzv. kartezijanskim perspektivizmom, razdvajanjem subjekta i objekta, nametanjem egzaktne, objektivne, mehaničke i čiste slike stvarnosti jednom nepomičnom promatraču. Od tada filozofi smatraju da je um nalik »ogledalu«, te da zato može odraziti objektivnu zbilju izvan njega. Tako je prosvjetiteljska vjera u napredak navela filozofe XVIII. stoljeća na uspostavljanje pouzdanih temelja za sve vidove zapadnjačkog znanja.

Filozofi su, međutim, društvena bića i oni svoja iskustva mogu tumačiti samo putem jezika. Rortyjevi skepticizam bazira se na tezi da je stvarnost za

¹⁸ Richard Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb 1995., str. 12.

¹⁹ Ibid., str. 15.

²⁰ Richard Rorty, *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.

²¹ Ibid., str. 17 i 18.

²² Ibid., str. 18.

²³ Chris Jenks, navedeni članak, str. 14.

Ljudska bića kultura. Ne može biti »goli činjenica«, nego samo teorijâ. Razum nije neki vječni normativni ideal koji otkriva što je vječno istinito.

Upravljenost empirizma »čisto« vidljivom, kao i pozitivizma strogo objektivnom znanju, postavlja danas pitanje dokle smo došli: smanjuju li se ili uvećavaju zablude? Modernizam se često paralelno povezuje s vjerom u znanost kao novom religijom novovjekovlja, koja afirmira »nevino oko«, empirizam općenito i pozitivizam u smislu nepristranosti istine u golim činjenicama. Postmodernizam se onda razlikuje od potonjeg u tome što izražava subverziju poimanja stvarnosti kao ogledala, istine kao korespondencije, propitujući ideje spektakla i iluzije te gubeći vjeru u činjenice kao nositelje istine. Posljedica toga jest videnje suvremenog svijeta na drukčiji način. Dekonstrukcija vidljivog tako se nadaje kao tema postmodernizma, iako je sam pojam prilično nejasan.

»Nitko čak nije siguran što znači 'modernizam', a kamoli u kojem bismo ga mi to smislu sada nadmašili, odbacili ga ili nešto iz njega razvili. Postmodernizam je možda samo zgodna oznaka za skup stavova, vrijednosti i osjećaja glede toga što znači živjeti u kasnom 20. st. U pogledu postmodernizma jedino je izvjesno to da je on duboko skeptičan i da sumnja potječe iz opsjetosti jezikom i značenjem.«²⁴

Gianni Vattimo govori o postmoderni u kojoj pojam novosti ili novine kao bitne karakteristike avangarde, povijesti umjetnosti i povijesti uopće (u smislu napretka kod linearnog shvaćanja povijesti) gubi svoje značenje.²⁵

Postmodernu obilježuje svojevrsni eklekticizam, skepticizam i relativizam: stvarnost se nadaje kao kolektivna fikcija ili kao pitanje konsenzusa. Novi skopički režim sadašnjosti (ili više različitih skopičkih režima) u svakom slučaju pokazuje da osjetilo vida vlada suvremenosti na specifičan način koji naše doba razlikuje od svih prethodnih i koji zahtijeva nov način razumijevanja stvarnosti. Ipak, okocentrična kultura suvremenosti ostaje, uza svu transparentnost i sveprisutnost vizualnog, zapravo skrivena, što je jedan od razloga brojnosti i različitosti interesa i pristupa diskursu vizualnosti.

No, upravo takav multidisciplinarni i raznovrstan pristup i njegovo razmatranje – zaključuje Jay – koji podrazumijeva multipliciranje pogleda kao i modela vizualnosti, dakle određenu »poliskopičnost«, mogao bi spriječiti dominaciju bilo kojeg skopičkog režima, pa onda i bilo kakve dominacije uopće.²⁶

Jedan od pristupa jest vizualna umjetnost, koja je oduvijek polagala zahtjev na istinu.

Bogata umjetnička praksa današnjice i njezino ispreplitanje s filozofijom putem gubitka vidljive prepoznatljivosti, tj. težnje k apstrakciji i konceptualnosti, pokazuje drukčiji pristup i jednoj i drugoj. Svijest, kao i smisao, vječno su u nekom procesu, te nikada ne mogu biti potpuno objektivni ili neutralni. Iako takav zaključak povlači svojevrsni relativizam, također uvijek podrazumijeva potencijal, nove i kreativne načine čitanja stvarnosti i umjetnosti, a onda i čovjeka.

Što nam, dakle, vizualna umjetnost danas govori o vizualnosti? Može li ona proširiti obzore naše vidljivosti i fikcije ukazujući ili upozoravajući nas na neke nove dominacije vidljivosti sadašnjosti?

2. Filozofija i umjetnost

Začetnici temeljnih misaonih shema, od samih početaka filozofije ustanovljuju razliku u shvaćanju i određenju riječi »ideja«, razliku koja određuje svu kasniju povijest filozofije, ali isto tako i teorije o lijepom i umjetnosti. Riječ »ideja« izvedenica je grčkog glagola koji znači »vidjeti«, te ta etimologija upućuje na činjenicu da je način o kojem razmišljamo o svojem načinu razmišljanja u zapadnoj civilizaciji određen vizualnom paradigmom.²⁷ Odnos ideje i vidljivog svijeta uvjetuje naše shvaćanje istine. Prema Platonu, ideje predstavljaju transcendentne bitnosti s onu stranu osjetilnog, koje se mogu dosegnuti jedino misaono, dok su za Aristotela imanentni sadržaji svijesti koji na području spoznajne teorije funkcioniraju kroz izmjenični odnos općeg pojma i individualne pojedinačne predodžbe, a na području filozofije prirode i umjetnosti kroz sintetički izmjenični odnos forme i materije. Platonova filozofija prva otvara pitanje, približavaju li nas umjetnička djela istini ili nas od nje udaljuju. Što se tiče odnosa umjetnosti i vidljive stvarnosti, *physis*,

»... antičko je mišljenje, krajnje naivno, od samog početka usporedo postavljalo (kao što je to poslije slučaj s renesansom), dva suprotna motiva: predodžbu da je umjetničko djelo manje od prirode utoliko što je samo, u najboljem slučaju, sve do obmane, *oponaša* – i predodžbu da je umjetničko djelo više od prirode utoliko što joj ispravljajući pogreške njezinih vlastitih proizvoda samostalno suprostavlja novostvorenu sliku ljepote.«²⁸

Kako je za Platona vidljiva stvarnost za jednu dimenziju udaljena od istine, jer i sama predstavlja oponašanja vječnih oblika, tj. ideja, tako je umjetnost kao oponašanje oponašanja, »sjena sjene«, nepremostivo udaljena od istine. U Aristotelovoj *Poetici* čuvena kritika ovakva Platonova stava o umjetnosti temelji se na usporedbi poezije i povijesti. Dok povijest samo pripovijeda kako je bilo, poezija nam pripovijeda kako uvijek može biti, te nas uči da u čovjekovu djelovanju uvijek vidimo ono općenito. Budući da je ono općenito zadaća filozofije, čija je osnovna briga istina, umjetnost je filozofskija od povijesti. Ona oponaša ono općenito, te na vlastiti način pokazuje bit i približava se istini. Samo znanje da se tu radi o imitaciji, a ne o pravoj stvari, ne degradira umjetnost, već je upravo pretpostavka zadovoljstva što ga imamo prilikom promatranja prikaza. To je ono što nam antika ostavlja u nasljeđe glede odnosa umjetnosti i ideje kao onog općenitog.

E. Panofsky piše čitavu studiju o interpretacijama shvaćanja ideja ova dva mislioca i njihovu utjecaju na umjetnička djela kroz povijest umjetnosti u knjizi *Idea*. Ona potvrđuje bliski odnos umjetnosti i filozofije kroz povijest čovjekova dosezanja stvarnosti, što dobiva svoj zaplet u projektu is-

24

Dave Robinson, navedeno djelo, str. 36.

25

Usp. Gianni Vattimo, *Kraj moderne*, Matica hrvatska, Zagreb 2000.

