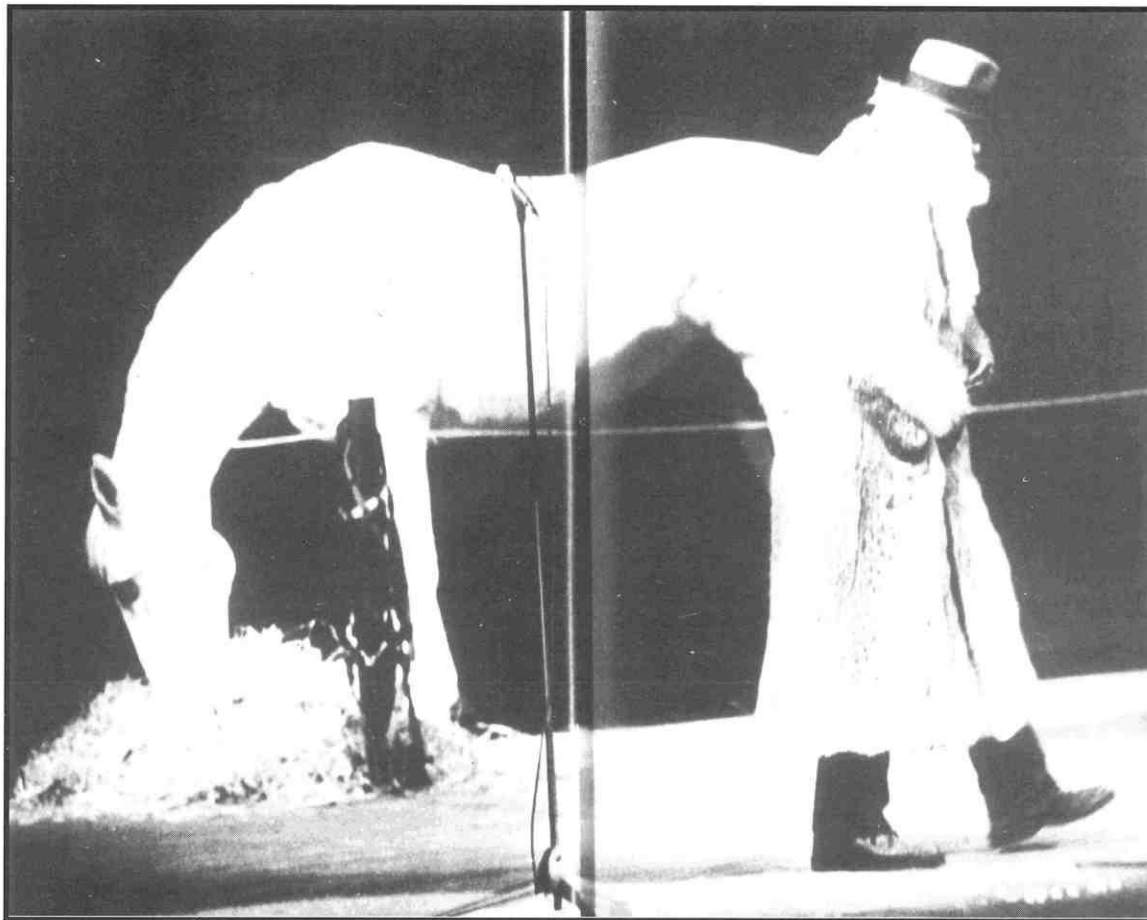




Rolf Wedewer

"Joseph Beuys: životinja i križ - avangarda i mit"

Centralno pitanje ovoga niza priloga glasi: "Koliko je umjetničko djelo jednoznačno? S obzirom na činjenicu da je umjetničko djelo već sui generis, dakle uvijek i nužno, u svojoj pojavnosti višeznačno - i to u mnogim aspektima - potrebno je objasniti ovako naslovljen krug problema. Prije svega: nije riječ, kako bi se moglo pretpostaviti, o metodičkim razmišljanjima u povodu umjetničko-znanstvene interpretacije, ni o pojmovnom razmatranju, a ni o pitanjima ikonografije, iako se ona uvijek iznova načinju. Naše pitanje odnosi se više na problem po kojemu se u nekom umjetničkom djelu, ili čak općenito - u nekom opusu, mogu promatrati različiti tematski aspekti koji se u logičkom smislu izmjenično isključuju. Na primjer, "avangarda"

i "mit" u podnaslovu ove male studije o Beuysu, što su u nekom smislu i potpornji njegova djela, iako bi se zapravo međusobno imali isključivati - nisu alternativno suprotstavljeni, već su s pomoću jednoga "i" naglašeno prenijeti u istodobnost, dovedeni u "kao što - tako i" relaciju. Shodno tome, pitanje o jednoznačnosti umjetničkog djela preusmjeruje se na moguću jednoznačnost ili čak višeznačnost njegove tematske pozicije.

