

svakodnevlje, alegorija i avangarda

primjedbe s osvrtom na Josepha Beuysa

peter bürger

PETER BÜRGER rođen 1936. od 1981. profesor francuskog te opće i komparativne književnosti na bremenskom univerzitetu. Uz temu moderne objavio je sljedeće knjige: *Der französische Surrealismus*, Frankfurt a. M. 1971; *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974, 1982; *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1983. Izdavač je, odnosno suizdavač, sljedećih svezaka: *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt a. M. 1979; *Surrealismus*, Darmstadt 1981.

U našoj su periodici dosad prevedena dva Bürgerova teksta: »Pojam institucije umjetnosti kao književno-sociološka kategorija«, *Književna reč* br. 222, 1983. i »Propast modernog doba«, *Marksizam* u svetu br. 10–11, 1986. Tekst koji ovdje donosimo završni je prilog zbornika *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hrsg. von Christa u. Peter Bürger, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987. (AB)

1. APORIJE ILI — ILI

Univerzaliranje citata, alegorija bez upućivanja, osamostaljivanje označitelja, rastvaranje umjetnosti u totalno estetiziranom svakodnevlju — svim ovim pokušajima određenja postmoderne jedno je zajedničko: oni konstatiraju poravnanje pozicija koje su yažile za modernu. Taj se proces ne smije zamijeniti s onim što se u dijalektici naziva »ukidanje«. Suprotnosti nisu ukinute u nečem trećem, nego se poništavaju tako da jedna od njih dviju ispada. Ako citat više ne označava ograničeno preuzimanje iz nekog drugog djela, nego, kao neodređeno oslanjanje na teme ili tehnike nekog autora ili čak čitave epohe, određuje cjelinu slike ili teksta, tada suprotnost između teksta i citata nestaje. Slika je citat; ali ona više ne citira nešto određeno, jer za to bi trebala sazdati kontekst prema kojem bi se citirano istaklo. Alegorija, čiji pojedinačni elementi nisu spojeni prema principu organiciteta kao kod simbola, nego prema principu značenja, postala je značajna za estetiku moderne omogućivši umjetniku istupanje iz stege idealističke estetike koja prisiljava na saznavanje forme i sadržaja prema metafizičkoj shemi subjekt — objekta. Ako sada u znaku postmoderne značenje ne biva samo razlabavljeno, nego posve otkazano, od alegorije preostaje samo ruševna gomila nepovezanih znakova. I ako označitelj više nije povezan s označenim, onda na mjesto referencije stupa tok posredstvom beskonačnog lanca znakova. Tamo gdje se umjetnost rastvara u estetiziranom svakodnevlju, ona se više ne može odrediti kao nešto posebno.

Skicirani postmodernistički diskurs, ukoliko se uzdigne do teorijskog zahtjeva, podliježe imanentnoj kritici. Od teorije očekujemo da svoje vlastite mogućnosti može izvesti bilo sistemski bilo historijski. Postmodernistički diskurs to ne može. Jedan crtež talijanskog slikara Clementea prikazuje dvije figure koje trče prema suprotnim stranama, svaka držeći polovicu prstena s natpisom »symbolon«. Kao što se ovaj programatski crtež, koji konstatira razbijanje znaka, može razumijeti samo ako se stavi pod intaktni znakovni sistem, tako se postmoderni govor o osamostaljivanju označitelja vrlo dobro služi znakovnim sistemom koji poznaje suprotnost označitelja i označenog. Ne samo da postmoderni diskurs ne može navesti mjesto svoga govora, on demonstrira upravo svoju vlastitu nemogućnost.¹

Trebalo bi dakle prihvatiti da je diskurs kojem imanentna kritika dokazuje neutemeljenost samim time razriješen. To, međutim, nije slučaj; fascinacija postmodernim diskursom istrajiva. On mora, dakle, svoju evidenciju nalaziti u drugim izvorima nego što je sloboda proturječja njegove argumentacije. Ovdje je blizu pomisao na katastrofu u koja zastire svjetskopovijesni horizont suvremenosti. Kada je doveden u pitanje dalji opstanak ljudskog života, kategorija smisla također postaje dvojbena. Sigurno je da se odatle ne treba bez daljnjeg zaključivati o propasti znakovnog sistema, no svakako postaje prepoznatljiv iskustveni kontekst mišljenja koje, naočigled nezamislivom, više nije spremno pokoravati se nasilju racionalnog argumenta.

Takva se razmatranja mogu razumijevati na dva načina: jednom kao fascinacija koja iz takvog mišljenja proizlazi, drugi

put kao produblivanje nesporazuma koji vlada između postmodernih mislilaca i njihovih kritičara. Posljedice koje se iz toga mogu izvesti pogadaju granice racionalne argumentacije, ali isto tako i granice mišljenja koje sve pomiče na putanju katastrofe. Nakon priznavanja povijesnom situacijom uvjetovanog slabljenja racionalnog argumenta ponovno ćemo posegnuti za njim, budući da rasvjetljavanje situacije izgleda moguće samo uz njegovu pomoć. Ne shvati li se postmoderni mišljenje kao obvezatna teorija, nego kao izraz epohalnog stanja u kome se nalazimo (Befindlichkeit), treba ga kao takvog uzeti ozbiljno. To ne znači da ga se prihvaća u svom obilju njegovih dispartnih formi, štaviše, njima nasuprot mogu se postaviti sasvim različite pozicije:

1. Uistinu je najjednostavniji radosni hedonizam onoga »anything goes« koji upravo u oblasti estetskog zadobija snagu fakta. Uporedo postavljeni različiti umjetnički pravci pojavljuju se tada kao legitimni pluralizam odakle je svakome dopušteno izabirati svoje, a zbrka citata iz najrazličitijih konteksta ujedinjuje se u jednom djelu kao ironijska igra s tradicijom.

