

Јоханес Штџиџен

ОД ХАОСА КА ФОРМИ

Јоханес Штџиџен (1945) завршио је студије на Академији уметности у Диселдорфу, у класи Јозефа Бојса (1921–1986), чији је асистент од 1971. године. Заједно са Јозефом Бојсом, члан је Немачке партије студентима (1967), Организације за директну демократију преко народног референдума (1970), Слободног Међународног Универзитета (ФИУ, од 1977. године) и Партије Зелених (1979). Од 1971. до 1980. године предаје уметности у Грילו Гимназији, у Гелзенкирхену, а од 1980. до 1985. године води атеље „Бојс“.

Текст који је пред читавцем представља скраћену верзију излагања које је Јоханес Штџиџен одржао у разговору на „Ахберким сусретима“, у Културном центру, 29. и 30. априла 2000. године, на тему „Од хаоса ка форми“. Интегрални текст са овог сусрета доноси књига Zum Kapital. Als Christoph Schlingensiefel das Unsichtbare gesucht hat (О капиталу. Када је Криштоф Шлингензиф трагао за невидљивим), коју је приредио Рајнер Рајман. Штџиџенов саговорник Криштоф Шлингензиф познат је по свом ангажману у медију филма [оснивање „Тима младог филма“ (1971. године, у Оберхаузену), асистент Вернера Некеса (од 1983. до 1986. године), од 1985. године филмски аутор: Сто година: Адолф Хитлер (1987), Немачке саске: Масакр (1990), United Trash (1995), а од 1995. године по ангажовању у позоришној продукцији, као и оснивању партије „Chance 2000“ (партија незапослених, оштећених и прожнаних)].

У своме излагању, из којеј преносима места која се непосредно односе на Јозефа Бојса, Штијен је посебно истакао утицај економске теорије Вилхелма Шмунта на разумевање креативности као „првог калкулуса“. Овај теоретичар, са којим се Јозеф Бојс упознао 1973. године, на једном од ахбершких Годишњих конгреса, покушао је у својим списима да развије оно што је назвао „пралика“, чиме је ударио на прецизну карактеризацију друштвеног орђанизма, развијајући даље оно што је лежало у основи принципа протчане поделе социјалног орђанизма, коју је Рудолф Штајнер преузео као занемарено наслеђе Француске револуције. Овај антирелигиозни је утврдио да појмови слобода, једнакост и братство јесу карактеризације принципа који у друштвеном орђанизму представљају принципе уобличавања, доводећи појам слободe у везу са „духовним животом“, појам једнакости у везу са „правним животом“, а појам братства у везу са „привредним животом“. Као што у „духовном животу“ треба да влада принцип слободe (у свему што има везе са науком, уметношћу и религијом), и као што у „привредном животу“ треба да влада принцип братства, а не максимизовање профита, тако у „правном животу“ треба да влада принцип једнакости, што значи да сваки човек у својој различитости и индивидуалности мора бити једнак пред правом, да ђа, како то објашњава Јоханес Штијен, мора на једнак начин доносити фигурација права, или модерним језиком зворећи: демократија и равноправност.

У модерним, такозваним демократским друштвима, међутим, принцип братства у привреди, на пример, односи се на поделу рада. Сам рад, међутим, може се описати као процес захваљујући чињеници да је код сваког индивидуалног производа увек реч о „узајамној иври“ бесконачно много радних процеса. Вилхелм Шмунт је покушао да принцип поделе рада у његовој суштини опише као чињеницу кооперације. Поделу рада, која се у деветнаестом веку пробала као доминантни принцип производње у економији, већ је Рудолф Штајнер, у своме Социјалном уставу, формулисао као принцип који казује: у модерном, економском смислу привреда је нарочито ефективна када човек уопште не ради за самога себе, већ када ради и за друге. Посилајући питање, шта то принцип поделе рада, који посилаје све јачи, значи у односу на друштвени орђанизам, Вилхелм Шмунт је открио да се успоставила нека врста веће комплексности. На сеоском имању, на пример, како то сада објашњава Јоханес Штијен, оно што сам ја произвео јесте у исто време оно што ћу ја и поитрошити, чиме је сачувана слика целине, уколико што, створога узевши, нема никакве разлике између производње и поитрошње. То је питање, како наглашава Јоханес Штијен, које се, у екстремном смислу, може описати у природи, у којој је безмало бесмислено правити разлику између

производње и пошрошње. „На пример”, иако ииша наш аутор, „крава која пасе праву, да ли је она произвођач или пошрошач?” Када се пошренесе на целу природу, закључујемо да никако није могуће без даље доћи до разликовања између производње и пошрошње, да ни један, ни други појам (производња и пошрошња) не помажу у опису пошсћања.