To smo morali odrediti kao prvo, iako nas nadalje, u radijusu našega centralnog pitanja, neće zaokupljati ni kronološki razvoj Beuysova djela ni njegovo povijesno-umjetničko ustrojstvo. Nakon toga treba promisliti kako je moguće razumijevati takvu višeznačnost u navedenom smislu. Može li se ona, usprkos

logici, svesti na jasnu smislenu formulu?

Tvrdnja da Beuysov opus pripada umjetničkoj avangardi može se smatrati neospornom. Iako je taj pojam (umjetnička avangarda - nap. prev.) u svojoj projekciji na umjetnost u mlađoj prošlosti više put kritiziran, i to s dobrim argumentima, on je ipak još pogodan za određivanje umjetničkog mjesta. Pitanje je samo koliko taj pojam može biti oznaka pojedinačne tematske pozicije. Ali, jednako je neosporna i izrazito mitska tematika Beuysova djela.

Antagonizam tih dviju pozicija postaje neposredno očit najkasnije u trenu kada pojam avangarde - primijenjen pojednostavnjeno - shvatimo kao sinonim za prekid s tradicijom, a pojam mita kao način mišljenja predznanstvenog doba. Prekid s tradicijom - idealnom slikom klasične antike sve do njezina uplošnjavanja u klasicizmu 19. stoljeća - programatski je u svijesti umjetnika povezan s tvrdnjom o napretku i modernitetu. To znači da izvanjska, pojavna forma nekog predmeta za umjetnika gubi svoju bezuvjetnost i da, umjesto toga, on svoju pažnju sve više posvećuje onim nevidljivim silama kojih se djelovanju i može zahvaliti pojavnost forme. Tako je apstrakcija odavno raspoznatljivih formi neizbježno postala obilježje moderniteta. To je onaj način likovnog mišljenja s kraja 19. i početka 20. stoljeća koji se, po svojim intencijama a i u principu, može smatrati analitičkim.

Napomenimo usput: Odmah nakon, ili čak na samom početku apstrakcije, umjetnici su vrlo često govorili o apstrakcijom omogućenoj neposrednosti opažanja svijeta i stvarnosti, a potom i o prvobitnosti. Stoga bi - u vezi s apstrakcijom - u umjetničkom radijusu moderne bila po mnogo čemu poučna pojmovna povijest riječi "neposrednost" i "prvobitnost".

No, vratimo se našem razmatranju: na jednoj strani, dakle, analitički orijentirano likovno mišljenje, a na drugoj - mit. Pripadajući predznanstvenom dobu on se, i to ne samo u umjetničkom smislu, smatra misaonom formom jedinstva, jer predmeti tada još nisu bili izloženi znanstvenom upojedinačivanju, a ni reducirani na puku kvantitetu, već su postojali u punoći svojih emocionalnih kvaliteta.

Joseph Beuys ili avangarda i mit - na skiciranoj pozadini ono pitanje o jednoznačnosti umjetničkog djela ili cjelovitog opusa zadobiva još istaknutije konture. Pitanje radikaliziramo ovim pitanjem: ne denuncira li avangardna forma pojavljivanja Beuysovih radova njihovu mitsku tematiku, ili obratno: ne prokazuje li očita mitska tematika naprednost svojih formi pojavljivanja možda kao oportunizam? Samo pogled u radove može nas približiti odgovoru.

Promotrimo najprije listove koji su karakteristični za Beuysovo¹ crtačko djelo. Duktus tih listova potpuno je usmjeren na radikalno subjektiviranje crteža, a time i njegova predmeta, i to jednom u formi sve većeg rastvaranja predmeta, a drugi put odricanjem od kompozicijski iskalkuliranog oblikovanja (katkad prividno samovoljno) svjesnim dojmom odsutnosti umjetnosti. Oslanjajući se na Ehrenzweiga, mogli bismo u povodu tih crteža govoriti o protokolima svijesti koji već po sebi isključuju umjetničko htijenje utemeljeno na planu, i koje karakterizira nešto kao što je iracionalna struktura opažanja. Pri tome nipošto ne nastaje, kako dalje izvodi Ehrenzweig, dojam nestrukturiranog kaosa. Nervozan, prividno samovoljan i nekontroliran "rukopis", koji se opire svim namjernim (ili nenamjernim) trikovima, izražava

