

## ***Stvarnosti / Svesti / Narativi***

### ***Ovo (ni)je...***

#### ***Identitet umetnika, umetnosti i umetničkog dela.***

Identitet umetnika je u osnovi određen medijskim i materijalnim delovanjem na čula i doživljaj stvarnosti publike. On, pored toga, u velikoj meri zavisi i od ekonomski, kulturno i politički relativnog statusa umetnosti, koji uslovljava okolnosti, oblasti i oblike umetničkog izražavanja. Zbog toga su istorije umetnosti uvek i istorije promena umetničkih identiteta. Istorija falsifikata o tome svedoči na poseban način.

Han Van Meegeren, ne preterano talentovani slikar, ali uspešni umetnički trgovac, „proslavio“ se svojim tehnološki superiornim falsifikatima Vermeera van Delfta, Fransa Halsa i drugih holandskih majstora. On je po oslobođenju Holandije u Drugom svetskom ratu bio uhapšen i optužen za težak oblik kolaboracije pošto je prodao deo nacionalnog blaga rajhsmaršalu okupacionih trupa Hermanu Göringu. Van Meegeren se branio tvrdnjom da su te slike falsifikati čiji originali nisu ni postojali. Budući da su u tadašnjim studijama i monografijama neke od njegovih slika bile isticane kao nejrepresentativniji primeri Vermeerovog stvaralaštva, van Meegerenova tvrdnja je delovala neuverljivo tako da je bio primoran da na sudu demonstrira svoje tehnike i proces falsifikovanja. Odbrana je bila uspešna, a neki od van Meegerenovih „Vermeera“, su danas u stalnim postavkama muzeja Boijmans u Rotterdamu i Rijksmuseum u Amsterdamu.

Medijsko-materijalnu i kontekstualnu fleksibilnost umetničkog identiteta odlično ilustruje jedna od tema filma *Kagemusha (Senka ratnika)* Akire Kurosawe iz 1980. godine: u kojoj meri je ljudska ličnost jedinstvena i autentična, a u kojoj meri je ona skup manifestacija, uloga, izgleda, ponašanja i govora. To su pitanja koja umetnici oduvek postavljaju, od velike tradicije portreta do glume, kao u slučaju rada *The Nazis* poljskog umetnika Piotra Uklanskog iz 1998. godine. Likovni umetnici se često poigravaju predstavama sopstvenog identiteta prikazujući sebe kao druge ili druge kao sebe. Britanski umetnik Gavin Turk radi to ugrađujući svoj portret u hibridne realističke skulpture poznatih ličnosti, američka umetnica Cindy Sherman proigravajući uloge-modele žena u holivudskom filmu, a japanski umetnik Yasumasa Morimura invazijom u identitete drugih umetnika i njihovih dela.

Umetnik može biti rob, sluga, zanatlija, proleter, kapitalista, činovnik, menadžer ili nešto drugo, zavisno od ekonomskih okolnosti. Američki minimalista Carl Andre, na primer, odredio je svoju poziciju pre svega u relaciji sa galerijsko-muzejskim i kulturno-produkcijskim sistemima, a smatrao je sebe istovremeno i marksistom i ranim kapitalistom. Hrvatski umetnik Goran Trbuljak je tokom svoje konceptualnoumetničke karijere tematizovao odnose kulturnog sistema i umetnika, naglašavajući njegov proleterski status.

Tradicionalno shvatanje umetnosti i umetničkog obrazovanja polazi od ideje da su umetnički identiteti određeni usvajanjem i uvažavanjem dostignuća iz prošlosti. Ali, oni mogu biti određeni i nedelima, zločinima i traumama prethodnih generacija, kao u slučaju nemačkog umetnika Anselma Kiefera. Samo opstajanje i trajanje umetnika, odnosno napor, koncentracija i volja da se odupre trivijalnostima i rutini svakodnevice su važni implicitni činioци estetskog iskustva, a mogu da budu i osnova rada, na primer u jednogodišnjim performansima američkog umetnika Tehchinga (Sama) Hsieha. Taj princip radikalizuje Roman Opalka, francuski umetnik čiji se čitav opus *1965 / 1 – ∞* zasniva na brojanju. Pri razmatranju umetničkog identiteta i

vremena, treba imati u vidu i činjenicu da kulturni značaj umetničkih dela ima ograničen vek trajanja koji je obično kraći od materijalnog.

Umetnik pravi ili radi stvari koje uglavnom nemaju (lako prepoznatljivu) praktičnu svrhu, a umetnine često služe realizaciji apstraktnih ideja i vrednosti, kao u slučaju objekta pod nazivom *Mobil* iz 1999. godine beogradskog umetnika Milorada Mladenovića. Umetnici mogu da budu viđeni kao društveno beskorisni, ali i kao marginalci, otpadnici ili štetočine, što tematizuje video rad *Izaberite život* beogradskih umetnika Zsolta Kovacs i Nikolette Marković iz 2001. godine. Međutim, ambicija mnogih umetnika da budu prepoznati kao javna opasnost ili pošast se, uprkos povremenim skandalima i aferama, ne ostvaruje, osim kao metafora, na primer u filmu *Fight Club* američkog reditelja Davida Finchera iz 1999. godine. Važan motiv ovog filma je opsesija kao ključni identitetski činilac koji nalazimo i u ranom opusu američkog umetnika Roberta Mapplethorpea. Češće nego opsesivni revolucionar ili reformator, umetnik uspeva da bude provokator, a odličan primer je video rad *Mutaflor* švajcarkinje Pippiloti Rist iz 1996. godine koji problematizuje rodne igre, ali i identitet samog umetnika i njegovog medija.

Primeri prikazani u ovoj mini-seriji predavanja ilustruju različite načine na koje umetnici kroz svoje radove uspostavljaju i/ili filtriraju svoje odnose sa stvarnošću. Misliti svojom glavom, ali i svojim telom (svesno i nesvesno), stvarati autentičan sistem vrednosti i raditi na njemu fino usaglašavajući složene i često nekontrolabilne činioce koji uspostavljaju doživljaj stvarnosti i životno iskustvo, predstavlja osnovni zahtev kreativnosti. U tom smislu, zaključimo podsećanjem da je stvarnost u osnovi ono što sami od nje napravimo.

### **Bibliografija:**

Libet, B., Gleason, C.A., Wright, E.W., and Pearl, D.K., *Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). The unconscious initiation of a freely voluntary act.*, Brain, 106: pp. 623-642, 1983.

Tor Nørretranders, *The User Illusion: Cutting Consciousness Down to Size*, Penguin, New York, 1999.

Piero Scaruffi, *The Nature of Consciousness*, Omniware, 2006.

Ned Block, Owen J. Flanagan & Güven Güzeldere (Eds.), *The Nature of Consciousness: Philosophical Debates*, MIT Press, Boston, 1997.

Grupa autora, *Likovne sveske*, Br. 1 – 9 (reprint), Zavod za udžbenike i nastavna sredstva / Univerzitet umetnosti, Beograd, 1996.