26

»Indeed, it is precisely the proliferation of models of visuality that the antiocularcentric discourse, for all its fury against the ones it distrusts, tacitly encourages. Ocular – eccentricity rather than blidness, it might be argued, is the antidote to privileging any one visual order or scopic regime. What might be called 'the dialectic of seeing' precludes the

reification of scopic regime. Rather than calling for the exorbitation or enucleation of 'the eye', it is better to encourage the multiplication of the thousand eyes, like Nietzsche's thousand suns, suggests the openness of human possibilities«; M. Jay, navedeno djelo, str. 291.

27

Chris Jenks, navedeni članak, str. 11.

28

Erwin Panofsky, *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb 2002., str. 22.

traživanja ljudske spoznaje uopće, odnosno u filozofiji njemačkog klasičnog idealizma. Hegel, koji predstavlja vrhunac i dovršenje ove filozofije u panlogizmu ili spekulativnom idealizmu, govori o istovremenom javljanju filozofije i umjetnosti kao usporednih stadija povijesnog razvoja duha ili ideje. Ideja jest ono istinito po sebi i za sebe, apsolutno jedinstvo pojma i objektivnosti. Povijest je razvoj ideje od onoga Po sebi u Za sebe, proces u kojem ideja od objekta svijesti kroz svoj drugobitak u prirodi dolazi u objekt samosvijesti, tj. u pojam. Umjetnost i filozofiju kao stadije razvoja ideje povezuje pojam spoznaje, gdje je umjetnost »osjetilni sjaj ideje«, a filozofija dovršenje ideje u njoj samoj, neovisnoj o konačnim, osjetilnim oblicima pojavljivanja. Hegel je prvi mislilac koji umjetnost shvaća kao povijesno razvijanje objelodanjivanja istine ili ideje u vremenu kroz odnos forme i sadržaja. Kada sami razvoj umjetnosti pokazuje odmicanje od ideala, savršenog poklapanja forme i sadržaja, koji je prema Hegelu ostvaren u grčkoj umjetnosti – ideja ili istina zahtijeva novu razinu samoostvarivanja u religiji i, napokon, u filozofiji kao svom dovršenju. Razvoj umjetnosti, koji sve više pokazuje osamostaljivanje forme od svog sadržaja kroz romantičarsku umjetnost, ispunio je svoju zadaću u ostvarivanju istine i spoznaji duha. Utoliko umjetnost postaje stvar prošlosti – njezina je uloga povijesno završena. Umjetnost tek tada postaje relevantan predmet filozofije.

»Teza da umjetnost ima karakter prošlosti uključuje da se s krajem antike mora učiniti kako je umjetnosti potrebno opravdanje.«²⁹

Naime, ukoliko se filozofija bavi idejama, umjetnost oduvijek predstavlja zanimljivu temu filozofije. Međutim, filozofima je oduvijek bit umjetnosti izmicala zbog revolucionarnih promjena koje su neprestano dokazivale kako je umjetnost moguća bez obzira na odrednice postojećih teorija. Tek kad je njezin razvoj završen, postaje mogućom filozofija umjetnosti ili estetika.

Čini se da ovakva Hegelova razmišljanja nalaze svoje potkrijepljenje u revoluciji modernog slikarstva koju, uvjetno rečeno, možemo pratiti od impresionizma – pravca što ga Hegel nije poznavao jer se javlja poslije Hegelove smrti – pa sve do situacije u umjetnosti suvremenog doba, koju u mnogočemu predstavlja i umjetnost Josepha Beuysa. Ono revolucionarno u umjetnosti moderne jest odmicanje od stvarnosti kakvu je vidimo okom (od sadržaja) i naglašavanje formalnih elemenata, »čistih« formi koje predstavljaju višu stvarnost, što se najbolje očituje u djelima apstraktne umjetnosti. Evo što o takvoj umjetnosti govori Gadamer:

»Kako da se misleći snademo pred tom umjetnošću, koja odbija sve uvriježene mogućnosti razumijevanja? Kao prvo, umjetnikovu samointerpretaciju ne treba uzimati previše ozbiljno. Ovaj zahtjev ne govori protiv umjetnika, nego za njih. Jer podrazumijeva da umjetnici moraju oblikovati umjetnički. Kada bi ono što žele kazati mogli kazati riječima, onda ne bi željeli stvarati niti bi morali oblikovati. Pa ipak je neizbježno da opći element komunikacije koji nas nosi i okuplja kao društvo, jezik, uvijek iznova motivira i komunikacijsku potrebu umjetnika da se iskazuju u riječima, da tumače sami sebe i da postaju razumljivima u riječi koja tumači. Umjetnici pritom – a to nije čudo – počinju ovisiti o onima čiji je zanat tumačenje, o estetičarima, piscima o umjetnosti svake vrste, i o filozofiji.«³⁰

2.1. Videnje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća

Postoji li naša zbilja nezavisno od nas samih, ili je mi kao subjekti vlastitim postojanjem uobličujemo?

Umjetnička djela koja doživljavamo putem njihove materijalnosti, tj. vidljivosti, ukazuju i na ono meta-fizičko, nadosjetilno, te osim osjetila angažiraju i naše misaone spoznajne sposobnosti.

Sva umjetnost na ovaj ili onaj način obilježena je vremenom i društvom u kojem nastaje, iako nadilazi te uvjete (oni je ne određuju kao umjetnost). Koliko danas vizualna umjetnost prikazuje našu izlomljenu stvarnost? Može li ona predstavljati onu vrstu komunikacije u kojoj je uvijek sloboda igrala presudnu ulogu, u smislu da ne robuje nikakvim pravilima izvan nje same? Po čemu se umjetnost danas prepoznaje kao umjetnost?

Prosvjetiteljska misao poduzela je radikalnu rekonstrukciju pogleda na svijet, o kojoj smo govorili u početnim odlomcima ovog rada. Umjetnost renesanse anticipirala je takav pogled utemeljivanjem osnovnih pravila perspektive već sredinom XV. stoljeća s Brunelleschijem i Albertijem, te ustoličuje logiku pogleda sve do današnjih dana. Prikazivanje svijeta putem linearne perspektive značilo je: 1. mehanicistički nazor na svemir kao u potpunosti samoisprepleteni totalitet; 2. načelno prihvaćanje da u svakom fenomenu, kao vanjskom obliku, postoji unutarnja pravilnost; i 3. nužnu neizvjesnost koja tvrdi da razumijevanje potječe iz »neovisnosti« promatračeve perspektive.³¹

Gubitak linearne perspektive u umjetnosti XIX. stoljeća, te potpuno u avangardama XX. stoljeća, kao i pojava tzv. konceptualne umjetnosti, koja obilježuje drugu polovicu XX. stoljeća – ukazuju na krizu epistemologije i metafizike pokušavajući nešto reći o svom razumijevanju zbilje i načina na koji ju vidimo ili stvaramo.

Umjetnička produkcija XX. stoljeća proširuje umjetničko djelo u umjetničku izvedbu i zaranja u sami život pretvarajući ga u koncept umjetnosti. Umjetničko se djelo više nužno vizualno ne ostvaruje kao statična slika. Oko – kao temeljno osjetilo apsorpcije vizualnih umjetnosti koje dolaze od oka i obraćaju se oku – i na ovom području biva dovedeno u pitanje s obzirom na njegovu dotadašnju ulogu u spoznaji svijeta i doživljaju umjetničkog djela; ono prestaje gledati svijet kao gotovu činjenicu.