ličnost umjetnika bolje nego njegova promišljena kompozicija.² Ti crteži stoga nisu protokoli svijesti u smislu površne neposrednosti - protiv toga govori već i sasvim uređena funkcija ambivalentnosti linija - nego su izraz specifičnoga umjetničkog htijenja usmjerenog na izrazitu odsutnost umjetnosti. Tu nije interesantna ni preciznost anatomske proporcije, ni kompozicijski iskalkuliran odnos figura - pozadina. Crtačka formulacija postavljena je, naprotiv, na naoko "bilo koje" mjesto na listu, i vrlo je teško to mjesto prozvati dobro odmjerenim. Tome odgovara i nedostatak izbirljivosti prema papiru upotrijebljenu za crteže. Beuys uzima, kako je sažeto opisao Paul Wember, sve što mu dođe pod ruku: "omotnicu za pismo, ubruse, smeđi pakpapir, tvrdi karton, listove za pisma, perforirani papir, račune, građevinske planove, papir karirani ili s linijama, papir istrnut iz bilježnice, gomile izgužvanog papira, jelovnike, planove grada, transportne liste, mnoštvo dvostrukih listova kada jedan nije bio dostatan..."³ - a to su sve vanjska obilježja činjenice da Beuys ne radi na isplaniranoj, zatvorenoj slici već da svojim zapisima pridaje, gotovo kao usput, a ipak sasvim namjerno, karakter nedovršenosti i privremenosti. To nas nužno vodi do glavnog pitanja: imamo li u tim crtežima posla s riješenim ili pak s razriješenim stanjem stvari? Drugim riječima: treba li prikaz u crtežima životinja obilježiti kao otvoren, ili se pak mora uočiti nekoherentnost koja dopušta mogućnost skraćivanja predmeta bez ikakve daljnje relacije s neobaveznim kanonom poteza? Istini za volju, još smo uvijek skloniji da tim crtežima pripisujemo karakter privremenog ili pripremnog izraza. "Svejedno shvatimo li ga kao predstupanj slike ili njegovu samostalnost prepoznamo u tome što se crtački duktus umjetnika, uspoređen s onim na njegovim slikama, pričinja mnogo spontaniji, slobodniji i neposredniji - mi uvijek imamo na umu napetost između provizornog i završenog, nabačenog i izvedenog, privatnog i javnog..."⁴ Shodno tome, usporedimo li Beuysove crteže s akcijama, naročito stoga što sam umjetnik ove posljednje vrlo često naziva partiturama, postaje odmah jasno da crteži nipošto nemaju karakter pripreme u smislu da bi se akcije ili objekti pojavljivali u pravilu kao "rezultat", što znači: na višoj i prorađenoj razini forme.

Prije se može reći da u oba područja situaciju karakterizira asocijativna struktura. I u jednom i u drugom, skraćivanjima predmeta i slobodnim navodima, nastaje onaj prazan prostor koji kalkilirano u promatrača omogućuje i provocira asocijativno popunjavanje. Umjesto, naime, da opažajne podatke prevede u dobro poznate, promišljene formule, da ih smjesti u prethodno zadani red, Beuys ih ostavlja u njihovoj otvorenosti koja, doduše, nepovratno izmiče definitivnom određenju i time ujedno raspredmećuje predmet, ali isto tako dopušta predmetu da se pojavi u množini svojih mogućih značenja, odnosa i oblika. I pod takvim kutom promatranja pojavljuju se crteži - i funkcionalno ambivalentni isprekidani duktus - ne kao izraz pripremnog nacrtu ili stadij zabilješke, nego kao obilježje specifičnog umjetničkog htijenja; pojava forme privremenog ovdje nije početak procesa oblikovanja nego je i njegov rezultat.

Taj prekid sa svakom sintakskom formi - što ga je u umjetnosti 20. st. radikalno utemeljio Kandinsky - vodi kod Beuysa krajnjoj otvorenosti oblikovanja, što znači neposrednosti predmeta, i ujedno njime provocira predodžbe i doživljaje. Gotovo bi se moglo govoriti o interferentnoj povezanosti obiju komponenti.

Tako otčitanja intencija možda bi se najbolje mogla objasniti nekim rečenicama Jeana Dubuffeta iz njegova programskog teksta "Les positions anticulturelles": "Težim umjetnosti koja je u direktnoj vezi s našim svakodnevnim životom i koja iz njega proizlazi; koja je neposredno značenje našega života i doživljaja. (...) Zapadnjačka kultura zaljubljena je u analiziranje, a ja za analize imam vrlo malo sklonosti i vrlo malo povjerenja. Čovjek vjeruje da je nešto prozreo time što nešto demontira i razloži na dijelove koje potom pojedinačno istražuje. Ja sam mnogo skloniji tome da se zauvijek sačuva cjelovitost stvari. (...) Djelatnost ukusnog slaganja boja ne smatram osobito izuzetnom. Umjetnost se obraća duhu, a ne očima. (...) Ona može ljudima darovati nove mitove i tajne i vrijednosti, i otvoriti bezbrojne neslućene aspekte stvari koje čovjek dosad nije poznao."⁵