2. Kome je pak sumnjivo jednostavno pristajanje uz postmoderni stanje (Befindlichkeit) koje s različitim postupka kao s ravnodušnim razastirućim ga jednom jedinom površinom, taj s Nietzscheovom gestom radikalnog loma može pronaći suptilniju formu pristanka. Tako on može kritizirati ponajprije lažno bogatstvo postmoderne mnogostrukosti, zadobijajući na taj način, jednim (fiktivnim) skokom izvan vremena, stajalište onoga koji ne sudjeluje, što mu dopušta da ipak u pozitivnom smislu zauzme kritizirano. Ono što je bilo puklo proizvoljno sada postaje produktom subjektive djelotvornosti, »oravnodušnjavanja« (»Vergleichgültigung«).²

3. Shvati li se naprotiv postmoderna situacija samo kao, uporednim i unakrsnim aktualiziranjem mnogobrojnih historijskih obrazaca, prikriivanje nedostatka epohalno vrijednog djela, tada postaje notklonjivo pitanje o mjerilu koje je stroga moderna posjedovala u pojmu naprednog materijala. Ovdje se ponovo otvaraju dva puta: ili se postavlja pitanje nije li i u postmoderni još dopušteno naći na napredni umjetnički materijal u Adornovu smislu (usp. Kilbov prilog), ili se pokušava dokučiti uzroke koji su doveli do nesigurnosti, ako ne upravo do nestajanja estetskih mjerila (usp. priloge Bermana i Fehera)* *. Prohodna su oba puta; ali nijedan nije bez rizika.

Opasnost prvoga vidim u reproduciranju Adornova decizionizma. Ako je točno da je razvoj umjetnosti 70-ih i 80-ih godina pokazao njegovu neodrživost, i ako nam je tim razvojem otvoren pogled za sve ono što Adorno, da bi bio pravedan prema svom strogom pojmu moderne, mora isključiti iz područja vrijednog djela, pojavljuje se pitanje da li je njegova obnova poželjna. Osim toga treba razmisliti o tome da pojam naprednoga umjetničkog materijala pretpostavlja logiku materijalnog razvitka koja se uistinu može dokazati u određenim umjetničkim područjima za usko ograničena vremenska razdoblja (npr. za razvoj kubizma do 1914. godine), ali koja se — ni za epohu klasične moderne, — ne slijeđe istu logiku materijala, nadrealiste ne treba niti spominjati). Naravno, da je dojmljivo kako Kilb onome »anything goes« suprotstavlja svoje »one thing only goes«: igra praznih alegorijskih upućivanja; samo čini mi se da time nipošto nisu pojmom obuhvaćeni vrlo različiti tipovi autentičnih umjetničkih realizacija naše suvremenosti. Niti *Asthetik des Widerstands* Petera Weissa niti djelo (ne-djelo Josepha Beuysa i to iako posljednji u potpunosti slijeđe alegorijske intencije. Dok sistematska kritika postmodernog diskursa traža za njegovim proturječjima, historijski usmjerena propituje njegovu genezu. Protegnuto na područje estetskih tvorevina pitanje tada glasi: kako je bilo moguće da se razgraničenje prema svakodnevlju i trivijalnoj umjetnosti, izvršeno unutar djelu orijentirane moderne, kao i strogost modernog pojma forme, žrtvuje u korist jednog eklektizma bez zapreke i univerzaliranja citata? Pokuša li kritika pronaći krivca otkrit će ga u historijskim avangardnim pokretima (usp. Bermanov prilog)* *. Uistinu, unutar njih je ukinuta granica između umjetnosti i svakodnevnog života i traženo popuštanje prema trivijalnoj umjetnosti, a isto je tako dovedena u pitanje strogost modernog pojma forme (npr. u *écriture automatique*). Uprkos tomu dvojbena je pripisivanje krivice koje poduzima Berman. Univerzalno estetiziranje američkog svakodnevlja, koje on tako uvjerljivo opisuje, smjelo bi se izvesti iz imperativa kapitalističke robne proizvodnje, točnije: iz prisile za uspostavljanjem trajnog unutar podražaja na potrošnju, a ne iz (kakogod krivo usmjerenoga) projekta umjetničke grupe. Ne nasjeda li to Berman modelu konzervativne kulturne kritike koja »neugodni teret posljedica više ili manje uspješnog kapitalističkog moderniziranja prebacuje na kulturnu modernu ovdje: avangardni pokret.«³

No Berman sa svojom kritikom avangarde, formuliranom pod utjecajem postmoderne, nipošto nije usamljen. Argumenta-

cija Ferenc Fehera također se kreće tom linijom⁴, a sam Jürgen Habermas zastupa, odbijajući s odlučnošću estetski modernizam Daniela Bella, jasnu poziciju protiv avangardnih pokreta. U avangardističkom uklanjanju diferencije kulturnih sfera on vidi ozbiljne opasnosti za socijalnu strukturu.