»Nazvat ću modernom umjetnošću onu koja je posvetila 'svoje umijeće', kako je govorio Diderot, prikazivanju onog nepredočivog. Učiniti vidljivim nešto što možemo razumjeti, a što je nemoguće vidjeti ili vidljivim učiniti: eto, to je ulog modernog slikarstva.«³²

Nestanak prepoznavanja vidljivog svijeta, ili nestanak mimesisa u slikarstvu XX. stoljeća, prijelomni je događaj koji potpuno odjeljuje slikarstvo XX. stoljeća od tzv. tradicionalnog, tj. svog prijašnjeg slikarstva. Avangarde XX. stoljeća inauguriraju ne samo novi način slikanja već i novu koncepciju i bit umjetnosti, tematiziranjem upravo spoznaje kao istinske biti umjetnosti. Slikarstvo više ne odslikava predmetnost svijeta kakvu je mi vidimo. Ono što vidimo na slici samo se po sebi ne podrazumijeva, nego navodi na drukčije pristupe, kako umjetnosti tako i stvarnosti. Umjetnost kao fenomen spoznaje stvarnosti uključuje u sebi racionalan moment samosvijesti, putem ideje slobode, kreativnosti ili angažiranosti, no istovremeno isključujući i vi-

29

Hans-Georg Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb 2003., str. 12.

30

Ibid., str. 86.

31

Chris Jenks, navedeni članak, str. 15.

32

Jean-François Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb 1990., str. 23.

zualnost i racionalnost tradicionalno shvaćene kao razdvojenost subjekta i objekta, tj. kartezijanski pogled na svijet. Umjetnost se više ne temelji na pojmovima ljepote i uzvišenosti, nego se shvaća kao spoznaja, ali i proizvođenje stvarnosti.

»Specifična rascijepjenost moderne jezikom se vizualnosti može opisati kao kolebanje između pouzdanog pogleda subjekta pasivne percepcije i aktivne konstrukcije viđenoga, proizvedenoga svijeta. Subjekti se potvrđuju aktivnošću, ali i ispostavljaju relativnosti, žele čvrsto uporište, ali ne žele biti osuđeni na jedno mjesto.«³³

Temelji što ih postavlja avangarda XX. stoljeća rezultat su romantičke krize XIX. stoljeća, impresionizma i postimpresionizma. Zahtjev za istinskom autonomijom umjetnosti manifestira se u stvaranju »čistih« formi.

»Umjetnost vas neće nahraniti, ali ne mora se opravdavati, jer je u izravnoj vezi s transcencijom, s čistim formama (i tu dolazi do pojmovno-praktičkog poklapanja). Retorika čistoće se poziva na višu zbilju, pa manifesti i poruke, koji su dio proizvodnje umjetnosti u dvadesetom stoljeću, govore o hrabroj manjini koja prolazi stupnjeve objave i dolazi do apsolutne istine.«³⁴

Ove temelje do kraja razvija suvremena umjetnost, shvaćajući umjetnost kao događanje svijeta, a ne prikazivanje. Isto tako, konstitucija umjetničkog djela kao umjetničkog, a ne samo njegova proizvodnja, postaje bitan moment umjetničkog procesa.

To stanje odgovara tzv. »isparavanju« umjetnosti, a dobiva svoj umjetnički smisao u okviru susreta i miješanja među kulturama. Umjetnost je postala eterom života, prešla u plinovito stanje³⁵ i ušla u sve njegove pore.

Umjetnik je posrednik unutar zajednice. Ta vrsta intervencije umjetnosti ide u smjeru pluralizma i multikulturalizma, no uz rizik raspršenja i angažmana za oblik koji sadržava. Profilira se babilonski duh – ali, on će biti opasan samo ukoliko se želi obnoviti jedna jedina, hegemonijska priča. Na vidjelo izlaze novi doprinosi na području senzibiliteta. Sve to tvrdi Yves Michaud u knjizi *Umjetnost u plinovitu stanju*, navodeći kako s Marcelom Duchampom umjetnost više nije supstancijalna, nego proceduralna, više ne ovisi o biti, nego o procedurama koje je definiraju:

»Genij Marcela Duchampa bio je u tome što je s ready-mades, tim već gotovim predmetima, ranije napravljenima ili spremnima za uporabu, uveo strategije proizvodnje koje djeluju na sve konstitutivne činitelje umjetnosti (autor, način izlaganja, publika, predmet) sve dok se tijekom niza djelovanja i događanja bilo koja stvar, ali promišljeno odabrana, ne pretvori u djelo koje je istovremeno i ne-djelo (...). Naposljetku, jedino postupak konstitucije djela (a ne samo proizvodnje, jer u tom kasnijem procesu ima jedino intelektualnih i konceptualnih aspekata) čini djela. Marcel Duchamp je tako već 1910-tih godina učvrstio jednu posve proceduralnu koncepciju umjetnosti, u smislu u kojem filozofi govore o proceduralnoj teoriji pravde Johna Rawlsa ili proceduralnoj koncepciji političke komunikacije prema Habermasu.«³⁶

Objašnjavajući društveni angažman suvremene umjetnosti i njezino rasplinjavanje u nevidljivo i ideju, Michaud traži njezin izvor u prvim nastojanjima avangardi 20. stoljeća. Avangardni pokreti ističu u manifestima jasne programe stvaranja, revolucionarnu društvenu i političku ambiciju, izraženu u istim manifestima, te ih uglavnom prati više ili manje razrađena i sistematizirana metafizika života i stvarnosti. Radikalnost njihove ambicije očituje se u traženju potpunosti i apsolutnoga. Istovremeno, svojom raznovrsnošću i suprostavljenošću, ti pokreti zapravo otkrivaju da je potpunost nedostižna ili jednostavno neostvariva. Moderna je umjetnost istovremeno pozornica hegemonističkih težnji svakoga i prizor komadanja i rasprsnuća umjetničkog polja, koje se ostvaruje preko opsesivnog traženja jedine istine: kao u

suprematizmu, ili u pokretima koji u umjetnosti traže duhovnost, ili nadrealizmu ili kroz činove dekonstrukcije u dadaizmu. Svi su ti postupci neodvojivi od čvrstih i eksplicitnih poimanja političke, društvene i kulturne funkcije umjetnosti.³⁷

Povezanost umjetnosti i društva umjetnike pretvara u »angažirane« sudionike. Umjetnički angažman doživljava u 20. stoljeću različite sudbine. Preko te povezanosti s društvom očituje se, u najdovršenijem obliku, hegelovski oblik umjetnosti kao otkrivanje oblika duha. Djela koja se pojavljuju nisu samo izazovi kanonima akademske, emfatične ili građanske umjetnosti nego su, općenitije, izazovi društvu u kojem nastaju. Društvo na njih nastoji odgovoriti jer izražavaju, posredno ili kao anticipaciju, njegovu bit.³⁸

Prema riječima Catherine Millet,³⁹ moderna je umjetnost izazivala raskole, a suvremena nastoji obnoviti vezu između umjetnosti i publike. Suvremena umjetnost postaje prepoznatljiva upravo po toj svojoj silnoj želji da se drži stvarnosti, približi svakidašnjem i društvu. U toj se težnji ponekad toliko gubi da postaje teško razabrati što je to umjetnost.

Da bi se umjetnost kao takva razabrala u sveopćoj estetizaciji stvarnosti, potrebno je prepoznati umjetnost kao jednu posebnu sferu stvarnosti koja se istovremeno razlikuje od potonje. Problem koji se pritom pojavljuje jest upravo protuslovna stvarnost same umjetnosti. Pitanje, je li umjetnost u predmetu koji utjelovljuje ideju, ili je u samoj ideji? – jest pitanje koje sažima osnovnu preokupaciju umjetnosti XX. stoljeća.

Suvremena umjetnost odbacuje utopiju avangardnih pravaca, no kada pokušava doslovno ostvariti modernističke programe, to jest diskurs koji prati djela, zanemaruje često protuslovnu stvarnost samih djela.⁴⁰

Umjetnička djela više nemaju referencijalnu samorazumljivost »prikaza zbilje«, nego teže proizvesti posebna iskustva, no istovremeno pritom propituju sebe i svoju funkciju, te zapravo tek tako zadržavaju odmak od zbilje koja ostaje nesaglediva.

Što je umjetnost? – pitanje je staro gotovo koliko i filozofija. Početna filozofska razmatranja umjetnosti potvrđuju koliko je odnos umjetnosti prema zbilji nužan za njezinu prepoznatljivost kao umjetnosti. Ono što umjetnost čini umjetnošću jest upravo njezin odmak od zbilje, odnosno svega što umjetnost nije. Izbrisati ove granice značilo bi izbrisati samu umjetnost.

