

Универзитет Мегатренд,
Факултет за уметност и дизајн, Београд

DOI 10.5937/kultura1861346C

УДК 7.038:069.9(4-15)

оригиналан научни рад

GAZING BALL ЏЕФА КУНСА

Сажетак: У тексту се анализира примењен уметнички поступак у циклусу „Gazing Ball Џефа Кунса”. Циклус се претежно састоји од низа репродукција чувених уметничких дела којима аутор придружује лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине. Ослањајући се на стратегију апропријације, Кунс повлачи линију којом повезује више векова развоја западноевропске уметности. Одабир дела која ће бити репродукована а потом изложена, резултат су стратешке одлуке концептирања поставке, чиме Кунс добија статус уметника-кустоса. Примењеним поступком апропријације у циклусу „Gazing Ball”, Џеф Кунс на више нивоа захвата однос према уметничком наслеђу. Ништа не остаје изузето, од институционализоване историје уметности, преко доминантних интерпретативних оквира, разумевања односа оригинал – копија, до самог доживљаја уметничког дела. Иако Кунс избегава активистичку позицију, његова дела посматрача не остављају равнодушним. Она га позивају да поново испита свој однос према уметничком наслеђу, како на нивоу разумевања, доживљавања и интерпретирања, тако и на нивоу вредновања.

Кључне речи: апропријација, Џеф Кунс, „Gazing Ball”, редимејд, уметност

Џеф Кунс (Jeff Koons) један је од најзначајнијих представника савремене уметничке сцене. Већ након прве самосталне изложбе 1980. године, Кунсов рад почиње да привлачи пажњу водећих галерија и уметничких институција. Широј јавности Кунс је махом познат по својим скулптурама *Зеџ* и *Пас од балона*, те по флоралним скулптурама монументалних размера – *Штене* (1992), приказаној у Рокфелеровом центру, а трајно изложеној у музеју Гугенхајм у Билбау, као и *Подељена столица за љуљање* (*Split – Rocker*, 2000), приказаној у Папској палати у Авињону, Версајском дворцу, Фондацији Бијилер у Базелу, као и у Рокфелеровом центру. Од многобројних изложби на којима је учествовао, свакако би требало истаћи ретроспективну изложбу (*Jeff Koons: A Retrospective*, 27. јун – 19. октобар, 2014), у организацији Витни музеја америчке уметности, која је крајем исте и

почетком наредне године била приказана у Центру Помпиду у Паризу, а потом и у Музеју Гугенхајм у Билбау. Кунс је добитник многобројних награда и признања од којих посебно треба истаћи: Награду за истакнута достигнућа у уметности (*Distinguished Arts Award*) коју додељује Савет Пенсилваније за уметност, 2009; Почасни докторат уметности Колеца Јорк (Пенсилванија), 2017; Награду за културу града Берлина, 2000; итд. Поред тога, почасни је члан Краљевске академије у Лондону, 2010; добитник је Легије части (*Officier de la Legion d'Honneur*), 2007; као и Одликовања за уметност коју додељује Влада САД (State Department's Medal of the Arts), 2013.

Кунсов уметнички рад обично се доводи у везу са кретањима унутар постмодерне уметности, или прецизније нео поп-арта. Исходишта његовог приступа, пре свега треба тражити у Дишановим (Duchamp) уметничким експериментима и наслеђу поп-арта, а у оквиру којег, првенствено у радовима Клејза Олденбурга (Oldenburg), Ендија Ворхола (Warhol), Дона Едија (Eddy), и др. Поред овога, у разумевању његовог уметничког поступка никако не би требало искључити однос према концептуалној уметности, те шири контекст развојних токова савремене уметности. У оствареном хетерогеном уметничком опусу, Кунс испитује сложене односе који карактеришу савремену културу, прожимајући утицаје масовних медија, културе сећања, потрошачког друштва, културног наслеђа, али и опчињености савременим материјалима и технологијама њихове обраде.