Da bi oslobodio ili nanovo otkrio takve aspekte, Beuys nije slučajno odabrao motiv životinje - jer ti prikazi uvijek uključuju i određena čovjekova svojstva izvan logike i r a t i j a; životinja često otjelovljuje sile koje je "razumni" čovjek odavno izgubio. Beuys neprestano ukazuje na veliku povezanost svih bića i stvari i sukladno tome naglašava odnos između čovjeka i životinje direktnim ili šifriranim citiranjem simbola koji jednako upućuju na kršćanske misao tekovine kao i na magijske predodžbe.

Tako je, na primjer, Hubertus-križ, motiv koji potječe iz 11. stoljeća, poziv na obraćanje kršćanskim izvorima, ali se tijelo jelena i rogovlje oduvijek vezalo uz predodžbu tajanstvenih, čarobnih sila. Jedan drugi simbol, koji se često nalazi kod Beuysa, jest kristal čija je forma pojavljivanja zadana s velikom pravilnošću. To znači da on ne podliježe nikakvim promjenama, da za njih nije sposoban. Njegova sistematika odgovara krajnjem stanju koje je, u Beuysovu shvaćanju, jednako smrti. Stoga je razumljivo da je jelen, kao simbol organskog života i cjelovitosti, suprotstavljen kristalu. To objašnjava i motiv mrtvog jelena: "Smrt jelena u mojim crtežima i drugim prikazima najčešće je rezultat oskvrnuća i poniženja. Zbog susreta duha s razvojnim nužnostima, zbog tehnika s karakterom redukcije, zbog umjetnih metoda - jelen naoko podliježe jer je prije svega - mrtav. Ali kod mene se on tek tako i pojavljuje, tek tako i nastaje."⁶ Ta izjava još jednom objašnjava apelativni, prizivajući karakter Beuysovih radova.

Kao što je već spomenuto, Beuysove objekte - a naročito akcije - također karakterizira asocijativna struktura, tako da konkretni predmet nije toliko neposredno tematski koliko su to njime uvjetovana sjećanja i doživljaji. Time Beuysov objekt konzekventno izmiče recentnom shvaćanju trodimenzionalnih umjetničkih djela, jer se ovdje formalni aspekt povlači pred tematskim u pozadinu. Što je, međutim, tema tih radova? Kada Beuys u mnogima od tih objekata upotrebljava mast, to svakako nije zbog njezine neposredne realnosti kao masti, uključujući i njezine različite upotrebne svrhe, već zbog njezina donekle metaforičkog značenja. Načinom prezentacije i kontekstom - na primjer, komad masti leži na stolcu ili na filc-podlošku - materijal se, kao i u drugim objektima neki određeni predmeti, rješava svoje jednoznačnosti; drugim riječima: on biva zagonetan, dakle višeznačan. Takvi objekti otvaraju - u porastu teško shvatljive - značenijske horizonte koji leže daleko izvan njihova tvornog i/ili formalnog sadržaja, ali su tek s pomoću njih saopćivi. Tako gledano, identificiranje nekog materijala ili predmeta nije cilj nego sredstvo spoznaje, čiji predmet i dimenzije daleko nadrastaju

predmet objekta. Objekt stoji za nešto drugo, upućuje na nešto drugo nego što sam jest.

To Drugo, međutim, nije moguće odgonetati ili prisvajati na putu subjektivnog doživljaja - ono se prije može razumijevati samo sa horizonta znanja i poimanja. Tako je kod tih radova s mašću potrebno znanje o činjenici da je tom materijalu, u vezi s ranim mitološkim ili magičnim predodžbama i radnjama, priznavana osobita kvaliteta u bilo kojoj konkretnoj formi. To se proteže od rituala prizivanja u nekih primitivnih naroda u kojih se mast - s kostima životinja, krvi i kosom - smatra sastavnim dijelom magične supstance - u afričkim fetiš-skulpturama i kao glavni dio objekta - pa sve do nekih čarolija u literaturi bajke.

Ili, uzмимо drugi primjer: klavir umotan u filc. Iako taj muzički instrument i pod svojim omotačem ostaje lako prepoznatljiv, njegova se forma istodobno pričinja i fantastičnom. Tipično je za te radove da se usprkos njihovu izrazito faktičkom karakteru može ipak govoriti o temi. Ta tema, kao što je rečeno, ne pojavljuje se očigledno i neposredno, nego tek nastaje u apelu upućenom asocijativnim sposobnostima promatrača.

