

Dr. VERA TURKOVIĆ

Akademija likovnih umjetnosti

Ilica 85, Zagreb

DESTRUKTIVNOST U UMJETNOSTI I PONAŠANJU UMJETNIKA 90.TIH GODINA (20.ST.)

“Od svijeta se najlakše može pobjeći uz pomoć umjetnosti; isto tako
nema bolje veze sa svijetom od one putem umjetnosti”

(Goethe)

Sažetak

Kada se govori o fenomenu destruktivnosti rijetko pomišljamo da se on na bilo koji način može prepoznati u umjetnosti: Pod umjetnošću; naime; najčešće podrazumijevamo onu sferu koja naš život čini ljepšim, plemenitijim, a stvari onakvim kakve bi trebale biti, a kakve nisu same po sebi. Povijesno gledano, ovakvo gledište ima svoje uporište, međutim, kao što Goethe kaže, umjetnost nas samo jednim dijelom vodi u imaginarni, tj. bolji i ljepši svijet, a s druge strane, isto tako odražava stvarne prilike u svijetu. Ovakav stav određuje položaj umjetnika kao stvaraoca koji na početku nastoji naglasiti distancu prema stvarima ali nakon svega ih ipak prihvaća da bi konstruirao formalni red koji označava novu stvarnost, pa makar i kontaminiran njima.

Promatramo li, s ovog aspekta, značaj suvremene umjetnosti i suvremenog umjetnika u novom kulturnom prostoru, određenom povezivanjem različitih političkih, ekonomskih, znanstvenih i drugih pristupa, vidjet ćemo da ona otkriva sve bitne značajke novonastalih turbulentnih prilika. Pri tome mislim i na one destruktivne koje se u vidu najnižih poriva odražavaju u umjetnosti.

Ovaj se rad bavi konkretno problemom destruktivnosti u području likovnog umjetničkog izraza tijekom 90-tih godina ovoga stoljeća, i to na dva nivoa:

1. prepoznavanjem destruktivnosti u kritičkom i nekritičkom obliku (oslobađanje destruktivnih impulsa i poticanje na destruktivnost, npr. "sick stuff", "snuff",...)
2. destruktivnim ponašanjem umjetnika (najčešće pri susretu Istoka i Zapada)

Da je ovaj fenomen osobito izražen 90-tih potvrdit će analiza novog oblika ikonoklazma i brojni primjeri vandalskog ponašanja samih umjetnika na izložbama.

Ključne riječi: destruktivnost, umjetnost performancea, vandalizam u umjetnosti, sloboda umjetničkog izražavanja, ikonoklazam, kulturni rat, sick stuff

UVOD: O DESTRUKTIVNOSTI I AGRESIJI

Na početku valja pojasniti razlog zbog kojeg se u ovom tekstu koristi pojam "destruktivnost", kao i njegovo značenje, iako je opće poznato da se u socijalno psihološkoj literaturi češće koristi termin "agresija" za isti fenomen. Ovaj semantički problem, svojedobno je prvi uočio E. Fromm u "Anatomiji ljudske destruktivnosti" (Fromm, 1975) tvrdeći da se pojam "agresija" koristi u dva različita značenja i tako stvara nemalu zbrku: s jedne strane se pod agresijom podrazumijeva evoluciono razvijeni impuls koji služi opstanku jedinke i vrste, a s druge strane obuhvaća najrazličitije oblike okrutnosti, nasilja rušilačkog djelovanja, smrtonosnog djelovanja i sl. koji s tim urođenim nagonom nemaju nikakve veze. U prvom značenju agresija nije nužno zla djelatnost, dok to u drugom obliku jest. Da bi ih razdvojio on je za ovaj drugi oblik uveo pojam "destruktivnosti" koji označava specijalnu ljudsku sklonost ka uništavanju neživih stvari, biljaka, životinja, čovjeka i čovjekovih djela i težnju za vlašću i ona je po sebi negativna.

Na taj je način revidirao izvorno Freudovo učenje o postojanju dva nagona: Erosa (nagona života) i Thanatosa (nagona smrti) kao dva ravnopravna nagona koji upravljaju čovjekovim životom, tj. učenje po kome je destruktivnost dobila dostojanstvo jedne od osnovnih ljudskih strasti. Spomenimo usput da je upravo ovo Freudovo tumačenje ambivalentnog karaktera prirode čovjeka ostavilo snažan dojam na umjetnike. Zahvaljujući upravo Freudu brojni su se umjetnici upustili u istraživanje one mračne strane prirode čovjeka, a koja je ujedno i predmet njihovog istraživanja, služeći se pri tom uvelike Freudovom interpretacijom snova, kao npr. nadrealisti, i drugim rezultatima psihoanalize, u različitim pravcima koji slijede nakon nadrealizma.

Drugi bitan razlog zbog kojeg se autor ovog teksta priklonio Frommovom tumačenju destruktivnosti leži u njegovom suprotstavljanju instinktivistima (Freud, Lorenz) i sociologistima (Barash, Buss, Rushton), tj. njihovoj tvrdnji po kojoj je destruktivnost dio čovjekove prirode i s tim se treba pomiriti, dio naslijeđene biološke prirode. Odbacujući ovaj defetistički stav, Fromm na temelju detaljnih analiza ljudske prirode otkriva brojne razloge koji dolaze izvana i blokiraju kreativnu energiju čovjeka i uvode ga u destruktivno ponašanje, ali zaključuje da čovjek definitivno može birati između dobra i zla. Destruktivnost, dakle, jest u osnovi zla ali nije urođena tj. može se izbjeći, agresija je urođena a nije nužno zla.