За разлику од Дишана, који својим радовима изражава оштру критику грађанског друштва, учмалости духа и институционалног лицемерја, Кунс прихвата специфичну стратегију *меке критике*, разрађене шездесетих година двадесетог века у америчком поп-арту. Он, наиме, у маниру Ендија Ворхола подвлачи да његови радови немају изражену критичку димензију.¹ Међутим, управо оно што видимо, једнако као и у Ворховим радовима, јесте непретенциозно евидентирање савремености које нас не оставља равнодушним. Кунс постаје сведок тријумфа баналног, инфантилног, нагонског; хроничар доба које је у свом колективном страху од револуције одбацило идеале и потрагу за новим, хуманијим друштвом. У времену хипертрофиране размене сензација, које многи теоретичари објашњавају придевом *информациони*, савремени човек препушта се глобалним стратегијама завођења, без намере да напусти сигурну позицију центра око

1 Galenson, D. W. (2009) *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge: Cambridge University Press.

којег гравитирају медијски масовно репродуковани празни означитељи. Иако још увек у жижи хуманоцентричних интерпретација стварног, човек двадесет првог века одбацује веру у могућност новог хуманистичког пројекта, истрајавајући на очувању друштва радикалне ефемерности.

Разоткривањем испразности савремених идеала, Кунс уводи сумњу у идеју *убрзаног напретка карактеристичног за савремено доба*. Постављајући питање шта је оно што нас очарава, али без иоле културних предрасуда или тежње да наметне критичку позицију, Кунс нам без имало претензија отвара пут самоспознаје и трагања за аутентичним животом. Постављајући пред посматрача изазов да крене овим путем, Кунс подсећа да потрага ка хуманистичкој оријентацији мора поћи од измене односа према уметности, о чему сведочи и његова изјава: „Волим да мислим да када напустите просторију, уметност напушта просторију. Уметност је у вези са вашим властитим могућностима као људског бића. Она је у вези са вашим узбуђењима, потенцијалима и оним што можете постати. Она афирмише ваше постојање”.² Управо на нивоу прихватања става да уметност афирмише постојање људског бића, треба тражити перспективу разумевања Кунсовог уметничког опуса. Кунс нас изазива да у дугом историјском развоју уметности потражимо рефлексije о сопственом постојању. Да у идеалима којима је развој уметности био вођен, у историји укуса, у односу према уметности, пронађемо смернице које ће нам отворити пут самоспознаје.

Ова идеја готово је експлицитно изложена у циклусу *Gazing Ball*. Циклус се претежно састоји од низа репродукција чувених уметничких дела, од Ђотовог (Giotto) *Јудиног пољупца*, преко Тицијановог (Titian) *Пасторалног концерта*, Ел Грекове (El Greco) *Визије св. Јована*, Ван Харлемовог (van Harlem) *Масакра невиних*, до Пусенове (Poussin) *Инспирације песника*, Манеове (Manet) *Олимпије*, Дишанове *Сушилице за боце* итд., којима аутор придружује лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине. Ослањајући се на стратегију апропријације, Кунс повлачи линију којом повезује више векова развоја западноевропске уметности. Одабир дела која ће бити репродукована а потом изложена, резултат су стратешке одлуке конципирања поставке, чиме Кунс добија статус *уметника-кутоса*. Његов рад унутар овог циклуса

2 Jeff Koons: „I like to think that when you leave the room, the art leaves the room. Art is about your own possibilities as a human being. It's about your own excitement, your own potential, and what you can become. It affirms your existence“, *Jeff Koons*, Beverly Hills CA: Gagosian Gallery, April 27-August 18, 2017.

мање је резултат размаха индивидуалног уметничког рукописа, колико рефлективног односа према затеченом наслеђу. Чин одлуке постаје последње уточиште аутентичности. Позиција ауторства осигурана је учешћем у дефинисању нарочите интерпретације уметничког развоја Западне Европе. Кунс као уметник-кустос обнавља изворно значење *аутора*, као аутентичног тумача божанске речи. Свакако, овде није реч о тумачењу светих списа, већ о интерпретирању *свете историје културе*. Дефинисати историју културног развоја, значи дати интерпретацију различитим силама доминације, чије је сучељавање одређивало токове историје. То не значи само обезбедити афирмацију доминантним токовима, већ им осигурати и континуитет. Утемељити интерпретацију развојне линије, која ће понудити визију савремености као резултата удружених генерацијских напора и њихове оријентисаности ка истом идеалу. Идеалу који је својом неупитношћу и претензијама на универзалност једнако *свет* колико и божанска реч.