Kako smo prije rekli da ti radovi nisu u pravom smislu radovi za sebe, već da ukazuju na nešto drugo što donekle leži izvan njih samih - sada moramo objasniti smisao te napomene; objekti, bilo svojom materijalnošću, bilo pojavnom formom, provociraju predodžbe o stvarima, doživljajima, odnosima i analogijama, a za njihovo sagledavanje nije presudno navode li oni konkretno na takve predodžbe i doživljaje, nego reprezentiraju li oni uistinu ideju adekvatnu zamisli. A na to pitanje moguće je odgovoriti samo posredstvom znanja o mitskom, o magijskom i o materijalijama kao formama pojavljivanja.

Primjer je za to čuvena akcija 1965. godine u diseldorfskoj galeriji Schmela s programskim naslovom "Wie man dem toten Hasen Bilder erklärt?" ("Kako se mrtvom zecu objašnjavaju slike?"). Tu se navode sadržaji koji su izvan racionalnih, dakle logičnih shema... Mnogi od nas bili su u prilici da dožive takvu vrstu jedinstvenosti misli i osjećaja, a i spoznaje o nečemu takvom. Kakvog su tipa ovdje asociirani sadržaji? U intervjuu s Hagenom Lieberknechtom Beuys je pokušao odgovoriti na to pitanje: "Zec ima izravne veze s rođenjem. Vezu sa zemljom; prema onome dolje. Za mene je zec simbol inkarnacije. Uostalom, to se meni na način nagovještaja i događa; jer zec čini realnim ono što čovjek može samo u mislima. On se ukopava, kopa jamu za sebe. On se inkarnira u zemlji. I samo to je važno. Tako ga ja zamišljam"⁷ To da jamu iskopava ne samo zec nego i kunić, ovdje ćemo ostaviti po strani. Mnogo je značajnija činjenica da u mitologijama i bajkama svih naroda, i to ne samo primitivnih, životinje uvijek rese određena svojstva i simbolička značenja. No, samo mali broj životinja i zadrži u mitologijama nepromijenjena svojstva, kao na primjer zmajevi. Zec, kod Beuysa simbol inkarnacije, poznat je (u njemačkoj bajci o zecu i ježu) kao onaj koji je izigran, i otud je simbol gluposti. U japanskim mitologijama, naprotiv, on je simbol mudrosti i duga života. Ovi napuci imaju razjasniti da za Beuysa nije bitno što zec konkretno simbolizira u ovoj ili onoj kulturi u mitološkom smislu, već da je za njega jedino presudna činjenica mitskog načina mišljenja koje se temelji na životinjama. Prema tome, ono što je ovdje važno jest mitsko uopće kao faktum, a ne njegovo konkretno sadržajno razjašnjenje i njegove aktualne interpretacije. Stoga ne treba ni naslov akcije shvatiti samo programski u smislu

Beuysova zahtjeva u djelu, nego je taj naslov općenito bitan za Beuysovu umjetničku misao i njegove intencije ukoliko uočimo da mitska forma mišljenja pripada jednom davno prošlom vremenu. Tome, naime, odgovara činjenica da je zec mrtav, a ipak postoji u našem sjećanju. Indirektno se time ukazuje i na značenje tradicije za sadašnjost. To se još i intenzivira time što se mrtvom zecu "objašnjavaju slike". "Slike - misli sažete u formi opažaja - stoje između ljudi i neposrednog doživljaja stvarnosti." Karakteristično je da se u Beuysova u različitim kontekstima uvijek nailazi na napomenu o mogućem "ubilačkom karakteru misli" ili na tvrdnju da bi misao mogla biti "intelektualizirajuće smrtonosna". U tim se formulacijama izražava strah od racionalne sistematičnosti i od nužnog zaključka o kvaliteti koja nije svodiva na kvantitetu, kao i ništa što je živo. No, to živo i njegova mnoštvenost, koja je u neprestanoj mijeni, nisu za Beuysova nipošto identični s neredom ili kaosom; to je samo jedan drugi red. Gotovo ništa ne upućuje na to bolje od mnogostruke tematizacije pčele. "Može se reći da se kod pčele ništa ne zbiva u neredu - ono organsko koje proizvodi pčela pretvara u strog kristalinski sistem. Praktično, to je kao gorski kristal: upravo jednaka kristalinska struktura; naravno, prije svega to je jedna lijepa tajna - to da ovdje dvije stvari nerazdvojno koegzistiraju. Tu su ugrađeni arhitektonski utori, a između njih kristalinski sklopovi i njima sasvim oprečni embrionalni principi kretanja."⁸ Embrionalni princip kretanja i organski red suprotstavljeni su kristalinskom sistemu r a t i j a. To nije ništa drugo doli suprotstavljanje prevlasti izmjerljivog i pokušaju da se, u svrhu krajnje poznajne cjeline, i ono nemjerljivo učini kvantitativnim. Sve se može i obratno formulirati i reći da su ti radovi pledoaje za priznavanje kvalitativnih predodžbi i doživljaja kao egzistencijalnih dijelova stvarnosti. Ostaje, međutim, pitanje je li to priznavanje moguće postići na putu koji, načelno gledano, vodi od kulture natrag prirodi, koji je, dakle, po svojoj intenciji regresivan. U ovom referatu ne možemo se, na žalost, pobliže pozabaviti tim pitanjem, pa stoga samo toliko na ovom mjestu, jer je Beuys ionako formulirao egzistencijalne šifre koje u svojoj radikalnosti dovoljno ukazuju na deficite naše tehnicističke kulture mišljenja, ma kako da se čovjek pojedinačno prema tome odnosio.