Suvremena umjetnost želi se približiti svakidašnjem i zbilji odbacujući pojam mimesisa, ne bi li tako bila istinitija, uvjerljivija i nepatvorena. Tako i koncept prema kojem svatko može biti umjetnik oblikujući vlastiti život, a time i društvenu stvarnost svog doba – dovodi u pitanje prepoznatljivost umjetnosti. Prijeko potrebni odmak nije više stvar percepcije umjetničkog djela, već prepoznavanja ideje umjetnosti. Beuysov »prošireni pojam umjet-

33
Nadežda Čačinović, »Vidljivost kulture«, u:
Damir Barbarić (ur.), *Zagonetka umjetnosti*,
Demetra, Zagreb 2003., str. 12.

34
Ibid., str. 7.

35
Usp. Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitu stanju*,
Naklada Ljevak, Zagreb 2004.

36
Ibid., str. 41.

37
Ibid., str. 56.

38
Ibid., str. 60.

39
Usp. Catherine Millet, *Suvremena umjetnost*,
Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sek-
cija AICA, Zagreb 2004.

40
Ibid.

nosti«, kao i čitav njegov umjetnički rad, koji podrazumijeva umjetnost kao »socijalnu skulpturu«, po mom mišljenju, zaoštava ovu problematiku do njezinih krajnjih granica.

2.2. Umjetnost i stvarnost

Suvremeni američki filozof i estetičar A. Danto, u knjizi *Preobražaj svaki-danšnjeg*, ispituje odnos umjetnosti i stvarnosti, koji se u novom kontekstu suvremene umjetničke prakse toliko zakomplicirao da postaje pitanjem statusa same umjetnosti. Opisujući neprijateljski stav prema filozofiji umjetnosti, odnosno onaj koji je bio općenito uvriježen kao gledište kako je intelektualna i teorijska obrada umjetnosti beznačajna za život umjetnosti, Danto nastavlja:

»Tako su stvari mogle stajati i mogle su nastaviti tako stajati da se umjetnost nije razvila na takav način da je filozofsko pitanje njena statusa gotovo postalo sama bit umjetnosti, tako da je filozofija umjetnosti, umjesto da stoji pored svog predmeta obračavajući mu se iz neke strane i izvanjske perspektive, postala artikulacijom unutarnjih energija samog predmeta. Ponekad bi danas bilo potrebno uložiti posebnu vrstu napora da se umjetnost razlikuje od svoje vlastite filozofije. Izgleda da imamo gotovo slučaj da je cjelokupnost djela sažeta na onaj dio djela koji je oduvijek zanimao filozofe, tako da je malo, ako išta, preostalo zadovoljstvu ljubitelja umjetnosti. Umjetnost praktički oprimjeruje Hegelovo učenje o povijesti u skladu s kojim je duhu suđeno da postane svjestan samog sebe. Umjetnost je ponovno osnažila taj spekulativni tijek povijesti u tom smislu što se pretvorila u samosvijest, u svjesnost umjetnosti o tome da *jest* umjetnost na jedan refleksivan način usporediv s filozofijom koja sama predstavlja svijest filozofije – tako da nam sada preostaje pitanje što ustvari razlikuje umjetnost od njezine vlastite filozofije.«⁴¹

Danto potkrijepljuje svoje teze obrađujući neka najintragantnija umjetnička djela američkog slikarstva pedesetih i šezdesetih godina.⁴² Slijedeći misao poznatog teoretičara umjetnosti Heinricha Wölffina, »*nije sve u svako doba moguće*«, Danto formira središnju ideju svoje filozofije umjetnosti prema kojoj je ontološki status umjetnosti – dakle, ono što čini umjetničko djelo umjetničkim – konstituiran u takozvanim *relacijskim svojstvima*, u načinu na koji se umjetničko djelo odnosi prema svom kontekstu, tj. mjestu i vremenu nastanka, društvenim, povijesnim i kulturnim okolnostima u kojima nastaje, te namjeri i svjesnoj aktivnosti svog umjetnika. Za razliku od dotadašnje estetike i teorijâ umjetnosti, Danto bit umjetnosti ne vidi u specifičnim zamjedbenim svojstvima umjetničkih djela – kao što su ljepota, uzvišenost, izražajnost, čista forma, forma svršnosti bez svrhe i sl. – već ukazuje na nezamjedbena svojstva koja ne doživljavamo neposredno, nego trebamo filozofiju umjetnosti, tj. razumijevanje umjetnosti u vremenu u kojem djelo nastaje. Ukoliko je umjetničko djelo ovisno o načinima na koje se razumijeva umjetnička aktivnost vremena u kojem nastaje, te ukoliko ga onda treba tumačiti prema teorijskim i povijesnim odrednicama tog vremena, mogli bi zaključiti kako je status umjetničkog djela stvar društvene konvencije ili društvene privilegije koju mu podaruje institucija umjetničkog svijeta (*institucijska teorija umjetnosti*), što Danto nikako ne govori. Štoviše, analizirajući umjetnička djela (Warholove *Brillo kutije*) i razliku spram njihovih analogona iz svijeta stvari (Brillo-kutije na policama samoposluga), on pokušava ukazati na dvije razine stvari – ontološki različite, iako vizualno identične – a taj ontološki raskorak, odnosno ontološki status umjetničkog djela, institucijska teorija ne objašnjava.⁴³ Govoriti o specifičnosti ili biti umjetnosti – posao je filozofije.

Prema Dantou, umjetnost se javila zajedno s filozofijom. To se dogodilo kad je umjetnost od toga da jednostavno bude dio stvarnosti – pretvorena u stvari koje se *suprotstavljaju* stvarnosti, koje stoje izvan nje i nasuprot njoj.⁴⁴

»Taj dio stvarnosti, doduše, bio je magijski ustrojen zahvaljujući tome što se smatralo kako te posebne stvari posjeduju neke posebne moći i sposobne su za mnogostruka prisustva, dok je kasnije i sama stvarnost doživjela odgovarajući preobražaj kojim je u očima ljudi izgubila svoju magičnost. Umjetnička djela postala su ista vrsta reprezentacije kao što vjerujemo da je jezik – riječi – jednom činio magijski dio stvarnosti i sudjelovao u supstanciji stvari o kojima bismo sada rekli da čine tek dijelove ekstenzije riječi.«⁴⁵

Mada nije bilo kulture bez neke vrste znanosti, filozofija se na svijetu javila samo dvaput – jednom u Indiji i jednom u Grčkoj – u civilizacijama koje su bile opsjednute suprotnošću između pojavnosti i zbilje.⁴⁶ Povezanost umjetnosti i filozofije, kako govori Danto, javlja se upravo u tom suprotstavljanju stvarnosti. Tek u antičkoj Grčkoj postaje mogućim uopće i postavljati neka pitanja o umjetnosti.

Najutjecajnija tradicionalna teorija umjetnosti, od koje započinje i svako pitanje o umjetnosti, jest gore spomenuta platonistička teorija oponašanja. Pojam oponašanja definira odnos umjetnosti prema stvarnosti. Da bi objasnio specifični status umjetnosti, Danto polazi od analize pojma oponašanja koji podrazumijeva svojevrstu dvoznačnost: sposobnost prepoznavanja realnosti koja se u prikazu pojavljuje, te uvid da je njezino pojavljivanje samo privid, odnosno da je prikaz onda samo privid privida – gdje prava stvarnost zapravo izostaje. Jaz između umjetnosti i stvarnosti, prema toj je teoriji nepremostiv jer ga čini sami prikaz, odnosno njegov medij. Svodeći na nulu stupanj umjetnikove intervencije, ukidajući sam umjetnički postupak, *ready made* izlošci trebali bi ukinuti taj jaz, ali onda dovode u pitanje sami sebe kao umjetnička djela. Dvadeseto stoljeće u umjetnosti pokazuje se kao razdoblje samopropitivanja umjetnosti, kada pojave novih medija, fotografije i filma, čine besmislenim umjetničko nastojanje ka što vjernijem prikazivanju stvarnosti.