Diferenciranje sfera znanosti, morala i umjetnosti za Habermasa je historijski napredak; pokušaj da ga se stavi u pitanje sumnja je kao u želju za regresijom. Ipak se sada jedva može poricati kako se jedan od najtežih problema naše kulture sastoji u tome da su pojedinačne kulturne sfere međusobno nepropusne jedna prema drugoj. Odjeljivanje politike od morala bilo je napredak u Hobbesovo vrijeme; ali ono postaje problematično u epohi kada je razaralački potencijal narastao u tolikoj mjeri da je postalo moguće zatiranje ljudskoga života na zemlji.⁵ Nešto slično vrijedi za odjeljivanje znanosti od morala. Upravo uspjeh znanosti (kao na području tehnologije gena) čini nužnim njezino, ponovno postavljanje u produktivni odnos s moralom. Što se umjetnosti tiče, povodenje za onim što se može nazvati navlastiti smisao estetskog ujedno je napredak i gubitak u dimenzijama koje su umjetnosti dostupne samo kada istupi iz sferne, dodijeljene joj oblasti estetskoga.

Ova su nas razmatranja trebala navesti na to da odjeljivanje sfera ne uknjižimo naprosto kao historijski napredak. Kulturni problem našeg društva nije samo povratna veza između rezultata postignutih u kulturama eksperata i svijeta života, nego i, ponajprije, odjeljivanje samih sfera. Prepoznavanje toga zasluga je avangardnih pokreta; i to neovisno o tome jesu li se njihovi prijedlozi za rješavanje pokazali kao upotrebljivi ili ne.

Možda ovdje nailazimo na granicu mišljenja nametnutog dihotomičnom ili — ili shemom. Ili je odjeljivanje kulturnih sfera historijski napredak i treba ga prihvatiti, a za obradu svakako preostaje niz problema (kao onaj »povratne veze«); ili je nazad i treba nastojati oko njegova odstranjivanja ne gubeći iz vida regresivne konzekvencije takvog projekta. Ili se prihvaća autonomna institucija umjetnosti i svaki pokušaj ukidanja tada treba prokazati kao lažno ukidanje; ili se dijeli avangardistička pozicija i tada treba, konsekventno propagirati i dokidanje muzeja i teatar. Ili se smatra da postoji mogućnost estetskog vrednovanja tada se mora braniti pojam naprednog materijala i protiv historijskih uvida; ili se miri sa slobodnim raspolaganjem materijalom i time odustaje od svakog pokušaja vrednovanja estetskih objekata.

Dihotomije su formulirane tako da se čini kako je bliža odluka za prvu od alternativna. No budući da smo vidjeli kako je ta odluka katkada povezana sa specifičnim problemima, pitat će se nije li formuliranje alternative u obliku ili — ili upravo ono problematično. Ne samo jer se pri pomnijem pogledu uvida da je druga pozicija od početka ponuđena kao loša alternativa koja se stoga niti ne može usvojiti, nego zato što dihotomična shema možda nije pravedna prema samoj stvari.

Umjesto odbacivanja avangardističkog impulsa treba razmisliti ne leže li u njemu potencijali koje vrijedi prihvatiti ako umjetnost treba biti više nego institucija, ako dopušta kompenzaciju problema koji proizlaze iz društvenog moderniziranja. Bez luciferskog elementa avangardističkog impulsa ukidanja umjetnost postmoderne mogla bi se uistinu brzo preobratiti u, na izvjestan način, salonsku umjetnost bez salona. Odgovor na pitanje postoji li kakva treća pozicija koja nas oslobađa pritiska onoga ili-ili (koji je u stvarnosti pritisak u korist drugoga ili) teorija ipak ne može pružiti iz svojih okvira. Ona je u stanju prepoznati što je historijski doista postalo, ali ne i ustanoviti što je trebalo biti. Prekidam stoga teorijsku raspravu u korist analize nekih aspekata djela Josepha Beuysa, prototipa avangardiste nakon historijskih avangardnih pokreta. Slijedeća analiza svakako bi se pogrešno razumjela prihvatiti li se kao puka forma predstavljanja teorijskog problema koji bi se isto tako mogao eksplicirati na nekom drugom autoru. Beuys nije slučaj za primjer; ali upravo to ga čini relevantnim za teoriju. Prekid u mojoj argumentaciji priznaje heteronomiju teorije. Ako ona nešto spozna, onda je to samo na stvarima.

2. POGRANIČNI PUTNIK

Ne treba posumnjati u Beuysovu pripadnost tradiciji avangardnih pokreta. On je sam istaknuo to u svome govoru prilikom dodjeljivanja Lehbruckove nagrade. Njemu je stalo do »jedne temeljne ideje obnavljanja socijalne cjeline koja vodi socijalnoj skulpturi.«⁶ On preuzima utopijski projekt historijskih avangardnih pokreta koji je Breton jednom izrazio formulom da bi vrijedilo načiniti »jedan napokon nastanjivi svijet« (un monde enfin habitable). Ali on također zna da avangardni pokreti taj projekt nisu mogli ozbiljiti, da ga neće ozbiljiti niti on. Tako ostaje samo »dalje prenositi plamen« (ibid.). — Sam sam u *Theorie der Avantgarde* govorio o propasti historijskih avan-

gardnih pokreta. Ako se projekt mjeri njegovim realizacijama, to se sigurno obistinilo. Ali sam sud ostaje unutar logike ili-ili. Napusti li se ova logika, postaje upitno može li uopće propasti jedan utopijski projekt budući da je on ipak usko spojen s nadom koja, prema diktumu Ernsta Blocha, ne može biti iznevjerena. Misao se može i drugačije izraziti: propast je modus kojim se avangardist uvjerava o utopijskom karakteru svoga projekta koji bi, kao ozbiljen uvijek bio neki drugi.