Kada se mit i ritual, zapravo ono što se pod tim razumijeva, označe kao bitni tematski aspekti Beuysova djela, kako se to onda odnosi prema onim prethodno imenovanim radovima koji se čine bitno različitim? Misli se na mnogobrojne objekte čiji su sastavni dijelovi tehnički aparati: akumulatori, baterije, vodovi, tehnička stakla itd. poredani na nekoj ploči na podu ili skupljeni na stolu. Svaki od tih predmeta pojedinačno čini se da je identičan sam sa sobom, da dakle ne znači ništa drugo osim ono što jest: akumulator je akumulator, a baterija je samo baterija. Na prvi, površan pogled sve daje dojam nekoga trezvenog laboratorijskog reda. Promatrač, međutim, brzo uviđa nefunkcionalnost tih aparata, i to neovisno o tome što i ovdje može često vidjeti Beuysove omiljene materijale kao što su filc ili mast: oni pojačavaju uvid u čudnu odsutnost funkcionalnosti u njegovim instalacijama. Upravo ta činjenica provocira opet slutnju da se iza svega skriva određena intencija. No, kakvog su tipa tematski aspekti? Ključ za odgovor na to pitanje u Beuysova općenito nude ukazivanja na cjelovitost, na organsko, na kontekste najrazličitijih vrsta i u vezi s tim njegov uvijek prakticiran princip izjednačivanja:

kristala sa smrću, pčele s organskim radom, itd... Taj princip izjednačivanja može se vrlo točno uvrstiti u povijesne prikaze. "Tradicionalne znanosti ne dijele nikad psihu promatrača od njegove spoznaje promatrane pojave. Naprotiv, one i obuhvaćaju samo onaj uski trak među intuitivno viđenim simbolima koji idu pod ruku s deduktivnim procesom mišljenja što počiva na analogijama, kao i s ritualnim postupcima."⁹ Pod tradicionalnim znanostima misli se na astrologiju, alkemiju i magiju. Njihov opis mogao bi zapravo postati opis Beuysova djela i njegovih strukturalnih i metodičkih svojstava. I to pogotovo kad se zna da je subjektivni stav u tradicionalnim znanostima sličan Beuysovim polazištima utoliko što je u oba slučaja riječ o materiji, ali ne i o pokušaju objektiviranja. Jednako se odnose i princip subjektivnog izjednačivanja i analogije koji se pojavljuju i u Beuysova i na području tradicionalnih znanosti kao temeljna metoda. Kao primjer ovdje bismo mogli navesti instalaciju "BARAQUE D'ULLE ODDE". Nije, naravno, riječ o točnom nabranjanju svih poznatih i jednom prakticiranih izjednačivanja kako bi se potom isfiltriralo nešto kao sistem i putem stekle konkretne upute o Beuysovu radu. Tradicionalne su znanosti, kao i Beuysovi radovi, posve subjektivne, i stoga ne postoji samo jedan određen, temeljni princip analogija i izjednačivanja, nego mnoštvo njih. Utoliko se ni tradicionalne znanosti ne shvaćaju u smislu određenog sadržajnog ustrojstva. One prije svega obilježavaju osobit način mišljenja. S pomoću takvog osobitog načina mišljenja pokušava i Beuys premostiti tjesnace uobičajene logike i ponovo osloboditi mjesto za iskustva koja nam se, pošto su izgubljena, opet pričinjavaju novima. Pri takvu pokušaju umjetnik se čak nužno mora poslužiti starim formulama. Čudnovatost Beuysova djela, baš kao i začudnost koju ono izaziva, nemalo proizlazi iz nepoznavanja starih tradicija i, s tim u vezi, Beuysovih polazišta. Zato bi se riječ cjelina bez okolišanja mogla nadomjestiti pojmovima tradicionalnih znanosti kao što su harmonija ili ravnoteža. Time se još jednom uspostavlja analogija između Beuysova i alkemije koja svojom metodom analognih izjednačivanja, svojom predodžbom pomirenja suprotnosti, odgovara onome što smo obilježili kao Beuysovu intenciju. Oboma je, i Beuyso i alkemičarima, stalo do toga da stvari utemelje i spoznaju u njihovim kontekstima koji ostaju skriveni za racionalne dosege. Zato ni Beuysova metoda ne može biti logična u uobičajenu smislu. Istodobno ona sasvim očito ne oskudijeva dosljednošću i konzekventnošću. Samo - ona ih ne izražava pojmovima, već unutar logike imaginarnog konstituiranja određene šifre i simbole.