Jesu li *ready made* izlošci ili Warholove *Brillo kutije* takvi predmeti, koji su identični realnim stvarima, umjetnička djela? – pitanje je koje su isprovocirala sama umjetnička djela, tj. njihovi autori, i na koje nema odgovora bez upletanja filozofije. Danto na takvo pitanje daje odgovor razmatrajući pojam umjetnosti kao reprezentacije, gdje reprezentacija znači činiti prisutnim (re – prezentirati), kao i sličnost, ali istodobno znači stajati umjesto nečeg drugog što je samo odsutno, što podrazumijeva referenciju kod čega je sličnost nebitna. Svako umjetničko djelo kao reprezentacija realnosti onda podrazumijeva sposobnost razlikovanja između prikaza i realnosti, što je tvrdio još Aristotel. Svako umjetničko djelo jest o stvarnosti, a od stvarnosti

41
Arthur Danto, *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, KruZak, Zagreb 1997., str. 79.

42
Autorov interes temelji se, prije svega, na američkom slikarstvu pedesetih i šezdesetih godina: apstraktni ekspresionizam Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, Willema de Kooninga, Marka Rotha; te pop-art Jaspera Johnsa, Roberta Rauschenberga, Andyja Warhola, Roya Lichtensteina.

43
Ibid., str. 44.

44
Ibid., str. 109.

45
Ibid.

46
Ibid., str. 112.

47
Ibid., str. 160.

ga odvaja, slično jeziku, relacija označavanja, te je vrednovanje umjetničkog djela funkcija njegova tumačenja.⁴⁷

»Tumačenje se sastoji u određivanju odnosa između umjetničkog djela i njegova materijalnog analogona.«⁴⁸

Ready made, bez obzira na izvanjsku identičnu sličnost s realnim stvarima, jest umjetničko djelo, za razliku od tih realnih stvari, zbog toga što u njemu predmeti iz svakidašnjeg života bivaju predstavljeni u novom, preobraženom liku. Preobražaj se možda ne vidi, ali se spoznaje ili prepoznaje u onom nezamjetljivom, u *relacijskim svojstvima*, u načinu na koji se umjetničko djelo odnosi prema svom kontekstu (mjestu i vremenu nastanka, prema društvenim, kulturnim i povijesnim okolnostima, te prema svom stvaratelju i recipijentima) što ga uspostavlja filozofija umjetnosti. Prema Dantoovu mišljenju, svako umjetničko djelo valja shvatiti kao metaforu: »razumjeti umjetničko djelo znači shvatiti metaforu.«⁴⁹ »Umjetničko djelo se konstituira kao preobražavajuća reprezentacija«,⁵⁰ koju treba spoznati jer, mada umjetnost nalikuje opsjeni, specifičnost je umjetničkih metafora u tome što su istinite.

Danto zaključuje kako su Warholove *Brillo kutije* posljednji novum u povijesti razvoja zapadne likovne umjetnosti, dakle kraj njihovih razvojnih mogućnosti. Nakon toga umjetnost ulazi u tzv. *posthistorijsko* razdoblje, koje obilježava eklektizam stilova.

Danto razvija hegelovsku misao, gdje prepoznaje suvremenu umjetnost kao fazu u kojoj je teško razlučiti umjetnost od njezine vlastite filozofije, gdje suvremena umjetnost pokazuje smjenu u razvoju duha, te gdje ona ustupa mjesto filozofiji. Kraj umjetnosti ogleda se u smislu kraja jedne nesvjesne, senzibilne i intuitivne aktivnosti, jer je umjetnost postala svjesna svoje ovisnosti o interpretacijama. Spoznaja stvara interpretacije u kojima se najzad razjašnjava opreka umjetnosti i zbilje. Da bi se nešto prepoznalo kao umjetnost, nužno je nešto što je nepredodivo, što oko ne može uhvatiti – ideja umjetnosti.

Za Beuysa je to *prošireni pojam umjetnosti*.

2.3. Beuysov prošireni pojam umjetnosti

Život je u Beuysovoj umjetničkoj praksi ono što se razumijeva i oblikuje. Svaki je čovjek kao biće slobode odgovoran za svoj život. Život je socijalna skulptura, »virtualni entitet koji potencijalno prebiva u kreativnim sposobnostima pojedinca i ostvaruje se u trenutku suradnje i solidarnosti, tj. u civiliziranom društvu.«⁵¹ Svaki je čovjek umjetnik, tvrdi Beuys.

»Čovjek je kreativan i stoga umjetnik u specifičnom kontekstu u kojem djeluje. Čovjek osjeća potrebu za komunikacijom s drugima i tako oblikuje društvo. DRUŠTVO KOJE SE SASTOJI OD LJUDI-UMJETNIKA JE SOCIJALNA SKULPTURA. Plodonošno tlo takvog društva je njegova kreativna matrica, Umjetnost. UMJETNOST stvara konačni KAPITAL LJUDSKOG DRUŠTVA.«⁵²

Da bi se živjelo stvaralački kroz komunikaciju s drugima, potrebno je izaći iz svakodnevnog i neposrednog. Nema slobode bez samosvijesti.

»Prema meni, čovjek je na najnižoj razini prirodno biće, zatim je društveno biće, a iznad toga je slobodno biće. Mislim da se to premalo uzima u obzir. A moja umjetnička djelatnost i moja pedagogija počinju u slobodnom čovjeku i nastoje na temelju slobodnog angažmana razraditi modele koji daju upotrebljiv model i za onaj aspekt u kojem je čovjek društveno biće. Ne mogu

zamisliti da bi iz društvenosti moglo proizaći nešto što bi bilo pozitivno za društvenost. To za mene ne postoji. Nešto može izrasti samo iz podloge čovječnosti, ondje gdje je čovjek najdalje odmakao, naime u svojoj slobodi, gdje je nadržao društvenost, kolektivnost i postao slobodna individua, pojedinac. Tek iz tog položaja može on nešto postići i za ono područje na kojemu je povezan i s drugim ljudima i o njima ovisan.«⁵³

U Beuysovu slučaju, i sama misao može biti skulptura koja nastaje razmišljanjem, u čemu bi trebala biti izražena kreativnost, odnosno pretvaranje kaosa u formu:

»Moja teorija ovisi o činjenici da je svako ljudsko biće umjetnik. Ja se s tim bićem želim susresti kad je slobodno, kad misli. Naravno, mišljenje je apstraktno. Ali ti se pojmovi – mišljenje, osjećaji, potreba – tiču skulpture. Oblik prikazuje misao; pokret ili ritam prikazuje osjećaj; kaotična sila predstavlja volju. To objašnjava načelo što tvori pozadinu mojeg djela *Masni kut*. Mast se u tekućem stanju širi kaotično u neizdiferenciranom obliku dok se ne skupi u homogenom obliku u kutu. Ona ide iz kaotičnoga načela u načelo forme, iz volje u misao. To su usporedni pojmovi koji odgovaraju osjećajima, onome što bi se moglo nazvati dušom.«⁵⁴

Prošireni pojam umjetnosti Beuys ne nudi kao teoriju, već kao odnos prema sebi i svijetu, način postupanja koji svoje postojanje stavlja u zavisnost od unutrašnjeg oka, duhovnog vida energije.⁵⁵ Umjetnost je ljudska stvaralačka djelatnost, koja se ne mora vidjeti kao rezultat, već kao proces što u sebi uključuje uzajamni razvoj svijesti i društva. Umjetnost tako kod Beuysa postaje višedisciplinarno područje djelovanja, čija plastička i oblikovna praksa obuhvaća etičku i antropološku problematiku, te odgoj i politiku.