Дефинисати скуп одабраних уметничких дела, значи начинити рез у скупу колективних тежњи. Ово нарочито уоквирење у вези је са дефинисањем репрезентативних примера, чија интерпретација чини основ вредносног система у који треба обезбедити веру. Уметник-кустос управо затечене интерпретативне системе, историје уметности, архивску грађу или пак музејске колекције, препознаје као материјал који подвргава уметничкој обради. Он интервенише на самом ткиву уметничког наслеђа, проширујући његов корпус још једино кроз умножавање интерпретација и остварених интервенција. Фокус његовог рада није у трагању за новим формама, у утемељењу нарочитог ауторског израза, проширењу утврђених изражајних средстава, већ у редефинисању, реинтерпретирању и реконтекстуализацији институционализованих селекција репрезентативних примера.

У том смислу, када именује радове ове серије Џеф Кунс управо у целости и присваја оригиналне називе дела које преузима, додајући им синтагму *Gazing Ball*, као својеврсну ознаку ауторизоване селекције. Насловима попут: *Gazing Ball (da Vinci Mona Lisa)*, *Gazing Ball (Fragonard Young Girl Playing with her Dog)*, *Gazing Ball (Tintoretto The Origin of the Milky Way)*, итд., Кунс управо и подвлачи успостављену везу са институционализованом историјом уметности. Он не креће путем радикалног негирања интерпретација уметничких кретања. Иако, евидентно, надахнут уметничким авангардама из првих деценија двадесетог века, он не уводи радикални прекид у настојању да установи нове темеље уметничког развоја и интерпретирања целокупне културне

прошлости. Његов циљ није утемељење једне радикално нове историје уметности, већ евидентирање доминантних тумачења, интерпретација и разумевања уметничког наслеђа.

Аутентичност радова овог циклуса, огледа се дакле у селекцији, одабиру затечених уметничких дела, те у серијално изведеној интервенцији. Поступак апропријације, у ширем смислу може бити сагледан као својеврсна форма редимејда. Кунс на овом нивоу остаје на трагу постмодерних уметничких истраживања, настављајући линију трансформисања редимејда, као облика уметничког изражавања, од његовог зачетка, обележеног Дишановим редимејдима из друге деценије двадесетог века, преко његових концептуалистичких интерпретација остварених у радовима Џозефа Кошута (Kosuth) и групе *Art & Language*, до преузимања уметничких израза и стилова карактеристичних за трансавангарду (Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi), те присвајања уметничких дела других аутора својствених апропријацијској уметности (Sherrie Levine, Barbara Kruger, Greg Colson, Malcom Morley, итд.). Директним укључивањем Дишановог редимејда *Сушилица за флаше* у селекцију радова на којима интервенише, те поигравањем са реминисценцијом на његов рад *Бицикл-точак*, Кунс на симболичан начин подвлачи исходиште сопственог поступка. Ова чврста повезаност са Дишаном, није остварена само на формалном, већ у значајној мери и на поетском плану, што је у многоме управо и подвучено транслитерацијом Дишановог *Бицикл-точка* оствареном у раду *Gazing Ball (Stool)*.

Рад *Gazing Ball (Stool)* једини је изузетак у доследном спровођењу интервенција у циклусу *Gazing Ball*. За разлику од осталих радова циклуса у којима примењује поступак додавања лапис лазули кугле високо рефлектујуће површине копији одабраног уметничког дела, овај рад сачињен је од беле дрвене столице на којој је кугла постављена. Кријен (Crehan) овај рад интерпретира као резултат уметничког личног имагинативног поступка.³ Рад *Gazing Ball (Stool)* то свакако и јесте, и ми га доиста можемо сагледати као чин аутореференцијалности, но поред тога, у њему можемо препознати снажно изражену ауторефлексивност, те извесно идентификовање са Дишаном. Облик столице упућује на везу са *Бицикл-точком* (1913), иако исходиште, будући делимично модификовано, остаје само донекле препознатљиво. Кунс уклања непокретни део бицикла с точком, док на столицу, готово идентичну оној са треће верзије Дишановог