Taj postupak još jednom govori da je direktno objašnjenje tih radova - ili nemoguće, ili pak da može voditi prihvatljivu odgonetavanju samo uz poteškoće: oni se mogu shvaćati samo s pomoću asocijacija koje su sami uzrokovali ili nosili. Pritom treba napomenuti - kako bismo se osvrnuli na jedan često spominjan prigovor - da je, bez obzira na pravo na individualnost i subjektivnost, slobodnim asocijacijama ipak zadana jasna granica, i to bez obzira na njihovu šifriranost i simboličnost. O simbolizaciji možemo, naime, govoriti i kada su posrijedi nerječiti, nepojmovni simboli. Odavno, međutim, znamo i za nezaobilaznost baš takvih vizuelnih obrazaca. Pokušajmo na kraju proširiti horizont pred kojim smo sagledali Beuysovo djelo. "Po svom biću, svijet fizike se, kao stvarni svijet, tumači matematičkim apstrakcijama, a svijet čula stvarima je svijet tumačen

apstrakcijama što ih neposredno isporučuju osjetila. Pretpostavka da je materijalni modus (dakle, mišljenje u procesu poostvarenja; protezanje stvaralačkog na neposrednu stvarnost realnog predmeta) tek jedan primitivan i opipljiv pokušaj na putu do fizikalnog poimanja fatalna je zabuna spoznajne teorije: ona time niječe svaki interes za mogućnost napretka što ga posjeduje čulno shvaćanje kao i za duhovne svrhe za koje bi ono moglo služiti.¹⁰

Oukazivanju na te mogućnosti napretka i o njihovu razjašnjavanju riječ je upravo kod Beuysa. Kako god to pojedinačno željeli shvatiti ili objasniti - a mogućnosti za oprečna argumentiranja ima doista u izobilju - moralo bi ipak biti jasno da mnoštvo refleksivnih relacija prema mitu i ritualu upućuje na svijest o krizi što je pospješuje, između ostalog, i apsolutizacija racionalizma "koji je razvio načine mišljenja i uredbe života što su postali toliko općevažeći i opsežni da više ne postoji nijedna sfera čovjekova duhovnog života i čovjekove kulture koja time nije pogođena ili postavljena na sasvim nove osnove. Dubina tog preokreta seže do u krajnji korijen ljudskosti..."¹¹

Drugim riječima, taj se racionalizam toliko emancipirao da ga više nije moguće uvrstiti - uz ostale - kao sastavni dio u jedan uspostavljeni poredak. No, Beuysova intencija baš i jest da nužno postanemo svjesni i da konstituiramo upravo takav poredak. Pokušamo li sada, s takvim zaleđem, odgovoriti na pitanje: "Koliko je umjetničko djelo jednoznačno?", antagonizam između avangarde i mita ukazat će nam se u drugom smislu. Koliko god se umjetnost našeg stoljeća poziva, u djelima, a i u komentarima umjetnika, na napredak znanstvene misli, jednako se intenzivno ističe i napor na dokazivanju individuuma, na njegovu uspostavljanju u opsežnom, egzistencijalno shvaćenom kontekstu. Napor koji je simptomatičan za vrijeme što ga karakterizira izuzetno napet odnos između kontinuiteta i promjenljivosti, između tradicije i prekida s tradicijom. U skladu s tim piše i Sigfried Giedion u svojoj knjizi "Die Entstehung der Kunst" ("Nastanak umjetnosti"): "Struktura ljudskog života slaže se od niti prošloga koje se prepleću s nitima sadašnjeg. Između njih leže, za nas još nevidljive, rasute niti budućnosti. Karakter nekog perioda ovisi o stupnju prevlasti jednih niti nad drugima. To određuje je li neko vrijeme konzervativno, sterilno, u ravnoteži ili revolucionarno."¹²