Dadaizam i rani nadrealizam bili su nošeni nadom da je dovoljno razbiti autonomnu, od životne prakse otcijepljenu, instituciju umjetnosti da bi se oslobodili u njoj ućahureni potencijali fantazije i kreativnosti. Odatle napadi na instituciju umjetnosti koji se ne mogu nadmašiti u oštini svoje britkosti. Kod Beuysa jedva da se još nešto od svega toga može pronaći. On se doduše distancira od pojma umjetnika: »što ja nikako ne želim biti«⁷; ali ovaj pokret distanciranja više nema polemičke oštine dadaističkih proglašenja. Dok Raoul Hausmann pljuje na Goethea, Beuys se može pozivati na njega kao na autora koji je imao drugačiji pojam znanosti nego što je vladajući i u istom se duhu bavio znanostu i umjetnošću. Na mjesto napada na instituciju stupio je pokret koji odvodi od umjetnosti, ipak je nikada posve ne napuštajući. »Ja uistinu nemam ništa s umjetnošću — i to je jedina mogućnost da se za umjetnost nešto učini« (ibid., 31). Paradoksnu formuliranje potpuno čuva smisao situacije u kojoj umjetnički učinak postaje ovisan o sposobnosti autora da prekorači institucionalne granice umjetnosti. Od vremena onoga što smo navikli nazivati propašću historijskih avangardnih pokreta transformirao se impuls za ukidanjem: on zna da je ovisan o onomu protiv čega se okreće. Beuys ide za tim da izazove zbiljske promjene stava, da zadobije jedan novi odnos kako prema vlastitim osjetilima i materijalima s kojima se ona dodiruju, tako i prema mišljenju i onome što nadilazi osjetino. No budući da je esteticizam promjene opazajnih navika i navika gledanja postao frazom koja, odavna razvodnjena, više ne pokriva nikakvo iskustvo, on svoj cilj više ne može slijediti u okvirima institucije umjetnosti. S druge strane, on je ne može niti napustiti a da naprosto ne ponovi avangardistički napad na instituciju. Tako on postaje pogranični putnik koji granicu, idući s jedne na drugu stranu, istovremeno prekoračuje i pomiče. Kada jedan od sugovornika mu pokušava njegove crteže okarakterizirati kao »određeni način istraživanja« Beuys pristaje, ali odmah dodaje »no uprkos tomu ja nisam ispustio iz vida pojam umjetnosti. Htio bih doseći umjetnost uopće. Mi još nismo dosegili umjetnost« (ibid., 35). Paradoks da umjetnost još nipošto nije (»jer nje još nema«) ima smisla samo ako se pretpostavi jedan drugačiji pojam umjetnosti, jedan, kako ga Beuys naziva, »totalizirajući« pojam umjetnosti. »Sva pitanja čovjeka mogu biti samo pitanja oblikovanja i to je totalizirajući pojam umjetnosti. On seodnosi na svaku mogućnost da se principijalno bude stvaralačko biće kao i na pitanja socijalne cjeline.«⁸

Beuys ima sasvim osebujan način ophođenja s pojmovima, možemo ga označiti kao semantičko pomicanje. On doduše primjenjuje uobičajene termine, ali mijenja položaj njihova semantičkog centra približavajući ih drugom pojmu koji zatim također pomiče iz njegova centra. Tako on pomiče pojam umjetnosti približavajući ga pojmu znanosti: njega pak ponovno odjeljuje od vladajućeg pojma znanosti definirajući ga pri tom s obzirom na ono metodičko. Drugi put prevest će se pojam umjetnosti u opći pojam oblikovanja u kojem se ipak neće rastvoriti; jer kao protivnu stranu ovog proširivanja Beuys zadržava pojam umjetničkog djelovanja kao nečeg posebnog i govori o socijalnoj skulpturi. Nema nikakva smisla prebacivati Beuyasu logičke nedosljednosti njegova govora; naprotiv, treba ih razumjeti kao točniji izraz njegova djelovanja s posve nemogućeg mjesta. Ono nije lokalizirano niti unutar niti izvan institucije umjetnosti, nego na granici koju on neprestano i ujedno negira kao granicu.

3. MATERIJALNA ALEGORIJA

Beuys je u plastiku uveo dva materijala: mast i pust. Njihova primjena ima izvor u jednom traumatičnom iskustvu; ali njihovo se značenje ne rastvara u evociranju tog iskustva. 1943. Beuys se u svom borbenom avionu survao na Krim. Nakon nekoliko dana nesvijesti u snijegu su ga našli Tatari, istrljali mašću i uvili u pust; tako mu se polako ponovno vratila tjelesna toplina. Oba materijala za njega su ostala povezana s iskustvom ponovnog rođenja iz smrti od studeni pomoću snage masti da razvija toplinu i pomoću izolativne sposobnosti pusta. Utoliko su ti materijali dio individualne mitologije. Odlučujuće je ipak Beuys nije ostao pri tome, nego je polazeći od kvazimitskog iskustva razvio teoriju materijalnosti. pust je u njoj izolator i zaštitni pokrivač, ali ujedno i materijal koji omogućuje prodiranje vanjskih

utjecaja. Siva boja, preko jednog vida efekta obrata, treba kod promatrača evocirati čitavo bogatstvo kolornog spektra. Napokon, prigušujući djelovanje pusta stoji za šutnju.⁹ Materijalu je podmetnuta dijalektika značenja (izolator nasuprot vanjskome kao i veza s njime; bezbojnost — bogatstvo boja) koja se potom aktualizira u akcijama.