Ova tvrdnja da destruktivnost i okrutnost nisu dio ljudske prirode čini se prihvatljivom i u promišljanju uloge suvremenog umjetnika te obilježja suvremene umjetnosti, imajući, pri tome, u vidu da to ne znači da ove pojave nisu raširene i intenzivne. Naprotiv, kao što je Fromm u razumjevanju socijalnih i političkih fenomena npr. I i II svjetskog rata ("The hearts of men") uz psihološke sile uzeo u obzir brojne kontekstualne faktore, tako i u slučaju umjetnosti valja voditi računa o istoj složenosti tj. ne ograničavajući se na razumijevanje umjetničkog djela iz same prirode umjetnika.

No treba reći i to da danas većina socijalnih psihologa sumnja u tvrdnju da je sklonost agresiji stvarno urođena ili naslijeđena i priklanja se tvrdnji da agresija nastaje pod snažnim utjecajem socijalnih i kulturnih faktora, ne zanemarujući sasvim unutarnje sklonosti, tj. biološki faktor. U tom smislu spomenut ćemo samo neka značajnija imena i teorije koje pomažu osvjetljavanju fenomena destruktivnosti u recentnoj likovnoj umjetnosti.

- Unutar teorije o agresiji kao iznuđenom ili izvana uvjetovanom ponašanju ("drive theory") Berkowitz, L. (1989) postavlja zanimljivu hipotezu o frustracijskoj agresiji prema kojoj različite frustracije kao averzivno, neugodno iskustvo mogu biti jednim od najvažnijih razloga agresivnog ponašanja. Čitavim nizom primjera potkrijepio je ovu vezu između negativnih osjećaja i agresivnih misli, riječi i djela ne ustrajući, dakako, na tome da svaka frustrirana osoba reagira nužno agresivno.
- Teorija o agresiji kao naučenom socijalnom ponašanju, stajalište je koje naglašava činjenicu da je agresija, poput drugih kompleksnih oblika ponašanja, uglavnom naučena (Bandura, A. 1973.; Baron, R.A. & Richardson, D.R. 1994.). Ljudi se, naime, ne rađaju s nekom određenom količinom agresivnih odgovora na određene situacije, prije bi se moglo reći da ih nauče tijekom života, pripremajući se kao i za druge oblike društvenog ponašanja: putem direktnog iskustva ili putem

promatranja drugih (npr. socijalni modeli). Putem izravnog ili posrednog iskustva pojedinci također nauče:

- a) koje su osobe i društvene skupine prikladni ciljevi za agresiju,
- b) koji oblici ponašanja drugih ljudi iznuđuju agresiju kao odmazdu,
- c) koje su situacije ili konteksti prikladni ili neprikladni za agresiju,

Ukratko ova teorija sugerira tumačenje po kome će neka osoba djelovati agresivno u ovisnosti o brojnim faktorima, uključujući vlastito prošlo iskustvo, trenutnu situaciju poticajnu za agresiju i brojne druge momente koji, oblikuju čovjekove misli i percepcije. Budući većina ovih elemenata podliježe promjenama, teoretičari ovog kruga, zaključuju na mogućnost prevencije ili kontrole otvorene agresije, što zvuči ohrabrujuće, za razliku od drugih teorija.

Međutim, velikom optimizmu nema mjesta budući pojam “situacije poticajne za agresiju” podrazumijeva sociokulturni kontekst u najširem smislu riječi. A kako se danas o kontekstu, uzimajući u obzir razvijene zapadne zemlje, najčešće govori kao o kulturi nasilja logično je da se na stotine istraživačkih projekata, osobito onih u SAD, radi na temu sociokulturnih determinanti agresivnog ponašanja.

U tom smislu, u vezi s naslovom ovog rada, najzanimljivija su ona istraživanja koja se odnose na izloženost medijskom nasilju, posebice onom vizualnih medija, tj. na efekte promatranja agresije u različitim medijima. Najveći broj tih istraživanja odnosi se na učinak filmova i televizijskih programa, ali u novije vrijeme i na druge medije, pa čak i reklamne plakate (Benetton). Što se rezultata istraživanja tiče oni se značajno međusobno razlikuju, čak dijametralno, što i ne čudi obzirom na složenost fenomena.

Jedna skupina istraživača tvrdi da izlaganje nasilja u medijima može potaknuti na slično ponašanje. Npr. Liebert, Sprafkin i Davidson (1989.) u istraživanju utjecaja nasilja u televizijskom programu na mladež u Americi dolaze do zaključka da mladi izloženi TV filmovima nasilja pokazuju viši stupanj nasilnog ponašanja od onih koji te filmove nisu gledali.

Berkowitz (1989.) tvrdi da prikazivanje nasilja u medijima:

1. Slabi inhibicije gledatelja protiv privlačnosti takvog ponašanja
2. Uči gledatelje tehnikama nasilnog ponašanja koje ranije nisu poznavali
3. Kognitivni sustav gledatelja čini prijemčivim za agresiju
4. Reducira emocionalnu osjetljivost na nasilje i njegove štetne posljedice. Osobito nakon učestalog gledanja ubojstava, bitaka, silovanja gledatelji postaju

desenzibilizirani za takav materijal, što rezultira da ih u stvarnom životu često slične situacije ne uznemiruju, a prema boli drugih pokazuju reduciranu empatiju.