3 Crehan, D. (October 25, 2016) London – Jeff Koons at Almine Rech Gallery Through January 21st, 2017, *Art Observed*.

рада (*Bicycle Wheel*, МоМА, 1951), поставља куглу, као карактеристичан елемент чијим додавањем остварује интервенцију у радовима овог циклуса. И у самом називу, ова веза остаје замагљена. Супротно називима осталих радова циклуса, који увек укључују назив оригиналног дела на коме је интервенција извршена, овај рад реферише на столицу, један од два елемента рада који је Дишан у оригиналном називу изоставио. Овде, дакле, није реч о доследно изведеној интервенцији, начињеној проширењем селектованог рада, већ пре свега о транслитерацији, оствареној модификовањем и делимичним укидањем изворне форме, но уз задржавање снажне асоцијативне везе са исходиштем. Учињен поступак, не само због своје изузетности унутар циклуса, већ и повезаности управо са *Бицикл-точком*, као првим Дишановим редимејдом, оставља утисак готово програмске изјаве, подвлачећи снажну паралелу између револуционарног увођења редимејда у област уметничког рада и интервенција остварених у циклусу *Gazing Ball*.

Заснивајући читав циклус на апропријацији, уз евидентно повлачење паралеле са Дишановим истраживањима оствареним један век раније, Кунс отвара могућност разумевања циклуса са теоријских позиција интерпретације редимејда. Претходно је споменуто да Кунс циклусом *Gazing Ball* наставља линију развоја редимејда као облика уметничког изражавања, препознајући као уметничку грађу системе класификације, селекције и интерпретације уметничких дела. Оно на чему Кунс заправо интервенише јесте сама *историја уметности*, али не као дисциплина, већ као колективно, институционално утемељено, сагледавање и доживљавање уметничких кретања, односно као идеолошка представа замишљеног *уметничког развоја*.

Кунс, попут Дишана, преузима нађене објекте, али овога пута то нису индустријски произведени предмети, нити пак сиров материјал природног света, који каткад у својим радовима користе Арп (Arp), Швитерс (Schwitters) и Јанко (Janco), већ сам поступак селектовања, интерпретирања и вредновања уметничких дела. Кунс интервенцију не спроводи на оригиналним уметничким делима, чиме је избегнуто разумевање самог дела као материјала даље уметничке обраде. Уместо тога, он у свој рад укључује репродукције, као визуелне записе који преносе информације о делу, учествујући, истовремено, у ширењу нарочитог система уверења о свету уметности. Овим знацима, који заступају не само оригинална уметничка дела, већ и системе њихове класификације, разрађене приступе у интерпретацији и договорене моделе њиховог вредновања, Кунс додаје кугле

на чијим се површинама рефлектују како амбијент у коме се дело налази, тако и сам посетилац у тренутку посматрања уметничког дела. Уводећи рефлексију посматрача у дело, Кунс наглашава сам чин гледања, повлачећи још једну паралелу са Дишановим поступком. Коментаришући Дишаново заснивање редимејда, Ханс Рихтер (Richter) напомиње: „тима што је 'изабрао' овај или онај објект, нпр. једну лопату за угаљ [*sic*], они су били уздигнути из мртвог света непримећених ствари и постављени у 'жива' дела уметности, на која треба посебно гледати: таквим их чини мотрење!“⁴ Кунс овим поступком на симболичан начин подвлачи неопходност гледања уметничког дела, он нас попут Дишана позива на *мотрење*. Кунс провоцира посетиоца галерије да *посматра* уметничко дело, да заиста види оно што дело приказује, оно о чему говори, не би ли му на тај начин подарио један нови живот. Још и више, он нам отвара једну другу/друкчију перспективу промишљања читавог историјског развоја културе. И у том смислу можемо препознати још једну паралелу са Рихтеровим читањем Дишана, који каже: „са *ready-made*-ом Дишан је демонстрирао једну реалност која је стављена наспрам реалности *Лаокоона* и *Милоске Венере*, као средство за чишћење једне у корену лажљиве садашњости, за коју је Дишан одговарајући израз нашао у *Мона Лизи* са брковима“.⁵ Попут Дишана, Кунс нас позива да гледамо, не бисмо ли у том процесу достигли једну нову перспективу разумевања реалности. Позивом на гледање, Кунс провоцира посматрача да преиспита доминантна уверења, наслеђене ставове и институционализоване интерпретације и да у дубини свог изворног сензибилитета пронађе темеље једног критичког односа према целокупном културном наслеђу.