Beuysa interesiraju različita agregatna stanja masti: više ili manje čvrsta u hladnom stanju, pod utjecajem topline postaje tekuća. Tako privilegiranim objektom demonstriranja njegove teorije postaje skulptura koja se razlikuje između kaotičnih (toplih) i uređenih (hladnih) stanja.

*My initial intention in using fat was to stimulate discussion. The flexibility of the material appealed to me particularly in its reactions to temperature changes. This flexibility is psychologically effective — people instinctively feel in relation to inner processes and feelings. The discussion I wanted was about the potential of sculpture and culture, what they mean, what language is about, what human production and creativity are about. so I took an extreme position in sculpture, and a material that was very basic to life and not associated with art (JB, 72).****

Beuys je na izvjestan način stvorio od materijala alfabet. On se međutim, ne sastoji od fonema nego od kompleksnih pojmova. Osjetilno-materijalnom pripisuje se značenje koje se doduše može potpuno rekonstruirati, ali koje se nipošto ne nadaje s nužnošću iz osjetilnog dojma. tako se jedan rad kao kut masti, koji se mogao vidjeti na izložbi u Guggenheim muzeju, ne sastoji samo od opazljivog objekta, masti razmazane u kutu prostori-je, nego ujedno od samotumačenja i komentara u katalogu, napokon i od fotografije koja plastični objekt čini gotovo neprepoznatljivim u dvodimenzionalnosti. Promatrač je ujedno čitač, on je pozvan rekonstruirati postavljenu strukturu značenja, ovdje: suprotnost između strogog principa reda desne strane u uglu zidnog i polutekuće masti koja pokazuje promjenljivost »socijalne plastike«. Ali on je ujedno potčinjen posve drugačijim dojmovima: mrljama na zidu, užeglom, blago neprijatnom zadahu rastopljene masti koja odavna više nema trokutastu formu sačuvanu na fotografiji kataloga. Asocijacije izazvane ovim dojmovima ukazuju u sasvim drugom pravcu nego određenje značenja koje poduzima Beuys. Slično vrijedi za pustene radove. Skele od stotinu kvadratičnih komada pusta, pokrivene bakarnom pločom, za Beuysa označava toplinsku bateriju: »These felt piles... are aggregates, and the copper sheets are conductors« (JB, 162).**** Asocijacija koju promatrač povezuje s radom prije je tjeskobnost (Trostlosigkeit) kakvog robnog skladišta u kojem je jedna stvar drugoj nalik. Alegorijsko značenje koje Beuys pripisuje materijalima podređeno je drugim značenjima koja se nadaju osjetilnom opažanju.

3. POVRATAK SIMBOLIČKE FORME

osU kojoj mjeri mogu obje značenjske razine odstupiti jedna od druge, može se vidjeti u akciji »How to explain pictures to a dead hare«. Beuys sjedi na niskom stolcu čija je jedna noga obavijena pustom; preko svoje glave razlije je med; na desno stopalo pričvrstio je željezni potplat, lijevo stoji na jednako velikom pustenom potplatu; u naručju drži mrtvog zea; desna mu je ruka podignuta u gestu obraćanja; na zidu možemo prepoznati crteže. Tako fotografija Ute Klophaus prikazuje jedan stadij akcije (JB, 102). Promatrač će brzo prihvatiti polemički sadržaj scene: čak i mrtva životinja još ima više razumijevanja za umjetnost negoli većina ljudi (za vrijeme akcije vrata galerije bila su zatvorena, Beuys se mogao vidjeti samo izvana kroz prozore). Scena svoj patos ne zahvaljuje samo medom prelijevnoj glavi. Beuys s time povezuje čvrsto ocrtano alegorijsko značenje. Glava je organ mišljenja koje se kao racionalno smrtoliko ukrotilo. Lijevujući živu supstanciju meda preko glave on sugerira da i mišljenje može biti živo, drugo mišljenje (JB, 105). Scenska alegorija predočava upravo ono semantičko pomicanje koje smo susretali u Beuysovima izjavama. Utoliko intendirano značenje. Ali promatrač fotografije vidi nešto drugo: kao u ratnom paležu iznakaženu glavu koja krutošću lišenom pogleda stoji u suprotnosti neobičnoj živosti ruke. Pustom obavijena noga stolca, nejasno prepoznatljiv prekidač neke električne naprave i cipela obavijena žicama(?) približavaju asocijacije na sputanost i mučila. Emotivna snaga slike ne nadovezuje se na alegorijsku intenciju autora nego se ukršta s njom. Beuys nam nešto kazuje; ali to što kazuje nije podudarno s onim što je htio kazati.