Druga skupina istraživača dvoji da televizijski programi i filmovi čine ljude nasilnima i postavlja pitanje ne radi li se jednostavno o ljudima koji više vole gledati okrutne zabave. Eksperti tog kruga tvrde da su efekti fiktivnog nasilja marginalni u usporedbi s drugim faktorima, jer da čak i mala djeca znaju razlikovati fikciju od stvarnosti, tj. njihovi stavovi i ponašanja odražavaju njihove životne prilike, a ne one koje vide u medijima. ACLU Briefing paper (1997.) "Freedom of expression" kaže da je 1972. u Americi "Surgeon General's Advisory Committee on Television and Social Behaviour" izradio izvještaj u kome stoji da je utjecaj televizije vrlo mali u odnosu na druge moguće uzroke stvarnog nasilja u Americi, a da je 21 godinu kasnije "American Psychological Association" (1993.) u publikaciji "Violence & Youth" taj nalaz potvrdila i zaključuje da je najveći prediktor nasilnog ponašanja u budućnosti dosadašnja povijest nasilja. A skretanje pozornosti na nasilje u medijima najčešće je bijeg od stvarnih oblika nasilja u društvu, što može donijeti više štete nego koristi.

Treću skupinu čine oni koji vjeruju da teme nasilja imaju korisnu i konstruktivnu socijalnu ulogu zbog svog katartičnog učinka, tj. da mogu poslužiti kao ispusni ventil za individualnu agresiju. Argument za kojim posežu je dosadašnja povijest umjetnosti u kojoj je oduvijek bilo nasilja i najrazličitijih opscenosti upravo iz tog razloga. Ovo je vjerovanje dosta popularno i rašireno i sve je veći broj onih koji smatraju da se katarza pojavljuje kao efikasno sredstvo za redukciju agresije.

Međutim, temom nasilja konkretno u likovnoj umjetnosti, te nasilnim, destruktivnim ponašanjem samih umjetnika i učinkom ove destruktivnosti, nitko se u sociologiji još nije ozbiljnije pozabavio. Vjerojatno stoga što se predmnijeva da razmjeri eventualnog štetnog djelovanja nisu usporedivi s masovnim medijima.

DESTRUKTIVNOST U RECENTNOJ LIKOVNIJ UMJETNOSTI

a) Kritički pristup

Kada govorimo o fenomenu destruktivnosti rijetko pomišljamo da bi ona mogla imati bilo kakve veze s umjetnošću i umjetnicima, posebno s likovnom umjetnošću kao tzv. lijepom umjetnošću (slikarstvo, kiparstvo, grafika), budući se umjetnost više od bilo koje druge djelatnosti vezuje uz pojam produktivnosti, a umjetnik shvaća kao najuvjerljiviji reprezentant produktivnosti, odnosno kreativnosti. S druge strane, još uvijek želimo vjerovati u to da je umjetnost tu da bi nam uljepšala život zaboravljajući da živimo u svijetu u kome je osjećaj za lijepo, kao sposobnost percipiranja cjeline, jako oštećen i da je to onaj isti svijet kojeg umjetnici dijele s nama. Umjetnost naime,

kao posebna sfera života osjeća na sebi sve utjecaje društvene stvarnosti i svih promjena, kako onih pozitivnih, tako i onih negativnih, sudjeluje na svoj način u razvoju ljudske spoznaje i društvenog razvoja i to je razlog da pojmove razvoja i napretka možemo prenijeti s područja znanosti, tehnologije i industrije i na umjetnost. Ali, pri tome treba voditi računa o činjenici da umjetnost istodobno stvara i vlastite pojmove o razvoju i napredovanju koji mogu biti suprotni društvenom “napretku” i kao takvi negacija društveno utilitarne progresivne ideologije. I doista, suvremena se umjetnost vrlo često pojavljuje kao ozbiljna kritika društva, osobito njegovog tržišnog karaktera i u tome ide toliko daleko da ukida svaku mogućnost shvaćanja vlastitog djela kao robe koja ima svoju cijenu na tržištu. Povjesničari umjetnosti najčešće tvrde da je takvo razmišljanje o umjetnosti potaknuo Marcel Duchamp isticanjem potrebe postavljanja umjetničkih djela na takav način da ona budu nešto drugo, različito od robe, do one razine kada umjetničko ostvarenje nije uopće moguće konzumirati. Promovirajući na takav način svoje ideje umjetnici djeluju egocentrično (Crow, 1996.). Ovu pojavu možemo pratiti od dadaizma, nadrealizma preko pop-arta do najnovijih oblika performance arta i happeninga.

O tome je Hauser, A. (1986:170) u “Sociologiji umjetnosti II” rekao:

“Dadaizam je u početku bio anarhistički pokret s pretežno kulturno-nihilističkim tendencijama, ali s jakim političkim prizvukom. Protiv kulture, vrijednost koje nije priznavao, borio se zato što ju je smatrao proizvodom poslijeratne buržoazije. Proglašavajući slobodu od tradicionalnih umjetničkih motiva za princip, želio se dadaistički pokret osloboditi konvencija građanskog društva. Pop-art jednako odlučno odbija mehanistički i standardizirani karakter građanske civilizacije, ali bez isticanja političke oštice pokreta i bez zapadanja u totalni nihilizam pred proizvodima problematičnog sistema..... U hepeninzima gubi umjetnički proizvod čak i svoj karakter tvorevine i želi biti shvaćen kao zbivanje, njegova ontološka bit prelazi u nastajanje.”