»Čovjek je jedino istinski živ kad shvati da je kreativno, umjetničko biće. Ja zahtijevam utjecaj umjetnosti na svim područjima života. Trenutačno se umjetnost shvaća kao posebno područje koje zahtijeva proizvodnju dokumenata u obliku umjetničkih djela. Ja se pak zauzimam za estetsko uključivanje znanosti, ekonomije, politike, religije – svake sfere ljudske djelatnosti. Čak i čin guljenja krumpira može biti umjetničko djelo ako je to svjestan čin.«⁵⁶

Kako razumijevanje ovakve umjetnosti pretpostavlja poznavanje Beuysovih ideja, kojima on toliko ne tumači svoje akcije koliko poziva na suradnju, filozofija postaje sastavni dio umjetničkog procesa. Umjetnički proces izaziva promišljanje o umjetnosti pa onda i svojevrsnu komunikaciju, »spajanje mnoštva različitih koncepcija«.⁵⁷ Ono što u ovoj Beuysovoj umjetnosti nazivamo umjetničkim, uvjetovano je, dakle, *proširenim pojmom umjetnosti*:

»Tako sam kao skulptor pokušao proširiti pojam umjetnosti. Logika moje umjetnosti ovisi o činjenici da imam ideju na kojoj uporno radim. Zapravo na problemu percepcije.«⁵⁸

48
Ibid.

49
Ibid., str. 245.

50
Ibid.

51
Lucrezia De Domizio Durini, »Living Sculpture«, u: *Znakovi komunikacije*, Galerija Zvonimir, 1997.

52
Ibid.

53
Razgovori u zborniku radova Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Fluxus, Zagreb 2003., str. 340.

54
Ibid., str. 360.

55
Usp. Z. Gavrić, »Joseph Beuys: Umjetnost kao Arcanum«, u: *Gledišta*, br. 3–4, Beograd 1987.

56
Razgovori u zborniku radova Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Fluxus, Zagreb 2003., str. 357.

57
Ibid., str. 364.

58
Ibid., str. 359.

Ipak, ni Beuysovu umjetnost niti Beuysovu ideju umjetnosti nije moguće razumjeti samo mišljenjem:

»Da, svjestan sam da se moju umjetnost ne može razumjeti prvenstveno mišljenjem. Moja umjetnost dira one ljude koji su suglasni s mojim načinom razmišljanja. No, jasno je da ljudi ne mogu razumjeti moju umjetnost samo intelektualnim procesom, budući da se na taj način nijedna umjetnost ne može doživjeti. Kažem doživjeti, jer to nije jednako mišljenju: mnogo je složenije – uključuje podsvijest. Ljudi ili kažu: 'Da, to me zanima', ili reagiraju ljutito i uništavaju moje djelo i proklinju ga. U svakom slučaju osjećam da sam uspio, budući da je moja umjetnost kosnula ljude. Ja diram u ljudske osjećaje, i to je važno. U naše doba, mišljenje je postalo tako pozitivističko da ljudi cijene samo ono što mogu nadzirati razumom, ono što mogu upotrijebiti, što unapređuje našu karijeru. Potreba za postavljanjem pitanja koja nadilaze to stanje prilično je izumrla u našoj kulturi. Budući da većina ljudi misli na materijalistički način, oni ne mogu razumjeti moje djelo. Zato mislim da je nužno prikazati nešto više od pukih objekata. Kad to učinite, ljudi bi mogli početi razumijevati, čovjek nije samo racionalno biće.«⁵⁹

Umjetnost i spoznaje što ih iz nje dobivamo mogu djelovati u obrnutom smjeru, prema životu:

»Skulptura mora uvijek propitivati osnovne premise prevladavajuće kulture. To je uloga cijele umjetnosti, koju društvo stalno pokušava spriječiti. No, nemoguće ju je spriječiti. Danas toga postaju svjesni čak i političari. Umjetnost danas – njezina nova poimanja, škole, čak i revolucionarne skupine – diljem svijeta iskazuje snažnu vitalnost. Ljudi polako počinju shvaćati da se kreativan duh ne može ugušiti.«⁶⁰

Umjetnost jest specifična komunikacija koja zahtijeva svijest o umjetničkom jeziku komunikacije. U vizualnim umjetnostima komunikacija se nužno ne oslanja na vizualnu percepciju, koliko na prepoznavanje ideje:

»Ako nešto proizvodim, ja odašiljem nekome poruku. Izvor protoka informacije ne potječe iz materije, nego iz *Mene*, iz ideje. Tu je granična crta između fizike i metafizike: to je ono što me zanima u vezi s tom teorijom skulpture.«⁶¹

Ready made izložci provociraju percepciju, a Beuys proširuje pojam umjetnosti na društvo, odnosno život. »Umjetničkost« u Beuysovoj umjetnosti ovdje razmatramo ne toliko u njezinim vizualnim i simboličkim manifestacijama koliko u ideji kao njezinu utemeljenju. Ostvarivanje te ideje podrazumijeva povezivanje sadašnjosti s prošlošću, s jedne strane, i s utopijskom budućnošću, s druge, te istovremeno paradigmatu Rortyjeve »historicističke i nominalističke kulture« i liberalnog društva:

»... ona bi ostvarenje utopija i zamišljanje daljnjih utopija smatrala beskrajnim procesom – beskrajnim, stalnim i plodnim ostvarivanjem Slobode, a ne konvergencijom ka nekoj već postojećoj Istini.«⁶²

U postmetafizičkoj kulturi Beuysova ideja zapravo ostaje utopija, ali time Beuysa i možemo nazvati umjetnikom, a ne političarem. Da je Beuys uspio konkretizirati i do kraja provesti svoju ideju »društvene skulpture« u supstanciju politike, kao što to pretpostavlja Catherine Millet,⁶³ došlo bi do opasnog zastranjivanja ideje slobode, te umjetnosti uopće kao posebne sfere stvarnosti. Millet se pita bi li Beuys pokušao preustrojiti društvo prema vlastitim idealima da je došao na vlast – za koju se više puta kandidirao na izborima! – budući da je pojam »društvene skulpture« za Beuysa značio da je građa na kojoj umjetnik treba intervenirati zapravo građa društvenog i političkog života. Premda je Beuys sigurno imao najbolje namjere, ideja za koju se zauzimao time bi se ostvarivala »odozgo« – političkim putem, a ne »odozdo« – umjetničkom procesualnošću i pluralitetom umjetničkih nasto-

janja. Ideja umjetnosti kao socijalne skulpture očigledno ima političke konotacije. Međutim, dok je umjetnost uvijek prije svega stvar pojedinca, politika se tiče organizacije života u zajednici. Kako nas povijest uči: kolikogod politička moć može iskriviti i pretvoriti »čistoću« ideje u isključive i pristrane ideologije, ovu pretpostavku o Beuysovoj eventualnoj pobjedi na izborima, koliko se god činila smjelom, ipak navodimo jer upućuje na tezu kako izjednačavanje umjetnosti i stvarnosti ne smije biti apsolutno – time gubimo prostor slobode, ono što čini autonomiju umjetnosti.

Romantičarska paradigma da se istina stvara, a ne (samo) pronalazi – koju se može čitati u *proširenom pojmu umjetnosti* i koju Beuys, kao kreativna i javna osoba, angažirani društveni i politički aktivist doista i živi – gubi na svojoj romantičnosti u sferi dnevopolitičke djelatnosti. Tek kao jedan od procesa koji senzibiliziraju vid i svijest maštom i imaginacijom umjetničkih proizvoda i umjetničkog koncepta, »društvena skulptura« ima umjetnički karakter. Beuys sam to potvrđuje, budući je njegov primarni interes umjetnost:

»Objekti su razumljivi samo u odnosu na moje ideje. Stoga moje političke ideje, zahvaljujući mojem radu, djeluju na ljude drugačije nego što bi djelovale kad bi bile samo pismeno izražene.«⁶⁴

Možda su upravo zato njegove političke ideje i danas svježije, kao i njegova umjetnost, budući da zajednički neprestano izazivaju i otvaraju uvijek aktualna pitanja spoznaje, stvarnosti, slobode i umjetnosti.