Od kakva je značaja ova diskrepancija između autorova alegorijskog samotumačenja i promatračeva simbolički interpretiranog iskustva gledanja? Htjeti istisnuti jednu značenjsku razinu u korist drug bio bi zacijelo pogrešno. Niti se alegorija koju postavlja autor može ukloniti kao quantitativno izgledajuću, budući da ona pripada djelu kao subscription baroknom emblemu; niti se na promatračevu produkciju značenja koja se nadovezuje naosjetilno opazljivo može gledati kao napuko subjektiv-

ni dodatak, pogotovu stoga što bi ona vjerojatno prije mogla naći na intersubjektivno odobravanje nego na značenje koje postavlja autor. Ići će se dakle amo-tamo između obje značenjske razine. To daje jednu krajnje kompleksnu strukturu. Ako se autorovo alegorijsko samotumačenje mora smatrati dijelom Beuysovih radova — a čini mi se da je to izvan pitanja — onda bi se upravo na njima mogla iskusiti neodrživost subjektivno postavljenog značenja. to ne znači da bi ono naprosto nestalo. kao izgovoreno odn. fiksirano u tekstu kataloga ono je ovdje; ali uz predmet sasvim labavo je pričvršćeno. Ono to doživljavamo konstitucija je i rasap alegorije u jednom. Mi rekonstruiramo autorovu alegorijsku postavu, ali je odmah ponovno puštamo da padne, jer ono što vidimo s njom nije podudarno.

Opisani fenomen ne smije se zamijeniti s višeznačnošću umjetničkih djela. Pri tomu je riječ o različitim značenjima koja su ipak smještene na jednu razinu. Upravo to nije ovdje slučaj. Beuys materijalima nameće jedno čvrsto ocrtano značenje. Mi smo uistinu u mogućnosti rekonstruirati ga intelektualno, ali ono se ne veže na to što osjetilno opažamo. Stoga ono za nas stupa u simbolički prostor značenja gdje opaženu formu ne shvaćamo kao znak nečeg drugog, nego kao identičnu značenju (kakogod nejasno pojmljenom).

Benjaminovo rehabilitiranje pojma alegorije odigralo je tako značajnu ulogu za estetiku suvremenosti stoga što u njemu obje strane onoga što nazivamo formom, osjetilno opazljivo i duhovno značenje (objekt i subjekt) nisu stopljene u jedinstvo, nego su zadržane kao različite jedna od druge. Alegorija se tako pojavljuje kao model koji nam dopušta da metafizičke pretpostavke idealističke estetike ostavimo iza sebe i da razdvojenost koja vlada našim zbiljskim životom učinimo konstitutivnim principom iskustva umjetnosti. Ukoliko promatranja obavljena u susretu s Beuysovima radovima pogadaju stvar, tada pri pokušaju da područje umjetnosti potčinimo modernom principu racionaliteta (u sociološkom smislu riječi) nailazimo na granicu. Alegorija koja zadržava ono osjetilno dano i značenje kao samostalne strane, i traži postavljanje jednoznačnog odnosa između njih, model je koji svojom strukturom odgovara principu racionaliteta: jer oboje počiva na odjeljivanju subjekta i objekta.

Naprrotiv, simbol, u kojem ono osjetilno nije odvojivo od onoga što znači, ostaje vezan uz metafizički pojam forme načinjen prema uzoru na idealistički pojam subjekt-objekta. Ako se dakle pokazuje da ne možemo izmaći tumačenju Beuysovih alegorija ujedno kao simbola, onda je u najmanju ruku bliska pomisao da metafizički model obilježava naše estetsko iskustvo. Mi doduše možemo ukloniti ovaj metafizički temelj našeg estetskog iskustva u kritičkoj refleksiji, ali ne možemo ga zaobići u susretu sa samim stvarima.

Vratimo se oдавce još jednom prethodno formuliranim problemima postmoderne. U opisu je većina kritičara suglasna: Babilon citata, zbrka stilova. Mogući stavovi nasuprot ovakvom nalazu, radosni elektricitizam onoga anything goes i decizionistička postavljanje jednog naprednog materijala, podjednako su nezadovoljavajući. S ovim ukazivanjem, međutim, (utoliko se možemo složiti s Kilbom) nije riješen problem vrednovanja. U čemu naša analiza Beuysa doprinosi rješenju? Ponajprije, ona teoriju podučava skromnosti. Teorija je heteronomna kako nasuprot produkciji tako i nasuprot iskustvu recepcije. Ona može pojmiti što je slučaj estetskoga (a to nije malo): iz svojih okvira postavljati mjerila — to ne može. Tamo gdje to pokuša neprestano je u opasnosti da se osramoti pred stvarima koje zatamnjuje, budući da njezino razjašnjavajuće svjetlo pada mimo njih. Da se alegorija realizira u rastvaranju postavljenog značenja, oslobađajući tako iz sebe jedno simboličko značenje, takvo što ne može se riješiti u teorijskoj anticipaciji. Ali se niti post festum ova struktura ne da uzdići do mjerila suvremene umjetnosti. Beuys je zaseban slučaj. Uprkos tomu mora se dopustiti suprotstavljene slika »novih divljih« (Neuen Wilden) njegovim radovima. Tako postaje prepoznatljiva problematičnost nproblematskog povratka uljenom slikarstvu, radosnoj obojenosti i sigurnoj liniji. Uspoređeno s izlomljenom, nesigurnom linijom Beuysovih crteža u kojima se umijeće vratilo približnosti skice, velik dio današnjeg slikarstva djeluje izvanjski. Uspjeh koji postižu gotovo je nalik Makartovu. Ove primjedbe samo treba da pokažu: vrednovanja su moguća i bez čvrste mreže teorije koja dekretira što da bude najnaprednije stanje umjetničkog materijala. Samo ako teorija postane skromna i prizna svoju heteronomiju, može se prakticirati ono »udobljivanje u stvar« kakvo je za sebe zahtijevao Adorno, ali koje nipošto nije uvijek realizirao.