U vezi ovog posljednjeg opće je poznata izjava Andya Warhola kako je on zadovoljan uspije li na svega petnaest minuta skrenuti pozornost publike na svoje djelo, dezavuirajući tako značaj trajne vrijednosti umjetničkog djela. Obračun s pravilima i konvencijama prethodne stilske formacije u umjetnosti, o čemu govori Hauser, zaista može biti shvaćen kao stanoviti oblik destruktivnosti, osobito ako je žestok, ali ovu činjenicu ne treba, samu po sebi, uzimati kao nešto negativno jer svaki kreativni čin na neki je način i subverzivni čin. Nova kreacija podrazumijeva potiskivanje pa čak i atak na povijest umjetnosti. No, to se gotovo samo po sebi razumije, sporan je tek onaj oblik destruktivnosti kojom se umjetnost obrušava na etabliranu stvarnost i to na radikalna način, što znači da tražeći inspiracije u realnom

svijetu otkriva negativne dimenzije tog istoga svijeta, potencira ih i na njih upozorava, poziva na promjenu, mijenjajući se pri tome i sama iz *arta* u *anti-art*, iz lijepog u ružno (estetika-antiestetika) uvođenjem principa *antiespressivo* i *antigratioso*. To je ono što nas u modernoj umjetnosti šokira i razočarava jer ona stvara sliku svijeta od koje bi htjeli pobjeći. Ako je točno ono što kaže slavni estetičar B.Croce u svojoj "Estetici" da "umjetnost otkriva nas nama samima" (Croce, 1991:38) onda nas ne bi trebalo čuditi što ona svojim izrazom danas obuhvaća različite "banalnosti" i "stupidnosti" jer su to sastavnice modernog načina življenja. Ona ih štoviše namjerno ističe da bi nas na njih upozorila. Dakle, iz umjetničkog izraza možemo iščitati karakteristike socijalnog ponašanja i socijalnog mišljenja. Umjetnost je u tome nezamjenjiva jer ona ima sposobnost organizacije emocija i toga je svjesna. Ona registrira osjećaj u svim njegovim posebnim značenjima, ona daje strukturu i rafiniranost, kao i smjer unutarnjem životu svojih suvremenika. Zadatak umjetnika i jest u tome da prodre u još neviđena područja bioloških funkcija, da istražuje nove dimenzije društvenog života i da prevede svoja otkrića u emocionalnu orijentaciju. Umjetnik svjesno i nesvjesno razrješava mnoge probleme iz života jedne izobličene i kaotične kompleksnosti svakodnevice i povezuje ih u emocionalnu strukturu od velikog značaja. Ova sposobnost je izuzetan dar koji se temelji na ulozi intuicije i uvida, na mišljenju i znanju i na imanentnoj odgovornosti prema svijetu.

I na kraju navedimo bar jedan primjer kritičkog pristupa destruktivnosti u novijoj umjetnosti. Možda je najpoznatiji, u tom smislu, performance Josepha Beuysa "Ja volim Ameriku i Amerika voli mene" iz 1974. kada je Beuys nakon slijetanja na aerodrom u New Yorku, na svoj zahtjev, ambulantnim kolima prevezen u galeriju Rene Block da ne bi slučajno nogom stao na američko tlo. Na taj je način odbio svaki kontakt s američkom kulturom iz protesta protiv rata u Viet-namu. (Flash Art, 1995:93)

b) Nekritički pristup

- Napadi na umjetnička djela

Devedesetih godina 20.stoljeća destruktivnost se javlja u likovnoj umjetnosti u jednom drugom, vrlo zabrinjavajućem pojavnom obliku. Zabrinjavajućem obzirom na karakter i učestalost, po čemu se razlikuje od umjetnosti osamdesetih i sedamdesetih. Radi se, naime, o pojavi vandalskog ponašanja umjetnika, te pravog malog rata u umjetnosti, što bi za sociologiju umjetnosti trebao biti izazov ozbiljnog istraživanja.

Autora ovog rada na sustavno praćenje ovoga fenomena kroz razdoblje od deset godina, ponukao je slučaj Alexandra Brenera, istaknutog primjera destruktivnog

ponašanja, po ocjeni mnogih, destruktivnosti u možda najekstremnijem obliku, od oštećivanja Picassove "Guernice". U časopisu "Flash Art" br.193 u travnju 1997. objavljena je vijest o skandaloznom događaju u Stedelijk muzeju u Amsterdamu da je ruski umjetnik performancea sprejem ucrtao zeleni znak za dolar na platno Kazimira Malevića "Bijeli križ na sivoj podlozi". Na taj je način svjesno prouzrokovao nenadoknadivu štetu na ovom poznatom suprematističkom djelu (koje se računa na više od 6 milijuna dolara), a sebi pribavio 10 mjeseci zatvora.

Godinu prije toga, u studenom 1996., nešto je slično napravio Jubal Brown, student umjetnosti iz Toronta koji je povraćao jogurt od borovnice po djelu Pita Mondriana "Kompozicija u bijelom, crnom i crvenom". To je bila druga instalacija u trodijelnom performanceu nazvanim "protestom protiv okrutne trivijalnosti i bolno banalne umjetnosti". Ranije iste godine povraćao je paradajz sos po slici Raoula Duffya, a izjavio je da još uvijek traga za djelom po kojem bi mogao povraćati nešto žuto !

Sam Stedelijk doživio je već napad poput ovog i ranije, npr. 1986. sliku "Tko se boji crvene, žute i plave" Barnett Newmana "netko" je isjekao nožem na krpice. Samo tri dana, prije nego li je sud izrekao završnu riječ o slučaju Brener, nepoznata je osoba oskrvnula 5 slika (među njima radove Pietera Breughela mlađeg i Jana Breughela) u Muzeju lijepih umjetnosti u Ghentu izgrebavši ih oštrim predmetom (objavljeno u časopisu "ART news" u listopadu 1997.).