3. Beuysova utopija

»Mnogi su umjetnici u avangardama dvadesetoga stoljeća pridobivali svijet umjetnosti za veličanstvenu koliko i neostvarivu ideju prema kojoj su umjetnost i sam život u biti jedno te isto, propovijedali su nadu da se s umjetnošću može bolje i sretnije postojati u svijetu najčešće mukotrpne i nesvladive stvarnosti, no valjda više nego ikome drugome u tu utopiju bili smo spremni i voljni povjerovati upravo Beuyisu, zato što je u takvo poslanje umjetnosti i on sam duboko vjerovao i zato što je tu svoju vjeru kad god je i koliko god je to mogao neusporedivim žarom provodio u vlastito djelo.«⁶⁵

Ako različite epohe predstavljaju različite prevladavajuće načine objektivacije vizualnoga, odnosno ono što Jay označava terminom 'skopički režimi', onda povijest vizualne umjetnosti možemo promatrati kao svojevrsnu objektivaciju problema spoznajne teorije. Pritom prikazivalačka tradicionalna umjetnička slika odražava ono što od vanjskog svijeta ili objekta percepcije ulazi u subjekt. Na taj način afirmira spoznaju izraženu formulom subjekt – objekt, odnosno ustoličuje logiku pogleda putem linearne perspektive. Sta-

59
Ibid., str. 356.

60
Ibid.

61
Ibid., str. 354.

62
Vidi bilješku 19.

63
Catherine Millet, *Suvremena umjetnost*, Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sekcija AICA, Zagreb 2004., str. 82.

64
Razgovori u zborniku radova Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Fluxus, Zagreb 2003., str. 364.

65
Ješa Denegri, predgovor zbornika Ješa Denegri (ur.), *Dossier Beuys*, Fluxus, Zagreb 2003., str. 13.

tičnost slike nedvosmisleno ukazuje na zamrznuti trenutak jednog pogleda na prepoznatljivu zbilju. U tom bismo smislu mogli reći da prikazivačka umjetnost prati tradicionalnu spoznajnu teoriju, čiju smo kritiku razmatrali kod Rortyja, a koja se temelji na osjetilu vida kao najpouzdanijem sredstvu dohvaćanja zbilje.

Vizualna umjetnost XX. stoljeća počinje avangardama čija se umjetnost razlikuje od tradicionalne upravo time što se okreće od vjernog odslikavanja objekta, te insistira na aktivnosti subjekta u tumačenju zbilje. Tako možemo govoriti o kubizmu kao predočavanju sinteza apercepcije; ekspresionizmu kao naglašavanju duhovnog u umjetnosti; dadaizmu kao ukazivanju na ljudsko bezumlje; nadrealizmu kao osviještavanju prostora podsvijesti i sl., dok je dekonstrukcija vidljive stvarnosti svima zajednička formalna karakteristika. Stoga moderna umjetnost problematizira samu spoznaju, kako stvarnosti tako i umjetnosti, te predstavlja fizičke tragove onoga što Jay naziva antivizualni diskurs. Promjena paradigme očituje se u odustajanju od jedinstvene vizije stvarnosti i od pokušaja da sve strane našeg života obuhvatimo jedinstvenom teorijom, što umjetnost prati dematerijaliziranjem svijeta podražaja, simulacije i privida, te pluralizmom umjetničkih pravaca. Suvremena umjetnost nadovezuje se na nastojanja avangardi, te se toliko približava svakidašnjem i zbilji da dovodi u pitanje prepoznatljivost umjetnosti. Prije nego što odmak nije više stvar percepcije umjetničkog djela već prepoznavanja ideje ili koncepta umjetnosti.

U tom novom kontekstu, odnos umjetnosti i stvarnosti postaje problematičan. Zahtjev za istinom koja je nepredodivna navodi umjetnost XX. stoljeća da se okrene vlastitu samopropitivanju, kako uloge umjetnika u društvu tako i ideje ili smisla umjetnosti. Odustajući od uloge privida stvarnosti, umjetnost nastoji premostiti jaz između sebe i zbilje. Takvim nastojanjima umjetnost se približila filozofiji toliko »da je filozofsko pitanje njezina statusa gotovo postalo sama bit umjetnosti«. Naime, ukidanjem jaza između sebe i zbilje, umjetnost postaje vizualno neprepoznatljiva u odnosu na istu tu zbilju, te dolazi u opasnost da ukine samu sebe kao umjetnost.

Utoliko Beuysov *prošireni pojam umjetnosti*, kao i njegov umjetnički rad, provocira filozofsku znatiželju. Iako opravdanje umjetnosti može biti samo ona sama – kao djelatnost što ima svrhu u sebi samoj tako da se događa – ipak ta svrha može zadobiti svoju važnost i svoje razumijevanje putem filozofije, tj. refleksijom sebe same.

Nema sumnje da Beuysovu umjetnost doživljavamo prije svega vizualno i da je vizualni sadržaj Beuysove umjetnosti njezin sastavni dio. No vizualno ovdje, kao u *ready made* izlošcima, izaziva pitanje: što je umjetničko u umjetničkoj praksi Josepha Beuysa? Vizualni materijal ne daje odgovor na to pitanje, već upućuje na *prošireni pojam umjetnosti*, kao i na shvaćanje umjetnosti u vremenu njegova umjetničkog djelovanja, te istom kao takav postaje umjetničko djelo. Kontekst u kojem Beuys stvara nadovezuje se na posljednji -izam dvadesetog stoljeća, iz kojeg izvire nadahnuće i za druge generacije umjetnika:

»Jackson Pollock 1947. platno namijenjeno štafelajnom slikanju premješta na pod. Time ne samo da mijenja kut i optiku vlastitog gledanja već u proces nastajanja slike uključuje kreativnu performativnost. Rezultat je bio fascinant. Slika ne samo da je blago podsjećala na dekorativni mural meksičke provenijencije; u nju je bio ugrađen gotovo šamanski plesnoritmični ritual američkih Indijanaca. Nastale mrlje na platnu i nisu bile tako važne; mnogo je važnija bila akcija tokom koje se postupno formirala kako ideja, tako i značenje (...). Wols u

Europi i Pollock u Americi, dvije su paradigme koje su suvremenu umjetnost druge polovice prošlog stoljeća ponovo dovele na nultu poziciju primordijalnosti stvaralačkog čina i kojima se otvorilo poglavlje iz kojeg se mogu i danas sa zanimanjem čitati izazovi.«⁶⁶

Beuysov *prošireni pojam umjetnosti* jest ono što afirmira Josepha Beuysa kao umjetnika utoliko što bez razumijevanja njegove ideje »umjetnosti kao društvene skulpture« ne bismo mogli prepoznati vizualne manifestacije Beuysova umjetničkog rada kao umjetnost. Beuysova umjetnost jest prije svega refleksivna, kako u produkciji tako i u recepciji. Njezino koketiranje s politikom moguće je samo na toj refleksivnoj razini, u suprotnom umjetnost prelazi granice koje ju dijele od zbiljnosti, te gubi na svojoj autonomiji. *Prošireni pojam umjetnosti*, gdje se umjetnost razumijeva kao stvaralački, individualni i društveni čin, stoga treba ostati utopija koja tek tako pokreće beskrajni proces ostvarivanja slobode.

Beuysovo je djelo i danas diskutabilno, jer neprestano izaziva kontroverze oko pitanja umjetničkog. Već ta činjenica govori u prilog Beuyasu kao umjetniku, budući da različita tumačenja i interpretacije ostvaruju diskurs unutar kojeg društvo kao skulptura uopće postaje moguća. Njegova umjetnost na taj način funkcionira kao otvoreno djelo, nevidljivi stalni *performance* ili »work in progress«, te jedino tako i može funkcionirati kao umjetnost.