У даљем развоју Запада дошло је до све веће одвајања ових двају подручја. Поделу рада одређује чињеница да се у пошм модерном друштву ни један једини производ не производи за онога ко производи, већ да се све пош износи на тржиште као понуда или као поштражња пошрошача. Оно што је Вилхелм Шмунт открио било је пош да модерно друштво уопште не можемо појмити ако не разумемо да се из целине развила нека врста деобе ћелија. У ново доба извршен је процес поделе или рашичлањавања, који ни данас не говори ништа друго пош да се мора разликовати између пошрошње и производње. Пош пољем производње Вилхелм Шмунт разуме подручје великих предузећа која су у кооперацији једних са другима, или у конкуренцији једних са другима, у којима влада управо принцип поделе рада. Целина би се уколико могла назвати „подручје предузетништва” или „подручје поделе рада”, што у односу на целину има једино функцију да испуњава пошребе поља пошрошње. То предузетништво јесу организације које не чине ништа друго пош ангажују, уређују и организују креативност, из чије продуктивне снаге настаје нешто што ће најпосле бити изнето на тржиште. Ангажовањем креативности предузетништво управо посеже за духом и природом. У изворном сћању ова два појама, дух и природа, нису била одвојена. Опширо одвајање између духа и материје јесте резултат нововековног развоја. Последица пош развоја јесте да производ нема никаквог другог смисла пош да уђе у подручје пошрошње: производи као резултат рада јесу оно што је пошребно онима који конзумирају. И пош долази до једног даље разликовања, које је одлучујуће за ишћање слободе. Вилхелм Шмунт говори о нужном разликовању између принципа подручја пошрошње и принципа подручја производње. У подручју пошрошње он ишћ принцип именује као оно приватно, или као Епо-принцип, који је, без даље вредновања, поштно разумљив, уколико што ће свако у избору производа, пре свега, мислити на себе. У подручју производње, међушм, ишћ принцип више није у сћању да у поштности опшире сшварности. Појам поделе рада не можемо више карактерисати пош јуким мерилима Епо-а. И колико год да има извесну ваљаност у подручју пошрошње, појам слободе који врхуни у Епо-у није у сћању да задовољавајуће опшире и одреди принцип који делују у склопу поделе рада, дакле, у подручју производње. Појам слободе који се у подручју пошрошње развио у смислу самоодређења Ја, у подручју производње мора бити доведен на много виши ниво. А пош значи да појам слободе ко-

ји је развијен у њојрошњи више није довољан да испуни услове који важе у њроизводњи. Па, најјосле, какве њо везе има са Јозефом Бојсом?

Јоханес Штјишгген: Ово са Бојсом има везе утолико што је он увек полазио од питања креативности. Његова полазна тачка била је то што је рекао – а то је његова „Пластичка теорија”: појму слободе улазимо у траг само ако у неком процесу – за њега је то био појам пластике – пронађемо генерално порекло, порекло уопште. На чему се то уистину темељи формални процес? Ако уопште не пронађемо тај извор, не може никако бити речи о слободи, јер морамо рачунати са тим да форму других ствари одређују неки други, само је ја не одређујем. Другим речима: Бојс се стално бавио питањем производње. И што је занимљиво, код њега се појављује иста она тројна подела каква је подела на способност, рад и производ. Код њега то није ништа друго него „хаос, кретање и форма”. Ови принципи се међусобно сустичу.

(...)

Бојсова једначина „Уметност = капитал” има веома много различитих аспеката. Навео бих један пример: већ тиме што се појам „капитал” појављује у једначини, он се односи на питање капитала, дакле, на пример, на оно што се данас назива „капитализам”. У појму „капитализам” скрива се појам капитала. Тиме Бојс сигнализује један захтев, наиме, да уметност мора да се сучели са овим питањем, а тиме и са питањем данашњег економског система. Дакле, по први пут се формулише један захтев, и то у форми једначине: „Уметност = капитал”. Ова формула се код њега појављује у последњих десет година његовог рада. Она се све више пробија у први план. Постоји једна веома лепа, мала едиција, у којој ова формула нарочито стоји на некој новчаници и у којој се очигледно тематизује овај однос капитала и новца.

Када се Бојс појавио са једначином, у игри је био један веома занимљив аспект: постојало је неко дупло дно, бар дупло дно у игри, пре свега, такође по резонанци. Људи су рекли: Јасно, тај Бојс, за њега је уметност једнака капиталу. Тај је у стању да од крвавице или од често навођеног „лојаног ћошка” умеси „капитал”. Ово сасвим једноставно деловање имао је став код многих људи. Може се чак рећи да је то било хомеопатско појачавање владајуће предрасуде.