Međutim Brenerov je slučaj više šokirao javnost, kao primjer obeščašćivanja kulturne baštine, tj. svjetski poznatog djela, vjerojatno i zato što je on sam taj čin nazvao umjetničkim djelom i protestom protiv tržišta umjetnina. Na sudu je izjavio kako je htio na sliku pričvrstiti znak za dolar poput "Isusa Krista". Ironija je tog slučaja u tome što je odabrao Stedelijk muzej, poznat po tome da nerado izlazi na tržište. To je muzej koji, upravo suprotno, skuplja i kompletira kolekcije, što često nije jednostavno zbog visokih cijena na tržištu, a djela jednom otkupljena više nikad ne prodaje. Muzej je u vlasništvu grada Amsterdamu. Možda je zanimljivo primijetiti da između Brenera i Browna postoji sličnost utoliko što su se okomili na Malevića i Mondriana koje povjesničari umjetnosti smatraju utemeljiteljima apstraktne umjetnosti. No, svakako važnije od toga je što nakon ovih ispada uništavanje umjetničkih djela neće više biti ništa novo i što će se oblik totalne destrukcije umjetničkih djela, kakvog nismo nikada ranije sreli, smatrati normalnim.

Treba ipak reći da je Marcel Duchamp s brkovima koje je dodao Mona Lisi na neki način preteča ovoj destruktivnosti, ali i upozoriti da on nije poželio dodati brkove pravoj Mona Lisi, već je to načinio na reprodukciji Da Vincijevog remek djela. Era

mehaničke reprodukcije, o kojoj je govorio Walter Benjamin, pružila je mogućnost imaterijalno/materijalne egzistencije slike koju je Duchamp iskoristio, a Brener ne. On je mogao vrlo dobro operirati svojom simboličkom manipulacijom u istom prostoru, no on se odlučio djelovati na području materijalne egzistencije. Isto tako je točno da su svojedobno futuristi izjavili da muzeje treba spaliti, ali im nije palo na pamet ići dalje od ove provokacije, čak ni onda kada su fašisti došli na vlast.

Psiholozi bi Brenerovo ponašanje vjerojatno mogli objasniti kao oblik frustracijske agresije, o čemu je bilo riječi u uvodu, jer je takav dijalog s Malevićem evidentno izraz nemoći nekoga tko sebe smatra umjetnikom u odnosu na nekoga tko se potvrdio kao veliki umjetnik. U svojevrsnoj krizi koju umjetnost proživljava danas, na razini ideje, doista može biti frustrirajući osjećaj da je pored takvih veličina teško ostvariti nešto novo. Fromm u "Anatomiji ljudske destruktivnosti" kaže: "impuls da uništimo druge proizlazi iz straha da oni ne razore nas", a Brener ovim činom potvrđuje kompetitivni odnos prema Maleviću, tako da se kompeticija pretvara u destrukciju!

Sociološki je, međutim, zanimljivije burno reagiranje javnosti na ovaj slučaj, nakon što je polemiku provocirao Giancarlo Politi, glavni urednik "Flash Arta", svojim stavom "da je uhićenje Brenera napad na umjetnikovu slobodu izražavanja i kao takvo je represivni akt" ("Flash Art", br.195, 1997.). Javnost se podijelila na Politijeve istomišljenike koji se u većini pozivaju na slobodu umjetničke ekspresije, na demokratske okvire suvremenog društva, a Brenerovu intervenciju smatraju originalnom i zanimljivom. Svakako se radi o skupini ljudi koji imaju visok prag tolerancije na ovaj oblik destruktivnosti, što je vrlo signifikantno. Politi u daljnjoj raspravi tumači da se radi o jednom primjeru primitivizma koji kad se suoči s alternativnom filozofijom i kulturom pokazuje svoje divlje strasti i to nije nešto što bi nas trebalo čuditi obzirom da pripadamo kulturi koja nam je ostavila u naslijeđe: invazije, religijske ratove, nacizam, staljinizam, 1. i 2. svjetski rat, Viet-Nam itd., kulturi kojoj logika i tolerancija nisu bili vjerni pratioci.

S druge se strane nalaze oni koji nemaju riječi opravdanja jer polaze od kategoričkog imperativa da je moralna obveza umjetnika poštivanje rada drugog umjetnika. Ako on taj moralni princip ne nosi u sebi onda to područje mora biti regulirano zakonom tako da umjetnik snosi konsekvence. A o pitanju umjetničke slobode, koje se postavlja kao pitanje o samom smislu postojanja umjetnosti, drže da ne smije biti u koliziji s drugim pravilima. Većini je ipak, u ovom slučaju, jasno da se Brener činom uništenja Malevićeve slike prepustio iskušenju da momentalno na sebe privuče pažnju medija, a od sankcija se pokušao spasiti izjavom da je to njegovo umjetničko djelo. I u tome je uspio. Takvo je ponašanje u umjetnosti sve raširenije, a

uvjetuje ga, vjerojatno, hiperprodukcija likovnog stvaralaštva u kojoj se nije lako snaći i biti originalan i nov, jednostavnije je na ovaj način šokirati publiku i biti zapažen.

Suvremena se umjetnost drži načela “sve što hoće biti zanimljivo mora biti novo” (a biti novo određuje odnos prema starom).