U svom poznatom članku iz 1919. godine *La Crise de l'Esprit*, Valéry opisuje epohu pred prvi svjetski rat kao aleksandrinski kaos stilova, aluzija i preuzimanja:

Dans tel livre de cette époque — et non des plus mediocres — on trouve, sans aucun effort: — une influence des ballets russes, — un peu du style sombre de Pascal, beaucoup d'impressions du type Goncourt,

— *quelque chose de Nietzsche, — quelque chose de Rimbaud, — certains effets dus à la fréquentation des peintres, et parfois le ton des publications scientifiques, — le tout parfumé d'un je ne sais quoi de britannique difficile à doser!*

Opis nas začuđuje. Barem na području likovne umjetnosti desetljeće prije prvog svjetskog rata ukazuje nam se kao herojska epoha moderne, fovizma, kubizma, Plavog Jahača — u ovom vremenu nastaju odlučujuće novine slikarstva 20-oga stoljeća. Ništa od toga ne dopijeva u pogled teoretičara, on izgleda kao zaslijepljen površinom razbijenom u tisuće krhotina. Ako su misliocu Valérijeva senzibiliteta i pronicateljske sposobnosti mogli promaći tako značajni fenomeni njegove suvremenosti, tada ne možemo odbaciti pomisao da bi nas moglo zadesiti nešto slično. Možda mi, zaslijepljeni velikofornatnim tablama »novih divljih«, ne vidimo epohalnu umjetnost našeg vremena. I Bermanova bojazan da bi univerzalno estetiziranje svakodnevlja moglo voditi tomu da izvan umjetnosti naposljetku nema više ničega i da ona time nestaje, može se lišiti dramatičnosti pogledom na Beuysa. Nema sumnje, Beuys je sebe izručio medijima. I onaj tko je daleko od avangardističke umjetnosti primijetio je muškarca s pustanim šeširom i bio spreman, ako ustreba, iznijeti o njemu mišljenje. Njegovi su radovi ipak ostali ezoterični, nepristupačni i onima koji su pokušali slijediti autorove samokomentare. Ako se popularnost i ezoterika na taj način ukrštaju, moći će se prihvatiti da će umjetnost ostati sposobna izvršiti onaj pokret razgraničenja koji joj dopušta da nasuprot svijetu svakodnevlja pristupi kao nečemu nasuprot. Način na koji Beuys, djelujući s nesigurno postavljene granice umjetnosti i ne-umjetnosti, prihvaća avangardistički projekt ukidanja umjetnosti i ujedno ga uvijek nanovo opoziva, pokazuje da je praksa umjetnika ispred opravdanih strahova teoretičara. Dok mi još bojašljivo formuliramo pitanje, odgovor je već odavna naden: samo, mi ga ne vidimo. Da bismo ga ipak mogli vidjeti u svoj njegovoj jasnoći, tomu je bila potrebna Beuysova smrt.

s njemačkog:
Aida BAGIC

- 1 To vrijedi i za tezu J. baudrillarda o nestajanju suprotnosti privida i biti u korist univerzaliziranja simulakruma (*L'Eschange symbolique et la mort*, Paris 1976; Kap. II: »L'Ordre des simulacres«). Baudrillardova vlastita refleksija pretpostavlja baš onu razinu koja ne bi bila privid i čije nastajanje on tvrdi.
- 2 Usp. H. Böhlinger, »Postmodernität...«, u: isti autor, *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*, Berlin 1985, str. 55—61, ovdje: str. 60.
- 3 Usp. J. Hambremas, »Die Moderne — ein unvollendetes Projekt«, u: isti autor *Kleine politische Schriften I—IV*, Frankfurt a. M. 1981, str. 450.
- 4 Usp. F. Fehér, »What is beyond Art. On the Theories of Post-Modernity«, u: *Theisis Eleven* Nr. 5/6 (1982), str. 5—19.
- U vezi s ovim treba spomenuti i R. Bubnera koji pod naslovom *Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen* polemizira, između ostalog, protiv avangardističke predodžbe o prisutnosti kreativnosti u svakom čovjeku, samo što okolnosti sprečavaju većinu u tome da je razvija. (Usp. početak Bretonova *Premier Manifeste du surréalisme*): »Proslavljeni umjetnik, čija su istaknuta djela snabdjevena pohvalama, uvjerava nas da smo svi mi rođeni za umjetnika, čak i kad nam mora ostati uskraćen isti uspjeh.« Ne može se prečuti aluzija na Josepha Beuysa (u: *Merkur* Nr. 444, februar 1986, str. 91—107, ovdje: str. 95).
- 5 Iako razlikovanje između legaliteta i moraliteta shvaća kao nešto fundamentalno za modernu ustavnu državu i stoga posve neopozivo, U. K. Preuss se također, u pogledu svjetskohistorijskih nove situacije koja sasvim zabranjuje rat, osjeća primoranim razmisliti o nužnosti »re-integracije politike i morala« (*Politische Verantwortung und Bürgerloyalität* Frankfurt, a. M. 1984, str. 38 i str. 211; usp. i str. 22f.).
- 6 J. Beuys, *dank an Wilhelm Lehbruck*, tiskano u: taz, 27. 1. 86, str. 2
- 7 J. Beuys, *Zeichnungen ...*, Ausstellung Nationalgalerie Berlin..., München 1979, str. 31.
- 8 Citirano u: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk ...* Ausstellung Kunsthau Zürich... Aarau/Frankfurt a. M. 1983, str. 424.
- 9 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation 1979, str. 120; nadalje skraćeno: JB.
- 10 P. Valéry, *Ceuvres*, izdavač J. Hytier (Bibl. de la Pléiade), Bd. I, Paris 1957, str. 992.