(...)

Такође је занимљиво: на почетку је Бојс са својим стварима дакао ударао само на отпор код многих, или у одређеним круговима, али се то током времена опет и мењало. Седамдесетих година је постојала теза: нека мисли ко шта хоће, али је већ довољно откачено то како тај ни из чега ствара капитал, тако да се говорило: ко на тај начин излази на крај, тај је стварно уметник, један стварни уметник. Јер, то је било довољно упечатљиво, и из тог разлога он се, на пример, 1974. године појавио на насловној страници једног часописа за економију, но-

вина за менаџере, у којима је третиран као заједнички именитељ успешних уметника, као неко ко је заиста могао да доспе до те равни, заправо, готово као неки уметник чаробњак. Због тога што је испрва била управо погрешно тумачена, ова једначина је имала управо колосално деловање, и за Бојса је то, с друге стране, био диван медиј да на том путу говори о своме појму капитала, који је казивао заправо сасвим супротно, наиме, тврдио је: „Уметност = капитал”. Другачије речено: капитал није једнако новац. То је био за њега важан закључак ове једначине „Уметност = капитал”, а не „Новац = капитал”, јер капитализам живи у темељном убеђењу да новац јесте капитал.

(...)

Када говоримо о капитализму, могли бисмо говорити о новчаној привреди. Или, да то кажемо веома једноставно: ако бисмо данас поставили питање, која је то највиша привредна вредност, већина људи би вероватно одговорила: новац. Новац је највиша економска вредност. И управо је то унутрашње убеђење, које имају многи људи, за Бојса, последњих година, било његова средишња тема. Идеја *Социјалне њласџике* обавезивала га је, не да једноставно даје *statements*, на пример, уметност = капитал, него је хтео да се конкретно бави овим питањем, да би дошао у положај да доставља веома конкретне извештаје не само о суштини капитала, него и о суштини новца, како би се приближио одређеним појмовима, уз чију помоћ бисмо друштво могли да опишемо боље него што смо то до сада чинили, и како би пронашао где се то може покренути полуга за кочење капитализма. У основи, то је оно што стоји иза тога.

(...)

Капитал, онда – и сада долазим до формуле „Уметност = капитал” – не значи ништа друго него привредну вредност. Сетите се шта сам вам управо био рекао! Ако бисмо данас поставили питање: „Шта је највиша привредна вредност?”, онда бисмо спонтано рекли: „Новац”, иако из овог описа произилази нешто потпуно друго. Овде се показује да постоје само две стварне привредне вредности: способности које се уливају у подручје привреде (1) и производи који су изнети из тог подручја (2).

Али, уз питање способности долази још једна нарочита способност, нарочито пуна тајни, наиме, способност за слободу. Способност за слободу делује тако чудесно зато што се она може само мислити, будући да се слобода већ претпоставља. Како то способност за слободу може бити мишљена ако ту већ не делује слобода? То ћу само кратко назначити, јер, ако питање слободе доводимо у везу са питањем способности, веома брзо залазимо у подручје у којем више уопште није довољно објашњење пуког временског оптока; јер, јасно је – то је нешто што, најпосле, зна сваки учитељ који има посла са децом: неког

човека, како се то увек тако лепо каже, до слободе можемо довести само захваљујући томе што у том бићу већ постоји биће слободе.

(...)

Уосталом, помала се једно даље занимљиво питање, наиме: шта се подразумева под предузетништвом? Ту морамо констатовати: начелно се уистину подразумева све што се креће у подели рада. И када се сад каже, школа је такође неко предузеће, онда ствар делује још занимљивије. У случају неког нормалног предузећа, на пример, у случају Дајмлер–Крајслера, релативно лако је утврдити ко је ту произвођач, а ко потрошач. Исти онај који на тржишту купује мерцедес јесте потрошач. Како са тиме стоји у школи? Ко је у школи произвођач, а ко потрошач? То је питање које ћемо за сада оставити по страни. Веома тешко је утврдити да ли у школи потрошачи учествују у тој игри, ако школу дефинишемо као предузеће. Могло би бити тако да школа јесте нека врста граничног предузећа, у којем постоје само произвођачи, а да је потрошња једнака нули, идеално говорећи и тек у назнакама.