- Oslobođanje destruktivnosti: terapijski učinak umjetnosti

U radikalnoj umjetnosti performancea sve su učestaliji primjeri manipuliranja destruktivnom stranom prirode čovjeka, kao još uvijek nedovoljno istraženom i u odnosu na konstruktivnu stranu neravnopravnom unutar zadanih kategorija moraliteta. Umjetnik pokušava, s jedne strane, izbaciti iz sebe sve ono loše, što je potisnuo, suočiti se s tim i osloboditi se svojih frustracija i potaknuti isti učinak kod publike, s druge strane, tj. omogućiti joj da se suoči sa svojim divljim nagonima kao nečim sasvim prirodnim, kao što su Eros i Thanatos ravnopravni nagoni ambivalentne prirode čovjeka. Na taj način pokušava proizvesti terapijski učinak, ali i suprotstaviti se temeljnim moralnim kategorijama građanskog društva. To je umjetnost koja provocira i vrijeđa unošenjem u sadržaj djela različite vulgarnosti, nastranosti i deformitete. Najčešće poprima oblik akcija – impulzivnih, nepredvidivih, destruktivnih i na samoj je granici zakonitosti. To je umjetnost koja računa da će na taj način šokirati ali i razbuditi strasti onih koji inače žive dosadan život, uglavnom lagodan, dobro se oslanjajući na činjenicu da živimo u vremenu za kojeg Baudrillard kaže da više nije uobičajeno slaviti nešto pozitivno, privlačne su samo katastrofe. Na koncu, ona manipulira i fascinacijom smrću koju nije teško prepoznati u svakodnevicu, uz sva ona sredstva zabave kao što su kina, video filmovi, stripovi, dnevni tisak itd. prepunih uzbuđenja jer izvještavaju o destrukciji, sadizmu, brutalnosti. Milijuni ljudi svakodnevno gledaju ili čitaju o ubijanju, primaju informacije o ubojstvima, o prometnim udesima i sl. Umjetnost naprosto uviđa da se “ljudi ne boje totalne destrukcije zato što ne vole život, ili zato što su indiferentni prema životu, ili čak možda zato što mnoge privlači smrt” (Fromm, 1964:56).

Za ilustraciju ovog fenomena navodimo nekoliko primjera:

Primjer1 Kontraverzna izložba u danskom gradu Koldingu. Početkom 2000. danski umjetnik Marco Evaristi izložio je 10 miksera u kojima su plivale zlatne ribice, a svaki posjetitelj je mogao uključiti mikser i samljeti ih. Takvom izazovu nije odoljelo sedam posjetitelja. Unatoč žestokim prosvjedima očajnih boraca za zaštitu životinja, uprava muzeja odlučila je zaštititi “umjetničko djelo”. Iako bi poruka ovog djela trebala biti u tome da ljudi danas odlučuju o životu i smrti, ipak je ono u krajnjoj

konzekvenci provociranje nagona destruktivnosti. (Ovo poticanje publike na akciju nije doduše nepoznato i ranije, avangarda i transavangarda u likovnoj umjetnosti uvele su ovu dimenziju kreativnosti publike ostavljajući namjerno djelo nedovršenim, tj. umjetnik očekuje dovršenje u komunikaciji s publikom).

Primjer 2 Kraljevska akademija u Londonu bila je preneražena javnom reakcijom na izložbu "Sensation", koja spada u žanr tzv. "sick stuffa", putujuću izložbu mladog britanskog umjetnika. "Sensation" karakterizira nekoliko dobro poznatih radova koji su šokirali umjetničku publiku 1990-tih, uključujući mrtvog morskog psa Damiena Hirsta u spremištu s formaldehidom, šator Tracey Emin s upisanim imenima svih onih s kojima je spavala, lutke s dječjim likom s genitalijama kao dijelovima lica Jake i Dinos Chapmana. U Londonu je kritika bila uvelike uvrijeđena velikim platnom Marcusa Harveya, portretom žene osuđene za niz bizarnih ubojstava djece, ranih 1960-tih. Publika je odgovorila na kontraverzije, sastavljanjem liste prisutnih članova Akademije likovnih umjetnosti. Ali ova je svađa blijeda slika u usporedbi s reakcijom na učinak iste izložbe ("Sensation") kada je prenesena u Brooklyn Museum of Art ujesen 1999. Tjedan prije otvorenja, NewYorkški gradonačelnik Rudolph W. Giuliani optužio je izložbu, usmjerivši svoj gnjev na sliku "Djevice Marije" Chrisa Ofilia, načinjene 1996.g. Britanski katolik nigerijskog podrijetla, Ofili se često referira na afričku i katoličku tradiciju u svojoj umjetnosti. U svom "faux-naive" stilu Ofili prikazuje crnu Madonu sa istaknutim prsima načinjenim od osušenog slonovskog izmeta inkrustiranog zrcima. Podlogu su činili sićušni detalji izrezani iz pornografskih časopisa.

Gradonačelnik Giuliani, također katolik, okarakterizirao je sliku kao "udarac katoličanstvu", a izložbu koju je odbio posjetiti opisao je riječima "sick stuff". Izložba je trebala biti postavljena u MOMA (Museum of Modern Art) ili u Metropolitan Museum of Art ali je zbog šutnje ovih prestižnih institucija napokon upriličena u Brooklyn Museum, nakon što je rasprava stigla do Senata, a zatraženo je i mišljenje predsjednikove supruge Hillary Clinton koja je izjavila "da će bojkotirati izložbu, ali da podupire pravo umjetnika na njegovu slobodu". Njena je izjava, dakako, sukladna američkom poimanju demokracije.

Početak 2000. godine pokazuje da se ovaj trend u umjetnosti nastavlja, tj. da ima svoje pristalice u mlađoj generaciji umjetnika i sve brojnijoj publici. Da je tome tako potvrđuje najnoviji slučaj skandalozne izložbe u Kolnu, pod naslovom "Svijet tijela" koja je izazvala burnu polemiku u njemačkim medijima. Njemačka crkva je zatražila trenutačnu zabranu i zatvaranje izložbe, što se ipak nije dogodilo zbog toga što je Njemačka početak novog tisućljeća dočekala kao demokratska zemlja kojoj ne pada na pamet gušiti umjetničke slobode. Tako je njemačka javnost, ali i ona iz drugih