* Andreas Kilb, »Die allegorische Phantasie. Zur Ästhetik der Postmoderne«, objavljeno u istoj knjizi, str. 84-113.

** Russell A. Berman, »Konsungsgesellschaft, Das Erbe der Avantgarde und die Falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie« i Ferenc Fehér, »Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernem Intermezzo«, objavljeno u istoj knjizi, str. 56-71 ili 43-33.

** Pri upotrebi masti prvotna mi je namjera bila potaknuti diskusiju. Gipkost materijala privukla me naročito svojim reakcijama na promjene temperature. To je gipkost psihološki djelotovrna — ljudi instinktivno osjećaju da je u odnosu s unutarnjim procesima i osjećajima. Htio sam diskusiju o potencijalu skulpture i kulture, njihovu značenju, o tome što je jezik, što su ljudska produkcija i kreativnost. Stoga sam prihvatio ekstremnu poziciju u skulpturi i materijal koji je u punom smislu temeljan za život i nije vezan uz umjetnost.

Ove gomile pusta... su agregati, a bakarne ploče provodnici.
U jednoj knjizi iz te epohe, i to ne jednoj od najprosjeknijih, nalazimo bez ikakva napora: utjecaj ruskog baleta, malo Paskalova turboznog stila, mnogo impresija gonkurovskog tipa, nešto Nietzschea, nešto Rimbauda, neki efekti koje zahvaljuje druženju sa slikarima, i ponekad ton znanstvenih publikacija — a sve to začinjeno nečim britanskim čemu je teško odrediti mjeru.

nestvaran izlet s rosom l.

steffan mensching

STEFFAN MENSCHING

1958. rođen u Berlinu (Istočnom)
otac inženjer kemije, majka stručni saradnik
1977. maturirao
zatim Radio-Berlin International
1978. jedan semestar žurnalistike u Leipzigu
1979. redakcijski suradnik časopisa »Temperamente«

Od 1980. izvanredno studira teoriju kulture/estetiku na Humboldtovu sveučilištu u Berlinu

Koautor i glumac u poetskom teatru »Karls Enkel«
1978. Johannes—R.—Becher—Diploma.
1979. Poesiealbum.
1984. debitantska nagrada Saveza pisaca.
Pjesme objavljivao u antologijama i časopisima.
(B.C.)

NESTVARAN IZLET S ROSOM L.

Otišli smo, iznenada, za ljubav
Vijenaca i zimskih bajki,
Iz bučnih gradskih ulica
U Poljsku u polja pšenice.
A ti, prijateljice, posve si drugačija
Nego što sam zamišljao.
Bacila si cipele, one čvrste,
Nehajno u mutnu rijeku.
Bacio sam za njima tvoju sliku i gledao te
Bosonogu u mraku. — Crven je poput zastave —
Viknuo sam, da bih ti se svidio, u nebo
Koje se, kao i moj pogled, prostiralo sivo.
— Zar nemate još neke druge oči — upitala si —
Boje dječjih usta, večernjeg rumenila, jagoda? —
Stavio sam ti vijenac od klasja u kosu,
Nikakav zaboravljiv lovor s groba.
A suha je bila zemlja, odjeća, koža,
Samo su se ptice prestrašile i odletjele.
— Moje najunutrašnije ja — rekla si — više pripada sjenicama
nego drugovima. — Tada mi je donja vilica
kliznula na prsa. — No, zar ne slutiš skorbu izdaju.
Sigurno ću umrijeti na pošti
u nekoj uličnoj borbi ili u kaznenom zavodu. —
A ruka koja te je učinila gluhom
To su moje usne, padamo na tlo,
Poput žita što se povija na vjetru
I tek što su negdje zaurale sirene i pucnjevi
Već si potrčala naprijed
Hramljući, gola, viknuo sam pozdravljajući te
I bojao sam se da ćeš umrijeti, i bojao sam se
Da ćeš živjeti i skočiti sam, a moja se noga
Saplela o mramor, traku i ljljane.

MOJ TRGOVAC UGLJENOM VOZI TATRU

Crn kao gavran kotrlja se mimo mene. Pokatkad mu
Poželim mahnuti
Zastavicom. Tako sam kao dijete učio.
Ali on bi to mogao krivo shvatiti
Možda. A tko zna kako će oštra biti
Zima u vremenu koje dolazi.

U KASNO LJETO

Kupati se u kasno ljeto, izroniti iz valova
S prijateljima. Na obali drveće, požutjelo, govori
Samo sebi. A ulje je zločin
Koji gutam. Voda je do grla, dodirujem ti
Grudi i tonem na dno, tamo
Leže skroviti kosturi, stepenice
Za kasnorodene noge. Nemajući puno obzira, pažljivo
Plivam u krug, u sredini
Zone od tri milje bio bih isto tako mudar. Lomim
Plivan u krug, u sredini
Zone od tri milje bio bih isto tako mudar. Lomim
Zglobove, utapam se na klasičan način. Ali to nije
Tako jednostavno. Ni bog, ni car, niti
Spasilac, nitko ne spašava. Tako mi prolazi vrijeme. Gdje je
Čep u blatu epohalne kade. Ja
nisam