Ма како било, из читавог овог описа произилази такозвани „кружни ток капитала”, наиме, привредних вредности... а одатле произилази следеће питање. Ако је овде капитал (способности), ако то јесте „привредна вредност 1”, и ако онда долази „привредна вредност 2”, и ако се између тога одиграва рад, принципијелно као кооперација, онда настаје питање: шта или где у тој слици јесте новац? Или, још начелније: шта јесте новац? У овом опису до сада се ни на једном месту није појављивао новац. Он, штавише, није био неопходан. (...) И ту долази Вилхелм Шмунт – он није једини... – са тезом, да новац није капитал, већ да он представља неку врсту правног регулатора. А одатле следи да новац, по својој суштини, и није у привредној сфери, него да припада сфери права. (...) И сада питање: шта у овом процесу јесте правни живот? Ту управо долази Шмунт, али и Бојс, обојица долазе до резултата да правни живот у подручју привреде заправо јесте новац, да новац јесте нека врста... да се он може упоредити са крвљу... У принципу је то основна теза, о којој је реч када је у питању формула „Уметност = капитал”, наиме, да је кружни ток, који је овде осликан, привредни кружни ток праћен једним другим кружним током, кружним током новца. Ако сада поставимо питање: Коју то функцију има новац? С обзиром на предузећа, новац, као прво, има функцију кредита. Неко предузеће може почети да сакупља способности тек ако има могућност да, онима који ту долазе заједно, створи неки приход. Приход је право да се добије један одређени део онога што се укупно догађа у продуктима, да се учествује у целокупном произвођењу. (...) И сада је запањујуће питање и одлучујућа тачка код Шмунта то што он тврди – а то је већ теза – али, он то тврди, да новац на овом месту (после размене за производе) може да се упореди са крвљу, да постаје ве-

нозан, да је своју функцију испунио и да мора да се улије натраг, да би се овде разрешио у централној банци.

(...)

„Уметност = капитал” с обзиром на целину значи: појам уметности може се превести у питање једног модерног процеса производње на основу поделе рада, у којем је сасвим јасно да до сада етаблирани појам слободе више не задовољава у опису тога стања, дакле, да нам је потребан један много развијенији појам слободе на пољу производње. То је од велике важности, као прво. Као друго, да новац, томе на супрот, јесте правни регулатор, а не више само средство размене, да принцип регулације јесте оно што брине о томе да се ове ствари међусобно изједначе. (...) Ако не успемо да обрадимо суштину слободе, и то тако да она има ваљаност и као опис економских односа, онда бисмо могли себи да приштедимо читаву дискусију о слободи. Јер, онда не бисмо имали, уистину, ниједан кључ за чињеницу да данас живимо у култури економије и да морамо одговорити на питање: Како се можемо ослободити стега суштине економије? То значи, како тој суштини можемо дати одређење слободе? Јер, појам слободе који се заступа у капитализму испоставља се... као хипертрофија појма слободе у подручју потрошње. (...) Оно што се тиме отвара јесте бескрајно поље истраживања. Али, верујем да је занимљиво ову тачку унети у наш програм, јер она доставља једно указивања на то да питање уметности морамо разматрати све до оне тачке у којој се оно односи на реалност привредног живота. То је одлучујућа тачка. Иначе би појам *Социјална њиласијика* био тек једна лепа идеја. Али, он не би задовољио захтев да се достави опис целине као пластике. (...) Међутим, све ово било би превише једноставно! Наше питање морамо вратити на још раније стање, из којег се тек образовало посебно поље „човек”. А то још изворније стање поставља питање: У ком односу уопште стоји дух према материји? Зар не морамо претпоставити да је ово двоје изворно било једно? Већ претпостављам – како је речено: детињасто-наивно као игра. Онда бих морао себи да представим неко стање у којем још све јесте једно: дух, човек и материја, односно, природа. (...) Ми људи смо овде на Земљи. Али, шта је Земља? Она је неко материјално згуснуто стање. На било који начин ово клупко је настало од духа. А на њему се сам човек налази као дух. На том клупку он се, окружен природом, налази као специјално поље „дух”. (...) Модерни човек се индивидуализује. Захваљујући томе, суштина слободе постаје све индивидуалнија, па будући да се све више индивидуализује, она се мора поделити. Зашто? Зато што су ти сада изненада потребне две слободе: једна је слобода да у слободи конзумираш. То је веома пријатан део; учесника ту називамо „конзумент”. Али, други део је много тежи, јер би сада и суштину рада могао да доведеш под услове слободе, са резултатом да