zemalja, mogla razgledati izložbu Gunthera von Hagensa koja se sastojala od dvadeset plastinata čitavih ljudskih tijela, a potiču od umrlih koji su potpisali dozvolu da se njihova tijela nakon smrti koriste u znanstvene svrhe. U jednoj od prostorija izloženi su fetusi umrlih beba u različitim razdobljima trudnoće. Posjetioci su, po želji, eksponate mogli čak i dodirivati. Ima li boljeg dokaza o privlačnoj snazi smrti? Beskrajni redovi ljudi čekali su strpljivo da bi razgledali ljudske leševe. Organizator nije skrivao komercijalni cilj izložbe koju bi do kraja srpnja moglo posjetiti oko milijun posjetitelja, što će ostvariti pristojan prihod. Ovo je vjerojatno najbolji primjer kako se suvremena umjetnost dehumanizira, o čemu je pisao Ortega,J. u knjizi "Dehumanization of Art" (Ortega,J., 1968) kao fenomenu deemocionalizacije umjetnosti. U svakom slučaju, ovaj trend u umjetnosti u suglasju je sa svojom publikom, što se iz ovoga primjera jasno vidi. Fromm je o istome rekao: "Zaista, birokratsko-industrijska civilizacija koja je pobijedila u Europi i Sjevernoj Americi stvorila je novi tip čovjeka, on se može opisati kao čovjek organizacije, kao čovjek automat i kao *homo consumens*. Uz to on je, *homo mechanicus*, pod čim ja podrazumijevam čovjeka kao artikl, duboko opčinjenog svime što je mehaničko i protiv onoga što je živo" (Fromm, 1964:58).

SUKOB UMJETNIKA U SUSRETU RAZLIČITIH KULTURA

Padom Berlinskog zida otvara se prostor za široku kulturnu suradnju između Istoka i Zapada, između kultura do jučer zatvorenih u granice svojih nacionalnih država. Svi naponi u pravcu ukidanja socijalnih, političkih i ideoloških razlika idu u prilog integracijskim procesima u kulturi i umjetnosti. Entuzijazam kojeg je potaklo samo rušenje sve je više učvršćivao vjeru u ozbiljenje Tolstojevog mita o mogućnosti komunikacije sa čitavim svijetom. Ova težnja za novom univerzalnošću inherentna je svakoj umjetnosti, ne samo u smislu univerzalne forme komunikacije, već i kao težnja za onim što zovemo "*sensus communis*", u otkrivanju smisla svijeta u kojem živimo.

Tome približavanju u sferi umjetnosti uvelike ide u prilog razvoj novih tehnologija, a do konvergencije tehnologije i umjetnosti dolazi kako u industrijski vrlo razvijenim zemljama tako i u onim manje razvijenim. Suvremena se umjetnost pojavljuje kao novi oblik komunikacije, tj. kao prijenos informacija o određenom iskustvu putem složenih medija (umjetnost integriranih medija, interaktivna umjetnost, multimedijaska umjetnost itd.). I doista, s otvaranjem procesa globalizacije dolazi do umjetničke suradnje u duhu kulturne tolerancije. Dobar primjer je izložba Documenta X u Kasellu, ali i niz drugih susreta, najprije Istočne i Zapadne Njemačke,

a onda i drugih zemalja. Različita umjetnička razmišljanja, nastala u sklopu različitih sistema i pod utjecajem različitih ideologija, odmjeravaju svoja postignuća i pritom se upoznaju. Avangardna umjetnost s početka 20.stoljeća izlazi konačno iz depoa u kojima je desetljećima brižljivo čuvana i skrivana od vlastite javnosti u istočnoeuropskim zemljama i pobuđuje najveće moguće zanimanje na Zapadu. Fascinacija Ruskom avangardom još uvijek traje u Americi.

Međutim, pregledom najznačajnijih likovnih događanja, kao onih koji su ciljano išli na premoštavanje pokidanih veza Istoka i Zapada, dolazimo i do sasvim suprotnih spoznaja. Točno je da je otpočeo jedan značajan integracijski proces u kulturi i umjetnosti ali je istodobno krenuo i dezintegracijski proces koji je na umjetničkom planu intenzivirao direktnu konfrontaciju i postavio psihološki zid kojeg je još teže prevladati. Kako umjetnici pristupaju umjetničkom dijalogu iz kompletno različitih perspektiva, s posve različitim iskustvima, često dolazi i do konflikata, javnih skandala, pravog malog kulturnog rata, koji rezultira povlačenjem u vlastite kulturne okvire. Ako kome umjetnici osjete da se suradnja pretvara u refleksiju političke, kulturne i ekonomske igre moći, onda dijalog prestaje biti mogućim. Ukoliko se, naime, tijekom kulturnih susreta nametne zaključak o “razmjeni nejednakih” (unequal exchanges), onda ove razlike postaju razlogom udaljavanja. Integracija ima za posljedicu dezintegraciju, a globalizacija regionalizaciju.

Ne čudi stoga što ova kulturno-umjetnička konfrontacija navodi neke autore na zaključak da u 21.stoljeću nije isključena eskalacija sukoba među nacijama, rasama, kulturama. Uostalom čitava dosadašnja povijest bila je sukob civilizacija (Huntington, 1998).