»Nema nikakve sumnje da formalna organizacija Beuysova plastičkog univerzuma predstavlja važnu kariku u razumijevanju njegova djela, ali ona na listi Beuysovih interesa nikako nije prije kaosa i kretanja. Inzistirajući na primordijalnom, Beuys je formu uzimao samo u onoj mjeri u kojoj je ona bila lingvistički i semantički nužna; na izvjestan način forma se u njegovom opusu javlja kao nusprodukt jednog mnogo kompleksnijeg mišljenja i kreativnog procesa što ga svaki čovjek nosi u sebi. Beuys nije umjetnik čiji se rad može sviđati ili ne. Cijena pokušaja da se umjetnički pronikne u prošlost, i da se povežu sve one silnice koje prošlost, sadašnjost i budućnost sjedinjuju u ljudsku memoriju, nadu i strah, očigledno je velika i pred tim silama ljudski kreativni genij još uvijek zastaje u nedoumici i nevjeri; neki se obrate mistici, neki se prepuste sudbini, a neki pokušavaju nešto smisliti. Beuys je shvatio da je umjetnost onaj medij komunikacije putem kojega se, ako ništa drugo, mogu postavljati pitanja, buditi sumnje i preispitivati uvijek i nanovo smisao ljudske egzistencije. Zbog toga on i govori mnogo o ljudskoj svijesti. 'Nema budućnosti bez dubokog promišljanja', kaže Beuys. Njegovo djelo, ma kako još uvijek diskutabilno, nije neutralno; ono ostaje u našoj svijesti kao zavjetni dar umjetnosti i kulture druge polovice 20. st. vremenu koje dolazi. I koliko god u njemu danas još uvijek teško nalazimo odgovore, pitanja što ih to djelo postavlja dovoljna su da se Beuysovu opusu posveti velika pažnja.«⁶⁷

Beuysova utopija u tom bi smislu mogla odražavati razumijevanje nove kulturne vidljivosti u onome što Jay naziva »poliskopičnost«, odnosno multidisciplinarni i raznovrstan pristup stvarnosti, koji podrazumijeva multiplicitiranje pogleda i modela vizualnosti, te istom tako spriječava dominaciju bilo kojeg skopičkog režima i bilo kakve dominacije uopće.

Da ovakav pluralizam različitih viđenja ne bi proizveo sofistiku ovog doba – odnosno potpunu svojevolsnost, proizvoljnost i relativizam – i suvremenost potrebuje filozofiju, čija je osnovna namjera traženje istine. Stoga završavam *Manifestom za filozofiju*, što ga piše Alain Badiou, a u kojem je namjera traženja, izricanja istine moguća na četiri stalna tematska polja očitovanja filozofije: poem, matem, politika, ljubav. Filozofija je, tvrdi Badiou, »nezbiljna istinolikost pod uvjetom zbiljnosti istinitoga«. Procedure istine uvjet su

66

Želimir Koščević, *Nedovršene teme prošlog stoljeća*, Meandar, Zagreb 2002., str. 26.

67

Ibid., str. 228.

filozofije, ali ona ne proizvodi istinu. I Badiou argumentira protiv metafizike Prisustva, a u korist multipliciteta:

»(B)itak je bitno mnoštven, posvećeno Prisustvo puki je privid, a istina, kao i svaka stvar, ako uopće postoji, nije otkriće, a još manje blizina onog što se povlači. Ona je upravljana procedura čiji je rezultat dodatno mnoštvo.«

Istina je imanentna mnoštvenosti bitka. Istina ne prethodi svojoj situaciji.

»Budući da je bitak situacije njezina nestalnost, istina toga bitka predočit će se kao bilo kakva mnoštvenost, anonimni dio, stalnost svedena na predočivanje kao takvo, bez predikata i imenljive posebnosti. Na taj će način istina biti generički dio situacije, pri čemu 'generičko' određuje da je ona njezin bilo koji dio, da ona ne kazuje ništa posebno o situaciji, izuzev upravo njezin bitak-mnoštvo kao takav, njegovu temeljnu nestalnost. Istina je ta minimalna stalnost (dio, imanentnost bez pojma) koja u situaciji razotkriva nestalnost koja čini njezin bitak. Ali budući da se na početku svaki dio situacije predočuje kao poseban, imenljiv, upravljajući sukladno stalnosti, generički dio koji je istina valjat će proizvesti. Ona će uspostaviti beskonačni obzor-mnoštvo post-događajne procedure koju ćemo nazvati generičkom procedurom.«⁶⁸

Beuysova umjetnost predočava nestalnost. »Događaj« otkriva generičku mnoštvenost.

Literatura

Badiou, Alain: *Manifest za filozofiju*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001.

Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi: »Nova katedrala«, u: *Quorum*, godina II, br. 4/5, Zagreb 1986.

Čačinović, Nadežda: *Parvulla aesthetica*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2004.

Čačinović, Nadežda: *Doba slike u teoriji mediologije*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001.

Danto, Arthur: *Preobražaj svakidašnjeg. Filozofija umjetnosti*, KruZak, Zagreb 1997.

Debord, Guy: *Društvo spektakla i komentari društvu spektakla*, Biblioteka Bastard, Zagreb 1999.

de Micheli, Mario: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Matica Hrvatska, Zagreb 1990.

Europski glasnik: Godište IV., br. 4., Zagreb, 1999.

Foucault, Michel: *Nadzor i kazna*, Fakultet političkih znanosti, Zagreb 1994.

Foucault, Michel: *Riječi i stvari*, Golden marketing, Zagreb 2002.

Gadamer, Hans-Georg: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb 2003.

Gledišta, br. 3–4, tema broja: »Joseph Beuys (1921–1986): prošireni pojam umjetnosti«, Beograd 1987.

Glozer, Laszlo: »Povodom smrti Josepha Beuyasa«, u: *Quorum*, godina II, br. 2/3, Zagreb 1986.

Goodman, Nelson: *Jezici umjetnosti*, KruZak, Zagreb 2002.

Gržinić, Marina: *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1988.

Hegel, G. W. F., *Estetika*, Kultura, Beograd 1952.

Horrocks, Christopher: *Marchal McLuhan i virtualnost*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2001.

Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1994.

- Jenks, Chris: *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb 2002.
- Katalog izložbe *Joseph Beuys: Znakovi komunikacije*, Galerija Zvonimir, Zagreb 1997.
- Košćević, Želimir: *Nedovršene teme prošlog stoljeća*, Meandar, Zagreb 2002.
- Lytard, Jean-François: *Postmoderna protumačena djeci*, Naprijed, Zagreb 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Oko i duh*, Zodijak, Beograd 1968.
- Michaud, Yves: *Umjetnost u plinovitu stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb 2004.
- Millet, Catherine: *Suvremena umjetnost*, Muzej suvremene umjetnosti – Hrvatska sekcija AICA, Zagreb 2004.
- Paić, Žarko: *Idoli, nakaze i suze*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2000.
- Panofski, Erwin: *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*, Golden marketing, Zagreb 2002.
- Robinson, Dave: *Nietzsche i postmodernizam*, Jesenski i Turk, Zagreb 2001.
- Rorty, Richard: *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.
- Rorty, Richard: *Kontigencija, ironija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb 1995.
- Vattimo, Gianni: *Kraj moderne*, Matica Hrvatska, Zagreb 2000.
- Virilio, Paul: *Brzina oslobađanja*, Biblioteka Psezifema, Karlovac 1999.
- Wedewer, Rolf: »Joseph Beuys: životinja i križ – avangarda i mit«, u: *Život umjetnosti*, br. 48–49, Zagreb 1991.
- Zagonetka umjetnosti*, priredio Damir Barbarić, Demetra, Zagreb 2003.
- Zbornik radova *Dossier Beuys*, uredio Ješa Denegri, DAF, Zagreb 2003.

Iva Rukavina

Perception and Cognition in Twentieth Century Visual Arts Beuys's Extended Concept of Art

The question of the nature of art is almost as old as philosophy itself. Initial philosophical debates on art confirm the relevance of relationship of art with reality as a necessity for its own recognition. Twentieth century visual art rejects the presentation of the world the way we see it because it seeks a more direct and realistic expression. In this way, visual art follows the epistemological crisis which has given perception a privileged position. Painting techniques reflect not only this new relationship toward reality but also a new comprehension of art.

This paper deals with the discourse of visibility within visual artistic practices of the twentieth century keeping its focus on Joseph Beuys. Contemporary art figures as a continuation of the efforts of avantgarde. In this respect, it so closely approaches commonplace reality as to question of art's own recognition. Indispensable distance is no longer a matter of perceiving of work of art but of recognizing the idea of art. Thus, the philosophical question of status of art emerges as its very essence.