удараш на један даљи проблем, наиме, у раду на основу његове поделе више уопште ниси сам. У потрошњи можеш да кажеш: Сам сам, слободан сам. Имам слободу потрошње, из ове чаше могу сам да пијем. Када сам намирен, делићемо. Заправо, могу то и сам да попијем. Али, у продукцији ова самоћа и појединачност више нису могућне, јер је у снази подела рада. (...) Али, када појам рада, који се глобализовао у привреди на основу поделе рада, сада дође у директан контраст са појмом уметности, онда се испоставља да појам рада још – или, ако тако хоћеш, већ – стоји под божанским условима, наиме, под условима да у том смислу није могућно одвајање на продукцију и потрошњу. То значи, да уметник – узимам уметника којег радо постављамо као произвођача – у стварности јесте главни прималац. Када људи, на пример, кажу: Винсент ван Гог је своје слике сликао за друге, јер је јамачно био човек који је волео Христа, то је, разуме се, млађење празне сламе, бесмисао. Али, он их није сликао ни за себе, и то је којештарија, него их је сликао за слике. Слике су хтеле да буду насликане, а тај човек је на то одговорио, и ништа друго. У привредној производњи и у потрошачком мишљењу то се уистину не може разумети: тај уметник, који их више не троши! Који једноставно слика слику. Нико је не неће, никоме није потребна. Једини коме је потребна јесте сама слика. Људи то, наравно, не разумеју, пре свих, то не разумеју ако раде у производњи по принципу поделе рада и код Дајмлер–Крајслера почињу да се служе неким апаратом за заваривање. (...) Истински конфликт модерне јесте тај што уметник све више постаје Ја-уметник, и тако гледано, чак не може да рекурише на неки консензус, или на неко разумевање других, јер се издиже управо као Ја наспрам других. Дакле, уметност тиме – иако се храни овим појмом рада – све више ово Ја-биће „уметника” води опосебљавању. У модерном друштву уметник је укупни појам асоцијалног, који више ни за шта не мари. То му није ни потребно, јер уопште не учествује у подели рада и утолико, да тако кажем, може, штавише, мора да живи под властитим условима. Уметник се све више разликује од других уметника. Одједном, од неког тренутка, уметник у модерни симболизује дефиницију посебног, а могли бисмо рећи и особењака.

(...)

Ове саонице (на цртежу који је током свог излагања Штитген правио кредом на школској табли – прим. прир.) симболизују више тога. У њиховој основи лежи Бојсова такозвана *Пластичка теорија*. То је, пре свега, полазна позиција. Ова пластичка теорија... полази од питања: Шта је пластика? Оно вредно пажње у њој било је то да, пре свега, садржај појма „пластика” ни на који начин није био одређен, већ је постојала нека врста величине, у којој је Бојс покушао да све аспекте сведе на један, и имао је интуицију да оно интегрално јесте пластика.

Бојс је често наводио један доживљај са америчким сликаром Едом Рајнхардом, који је на крају сликао још само оне црне слике. Тај је био фантастични подругљивац, али и противник сваког вајарства, јер је био апсолутни сликар. Управо је Ед Рајнхард рекао: Пластика је оно о шта се спотичем када се одмичем да бих посматрао неку слику. И овај исказ је за Бојса увек био нека врста узора за чињеницу да нико не зна шта то јесте пластика. У основи узето, ово одсуство сваког поимања врхуни у том Рајнхардовом ставу. Ма како било, пластика је управо неки тупи тродимензионални предмет, и тиме је случај завршен. Наравно, онда се још могу правити разлику између грчке, средњовековне или египатске пластике. Ствари се могу разликовати по стилу; али, шта то уистину јесте, то ја не знам. Па, ни Бојс испрва није могао знати – тачније: он се ставио у стање да није био задовољан досадашњим знањем о пластици. Разумеш ли? То значи, није могао само једноставно да каже: То је нека пластика... јер питању пластике такође припада питање форме. Захваљујући чињеници да је то примерице нека чаша са лепим својством, да се једно од другог разликује оно унутра и оно споља – јер, иначе унутра не би могао да остане сок, иначе би тај сок цурио наоколо – била би утемељена већ нека форма. Али, где је њено порекло?

Сада долази Бојс са резултатом да пластика – и то је за мене било стварно откровење – да се овај појам цепа на три кондиције, али кондиције које заједно делују, и то: на један изворни, чисти хаотички топлотни склоп (Бојс говори о „неодређеној енергији”), на другу кондицију, коју он назива „кретање”, и у томе се појављују ове саонице. И трећа, последња кондиција јесте кондиција „форме”. Прво би било „хаос”, друго би било „кретање”, а треће би било „форма”. Иза тога Бојс је дошао до тога да ове три кондиције све заједно као целина јесу „пластика”. То је фигура која лежи у основи саоница.

Приредио и превео ЗОРАН ГАВРИЋ