Поступајући на овакав начин, Кунс не уводи револуционарни заокрет у односу уметности/уметника према културном наслеђу, нити се при том ослања на коришћење радикалних метода. Његова позиција није позиција револуционара нити бунтовника, већ позиција уметника који не прихвата свет утемељен на предрасудама. Поступак интервенисања на постојећим уметничким делима следи линију успостављања рефлективног односа према уметности започету још Дишановом *L.H.O.O.Q.* (1919), а потом настављену у радовима попут *Mona Lisa* (Warhol, 1963), *The Last Supper* (Warhol, 1986), *Bureau de Change* (Finn-Kelcey, 1987-2003), *Deep ASCII* (Ћосић, 1998), итд. Ипак, појава Дишанове Ђоконде

4 Rihter, H. M. D. ili antislučajnost u *readymade-u*, u: *Marcel Duchamp: Spisi. Tumačenja*, priredili Gavrić, Z. i Belić, B. (1995), Bogovada: Samostalno izdanje, str. 136.

5 Исто, стр. 137.

с брковима део је ширег дадаистичког пројекта оспоравања окошталих друштвених вредности, те супротстављања традицији. Реч је о својеврсном успостављању отклона према целокупој историји уметности. Овакво настојање дадаиста Ђулио Карло Арган (Argan) коментарише речима: „својим неочекиваним, привидно неоснованим интервенцијама, дадаизам предлаже акцију ометања чији је циљ да доведе у кризу систем, окрећући против друштва своје сопствене поступке или изокрећући смисао стварима којима то исто друштво придаје вредност”.⁶ У том смислу, када Дишан Мона Лизи доцртава бркове, то чини као део једног ширег супротстављања малограђанштини, доминацији некритичког саглашавања са наметнутим вредностима, као акт једног револуционарног бунта против свеопште учмалости духа. Он оспорава дубоко поштовање које јавно мњење пасивно придаје једном уметничком делу.⁷ Можемо закључити да је Дишан оваквим поступком желео да испровоцира један нови однос према животу, који би уродио радикалном изменом стварности.

Супротно овако радикалном уздрмавању вредносних судова, Кунс критички однос не развија кроз деструкцију. У његовом техничком проширењу селектованих уметничких дела нема ни трунке разорног односа према прошлости који карактерише авангардне покрете с почетка двадесетог века. Кунс заузима позицију хроничара, самосвесног сведока једног времена и доминантног односа према прошлости. Његова критика није утемељена у негацији, или готово хируршком одстрањивању прошлости, попут оне садржане у раду представника руске авангарде, већ у преиспитивању окошталих модела разумевања и доживљавања прошлости. Његов позив на поновно промишљање културног наслеђа, није позив револуционара који захтева његово одбацивање. Кунс не заговара успостављање новог полазишта као нулте тачке једне друкчије историје. Његов поступак много је ближи позиву на обнављање аутентичног живота. Одбацити предрасуде, укључујући и оне које обликују однос према прошлости и културном наслеђу, значи отворити перспективу једном ослобођеном, изворном духовном развоју.

Мада Кунс не заузима позицију уметника-револуционара, који позива на радикалну измену друштва, његов рад далеко од тога да је традиционалистички. Он креће једним путем који не намеће нове идале, који не прокламује нове

6 Argan, D. K. i Oliva, A. B. (2005) *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*, II, Beograd: Clio, str. 74.

7 Исто, стр. 74.

идеологије, већ који на површину износи духовност савременог доба, ослобођену лажних представа о себи самој и искривљених тумачења њених корена. Целокупан Кунсов опус позива на буђење и самоприхватање, он нам поручује: *ово су наша унутрашња хтења, ово је оно што ми јесмо*; без имало тежње да наместо затеченог стања наметне једну могућу кориговану стварност. У том смислу и Кунсове радове из циклуса *Gazing Ball*, много би пре требало схватити као резултат нарочите *меке критике*, не критике револуционара који захтева успостављање радикално нове духовности, утемељене на претпостављеним *вишим* принципима, већ критике константног истрајавања на самообмани. Отуда Кунсов позив на *гледање* јесте истовремено и позив на *само-гледање*. То је позив на деконструкцију не само модела интерпретације стварности и историје, већ и на деконструкцију стратегија самообмањивања. Иницирајући код посматрача суочавање са колективном културном прошлосту, Кунс позива на изградњу перспективе аутентичног живљења.