Projiciramo li to na Beuysovu tematsku poziciju, u njegovim radovima izlazi na vidjelo, više ili manje bez iznimke, dijalektika moderne, koja je uvijek i idealiziranje, i nužno - raskid u korist jedne nove stare neposrednosti. Tako gledano, antagonizam avangarde i mita pojavljuje se u Beuysovu djelu kao komplementarnost puna napetosti. U dubljem smislu, utoliko je opravdan i princip izjednačivanja, jer on u djelu ne prekriva suprotnosti. Istodobnost raznodobnog u tom se pak odnosu prepoznaje kao simptom promjene svijesti. Otvoreni obrazac te promjene u umjetničkom djelu ujedno promovira naglašenost nezavršenog, procesualnog, upućujući na to da dotična promjena svijesti nije samo vremenska čak ni onda kada se zbiva u određenom vremenskom razmaku, već da odgovara tek jednoj fazi u neprekidnoj struji svijesti. Ili - riječima filozofa Hansa Blumenberga: "Kako ovdje tako i ondje, u njegovu prostornom i vremenskom suglasju, mit pokazuje čovječanstvu da nešto obrađuje i prerađuje, nešto što ga nadopunjuje, što ga drži u

nemiru i pokretu. Sve se može svesti na jednostavnu formulu da svijet ljudi nije prozriv - čak ni samom sebi to nije. To još ne govori da je objašnjavanje fenomena oduvijek bilo prioritarno, i da su mitovi bili nešto kao rani oblici smetenosti zbog nedostatka teorije. Da su bili izraz nedostatka znanosti ili predznanstveno objašnjenje, oni bi se sami od sebe bili dokinuli najkasnije s nastupanjem znanosti u njihovoj rastućoj efikasnosti. Bilo je suprotno. Prosvjetitelj je nije ništa više iznenadilo i stavilo u veću nedoumicu prije propasti njihova, tobože konačnog, nastojanja, koliko preživjelost starih, prezrenih priča, nastavak rada na mitu."¹³ Djelo Josepha Beuysa nudi nam najbolji dokaz za to - kao i za, konzekventno tome, centralno pitanje ovog niza predavanja: "Koliko je umjetničko djelo jednoznačno?"

Iz zbornika tekstova "Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?"

Izdavač: Max Imdahl

DuMont, Köln 1986.

Tekst: Rolf Wedewer: "Joseph Beuys: Tier und Kreuz - Avangarde und Mythos"

Prijevod: Blaženka Perica, 1989.

Napomene uz prilog

Rolfa Wedewera:

1. U narednom se tekstu pozivam na svoj članak "Hirsch und Elch im zeichnerischen Werk von Josepa Beuys" ("Jelen i los u crtežima Josepha Beuysa"), Pantheon, Heft 2, 1977, kao i na razmišljanja u svome djelu "Die Realität der Magie" u "Über Beuys"; izdavači Lothar Romain i Rolf Wedewer, Düsseldorf 1972.
2. Anthon Ehrenzweig, "Ordnung im Chaos - Das Unbewusste in der Kunst" ("Red u kaosu - nesvjesno u umjetnosti"), München 1974.
3. Paul Wember, "Joseph Beuys: Zeichnungen", Katalog der Kestner - Gesellschaft, Hannover 1975.
4. Werner Hoffman, "Kandinsky und Mondrian - Gekritzelt und Schema als graphische Sprachmittel" ("Kandinsky i Mondrian - šarotina i shema kao grafičko jezično sredstvo"), u katalogu I. internationale crteža, Darmstadt 1964.
5. U katalogu galerije Beyeler "Jean Dubuffet", Basel, veljača-travanj 1965.
6. Tonski snimak intervjua s Hagenom Lieberknechtom, 29. 9. 1970; citirano prema Beuys-katalogu, Kunstverein, St. Gallen, lipanj 1971.
7. Vidi 6.
8. Vidi 6.

9.

René Alleau, "Geschichte der Geheimwissenschaften" ("Povijest tajnih znanosti"), Lausanne.

10.

Alfred Lorenzer, "Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs" ("Kritika pojma simbola u psihoanalizi"), Frankfurt 1970.

11.

E. Muthesius, "Ursprünge des modernen Krisenbewusstsein" ("Porijeklo moderne svijesti o krizi"), München 1963.

12.

Siegfried Giedion, "Die Entstehung der Kunst" ("Nastanak umjetnosti"), Köln 1964.

13.

Hans Blumenberg, "Arbeit am Mythos" ("Rad na mitu"), Frankfurt 1979.