Iz niza primjera navodimo jedan slučaj za ilustraciju, grupnu izložbu “Interpol” u Stockholmu 1996., koju su zajedno organizirali Viktor Misiano, direktor Centra za suvremenu umjetnost iz Moskve i Jan Aman, direktor sličnog centra u Stockholmu. Misiano i ruski umjetnici pokazivali su od samog početka, već u pripremi ove izložbe, želju da konceptualno planiraju tijekom izložbe, smatrali su to normalnim i ponašali se kao pripadnici nekad moćne nacije, što ovdje nisu mogli demonstrirati. Na kraju je došlo do incidenta na samoj izložbi. Stradao je performance Wende Gu, Amerikanke kineskog podrijetla, koja je u jednom paviljonu instalirala veliku mrežu s razbacanim plavim uvojcima kose Rusa i Šveđana, u sredinu je postavila pravu raketu posuđenu od švedske armije. Ruske je umjetnike ovaj rad asocirao na rasne razlike i oni su na to reagirali destrukcijom, uništili su rad u cijelosti, a jedan od njih skinuo se do gola i glumio vezanog psa na lancu koji pokušava ugristi prolaznike. O svemu je napravljen video zapis pa se još dugo o ovom slučaju raspravljalo. Ova reakcija ruskih umjetnika okvalificirana je kao neofašističko

ponašanje, iako Misiano i umjetnici (Kulik, Brener i dr.) doista nisu neofašisti, oni su ruski Židovi koji nisu opterećeni ruskim nacionalizmom u njihovoj zemlji. No, njihova ideologija i djelovanje u inozemstvu često ima veze s nacionalizmom i komunizmom, u smislu autoritarnog ponašanja.

ZAKLJUČAK

Devedesete pokazuju visok stupanj tolerancije za nove oblike ikonoklazma u dijelu likovne umjetnosti (performance arta) kao oblike vandalskog ponašanja koji ranije ne bi mogli proći nekažnjeno. To se može objasniti suvremenim poimanjem umjetničke slobode u demokratskom društvu koje doprinosi oslobađanju destruktivnosti u funkciji uklanjanja tabua ili radi sebe same. Demokraciji, naime, ne priliči cenzura umjetnosti, ona se smatra reakcionarnom. Sloboda izražavanja shvaćena je kao sama suština demokracije. Zato pojedinci imaju pravo odlučivati koju vrstu umjetnosti ili zabave oni žele, ili ne, primati ili stvarati. Ovaj stav društva, što podrazumijeva sadržajnu neutralnost, ide na ruku onim umjetnicima koji svoj destruktivni čin kvalificiraju kao umjetničko djelo. Činjenica je da taj radikalizam u umjetnosti ima svoju publiku kao što je i činjenica da ga drugi doživljavaju kao ofenzivnu, uvredljivu, okrutnu ili jednostavno zlu pojavu u recentnoj umjetnosti. Na taj način tolerancija prelazi u destruktivnu toleranciju.

LITERATURA:

- ACLU (American Civil Liberties Union). (1997). Freedom of Expression. New York: ACLU Press.
- Bandura,A. (1973). Aggression: A social learning analysis. New York: Prentice-Hall.
- Baron,R.A. & Richardson,D.R. (1994). Human aggression. New York: Plenum
- Berkowitz,L. (1989). Frustration – aggression hypothesis: Examination and reformulation. Psychological Bulletin. 106:59-73.
- Bychowsky,G. (1968). Evil in Man: The Anatomy of Hate and Violence. New York & London: Grune&Straton
- Croce,B. (1991). Estetika. Zagreb: Globus.
- Crow,T. (1996). Modern Art in the Common Culture. New Haven: Yale University Press.
- Fromm,E. (1975). Anatomija ljudske destruktivnosti. Zagreb: Naprijed.
- Fromm,E. (1964). The Heart of Man. New York: Harper&Row Publishers.
- Hagman,J. (1997). Art Attack. ARTnews. 114:46-49.
- Hauser,A. (1986). Sociologija umjetnosti II. Zagreb: Školska knjiga
- Huntington,S.P. (1998). Sukob civilizacija. Zagreb: Izvori.
- Liebert,R.N. & Sprafkin,J.H. & Davidson,E.S. (1989). The early window: Effects of television on children and youth. New York: Pergamon
- Maloney,M. (1996). The Chapman Bros. Flash Art. 186:64-68.
- Ortega,J. (1968.) Dehumanization of Art. Princeton: Princeton University Press.
- Politi,G. (1997). Letters to the editor. Flash Art. 195:83
- Sokolov,A. (1997). Alexandar Brener: Chronicle of a trial. Flash Art, 194:86-90.
- The Dictionary of Art. (1997). London: Macmillan Publishers Ltd.
- Troncy,E. (1995). The wonder-bra(in)?. Flash Art. 183:93-97.

DESTRUCTIVENESS IN ART AND BEHAVIOUR OF THE ARTISTS IN 90's (of 20th century)

Dr. Vera Turković

The Academy of Fine Arts, Zagreb

Summary

When we are talking about the phenomenon of destructiveness, we are nearly thinking of the fact that it can be found or recognized in art. Art is often understood as the sphere that makes our life more beautiful, more noble, and things the way they should be and they are usually not that way. Historically looked, this point of view has its foundations as Goethe said, the art is only partially taking us to imagination, or better and nicer world and on the other side it shows the real situation in the world. This kind of point determines the place of the artists as a maker which at the beginning attempts to emphasize the distance towards things but after all he finally expects them to construct a formal order which means a new reality even if he is contaminated with them.

If we are looking from this aspect the meaning of the art and artists today in the new cultural space, determined by binding of different political, economic, scientific and other points of view, we shall see that it discovers all of the most important facts of newly created turbulent events. Including this I am thinking also about the ones that are reflected to art as the lowest form of impulses.

This work is dealing concretely with the problem of destructiveness at the field of fine art during 90's years of the past century in two ways (1) By recognizing of destructiveness in critical and noncritical form (liberating of destructive impulses and encouraging destructiveness, for example "sick stuff", "snuff"), (2) By destructive behavior of the artists, often when East and West meet. That this phenomenon is much emphasized in 90's the analysis of the new form of iconoclasm will show and numerous examples of vandalistic behavior of the artists themselves at the exhibitions.

Key words: destructiveness, performance art, vandalism in art, freedom of art expression, iconoclasm, cultural war, sick stuff