Присвајањем уметничких дела и њиховим увођењем у избор селектованих радова на којима интервенише, Кунс афирмише рефлективан однос према принципима који су усмеравали доминантне токове уметничких кретања, те саме интерпретације уметности. Тиме што интервенише на репродукцијама признатих дела, којима су институције уметности доделиле истакнуто место, Кунс поставља питање њихове *светости*, или ако се послужимо Бењаминовом (Benjamin) терминологијом, њихове *ауре*. Примењени поступак, посматрача суочава са питањем *није ли интервенисање на чувеним уметничким делима у извесном смислу облик њиховог скрнављења*, колико и са упитаношћу *шта је оно што у овим делима налазимо, која значења и емоције она код мене изазивају?*

Будући да је реч о уметности, одговор на ова питања најпре треба потражити у чулној спознаји. У конкретном случају, остаје нам да се запитамо *шта је оно што на овим делима видимо?* Одговор је једноставан, реч је о репродукцијама признатих уметничких дела којима је придодата кугла на чијој површини уочавамо властити одраз, одраз амбијента у којем се конкретно дело налази, те одраз осталих изложених дела. Прецизније, оно што видимо јесте знак који упућује на одсутно уметничко дело, непоновљиво у свом постојању, прецизираних оквира тумачења и институционално признате вредности која претпоставља извесно конвенционално прихваћено опште допадање, чије је значење проширено супротстављањем серијално произведене кугле, која већ својим обликом може изазвати допадање, но која

је, и више од тога, засебан знак који упућује на украсне кугле, које су због раширене привлачности биле омиљене у западним вртovima.⁸

Интервенција коју Кунс спроводи, намеће потребу да свој однос према ономе што видимо испитамо на више нивоа. Једно од питања које он поставља јесте и разумевање односа оригинала и копије. Ово питање ретко да је губило на актуелности још од најранијих дана развоја људске мисли. У европској традицији, подробније промишљање овог проблема срећемо већ код Платона. У његовом разумевању мимесиса уочавамо недвосмислено виђење копије као непотпуне, као рефлексије којој увек нешто недостаје, те у том смислу мање вредне. Чулима спозната стварност, само је искривљена слика/ одраз *света идеја*. Идући даље, Платон на уметност гледа као на копију копије, односно сенку сенки, коју тиме што подражава материјалну стварност, схвата као двоструко удаљену од истине.⁹ Платоново јасно повлачење разлике између копија као мање вредних одраза, у односу на изходишта на која се угледају, значајно ће одредити каснији ток Западне мисли, одржавајући, у мањој или већој мери, нижи вредносни статус копије у односу на оригинал.¹⁰

Вредносно негативан став према копији, биће у мањој или већој мери на Западу задржан и у наредним вековима, а институционализација односа према копији биће спроведена постављеним законским оквирима, договореним етичким кодексима, итд. У двадесетом веку, на промишљање односа копије и оригинала, посебно ће утицати Бењаминови ставови изнети у тексту *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције*. Кључни моменат у развоју репродукције Бењамин препознаје у појави механичких техника репродуковања, са којима, како сматра, долази до апстраховања онога што је репродуковано из подручја традиције. На тај начин, јединствена појава уметничког дела бива замењена

8 Циклус носи назив по украсним куглама које су донекле обележиле амбијент Кунсовог одрастања у Пенсилванији. Кугле су, највероватније први пут произведене у тринаестом веку у Венецији, а раст популарности у деветнаестом веку дугују баварском краљу Лудвигу II, који их је користио у декорацији вртова своје палате. Претпоставља се да је њихова употреба одавде, а захваљујући европским досељеницима, пренета у Пенсилванију. MUS.E, Musei // eventi firenze. Jeff Koons in Florence, 25.06.2017, <http://musefirenze.it/en/mostre/jeff-koons-in-florence/>

9 Platon (1983) *Država*, Beograd:BIGZ, knj. VII.

10 Упоредити: Vuksanović, D. i Ćalović, D. (2016) Nova paradigma: original i корија u digitalnom dobu, *Зборник радова Факултета драмских уметности: Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију* бр. 29, Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

масовном, чиме долази до афирмације изложбене вредности дела, али и могућности да се приближи примаоцу у различитим свакидашњим ситуацијама.¹¹ Ослањајући се на Бењаминове ставове, Кунсове радове из циклуса *Gazing Ball* управо можемо сагледати као својеврстан поступак критичке реактуализације одабраних уметничких дела, те укидање њихове *ауратичности*.

Обнављајући Дишаново преиспитивање статуса уметничког дела, учињено радом *L.H.O.O.Q.*, Кунс остварује интервенцију на два нивоа – најпре, увођењем серијски произведене кугле, а потом и укључивањем рефлексije која се на њеној површини манифестује. На првом нивоу Кунс де-стабилизује јединственост уметничког дела. Препознајући репродукцију дела као материјал даље уметничке обраде, он нарушава статус дела као јединственог остварења, проширујући постојеће оквири његовог интерпретирања, разумевања и доживљавања. Кунсовим поступком, јединствено уметничко дело проширено је давањем статуса уметничког дела учињеној интервенцији на његовој репродукцији, чиме је остварено извесно осамостаљење репродукције у односу на њено исходиште. Осим тога, ово проширење изведено је додавањем масовно (индустријски) произведеног елемента, но и овог у облику његове репродукције. На тај начин Кунс понавља схватање да статус, не само јединственог остварења него и индустријског производа, никада није коначан, већ путем репродукције у сваком тренутку може бити доведен у питање.

За разумевање Кунсовог поступка, од посебног је значаја увођење рефлексije. Проширењем селектованих уметничких дела куглама високо рефлектујуће површине, Кунс истовремено у рад уводи одраз посматрача, као и амбијента у којем се рад налази. Ефемерност одраза, с једне стране, де-стабилизује коначност рада, наглашавајући његову сталну промењивост, те условљеност како простором (као нарочитим контекстом) унутар којег се посматра, тако и дословно његову промењивост у односу на посматрача. Осим тога, дело, захваљујући овоме, постаје место сусретања различитих реалности. Док копија селектованог уметничког дела рефлектује нарочиту уметничку стварност обезбеђену оригиналним делом, дотле одраз на кугли уводи у видно поље одраз конкретног амбијента у којем се, у тренутку посматрања, дело и посматрач сусрећу. Ове две реалности, коначно, интегришу се у једну нову уметничку стварност, коју Кунс својим делом иницира.

11 Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Суочавајући посматрача са властитим одразом у делу које посматра, те истовремено и на делу које је репродуковано, Кунс поставља питање односа различитих реалности. Одроз материјалног света дословно постаје део рада, и то не само путем увођења рефлексije посматрача на површини кугле, већ и одразом институционализованог односа према историји уметности постигнутог репродукцијом селектованог уметничког дела. Остварена рефлексija институционализованог односа према уметности, у извесном смислу, захвата рефлексiju категорија утемељених у развијаним теоријским приступима уметности. Укључивањем у свој рад репродукције ремек-дела западне уметности, Кунс актуализује наш однос према овим делима, постављајући, између осталог, питање начина на који о овим делима судимо. Овде, дакле, није реч само о апропријацији нарочитих композиционих решења или интерпретативних оквира у које су селектована дела смештена, већ истовремено и о апропријацији нашег чулног доживљаја ових дела. Ово свакако укључује и осећање задовољства или незадовољства које посматрач у сусрету са изворним делом остварује. У том смислу, осећања која се у сусрету са изходним делом остварују, Кунс путем преузетих репродукција присваја, дајући им једну нову димензију. Сва изходна дела, изузев два редимејда, која Кунс укључује у свој циклус, у оствареним приказима, освртима, историјским прегледима и теоријским анализама, оцењена су као *лепа*. Отуда, у извесној мери и сам суд о лепом постаје нарочити материјал, који уметник у примењеном поступку користи.

Управо на овом месту, импозивност апропријације постаје најјучљивија. Заснивајући редимејд, Дишан је интуитивно избегао овакав исход. Преузимање употребних предмета и њихово проглашавање уметничким делима, није код Дишана било вођено намером да се институционално потврди, расветли, ослободи или на било који начин актуализује претпостављена унутрашња лепота коју ови предмети носе. Постављајући пред нас сушач за флаше или лежећи писоар, Дишан нас врло свесно суочава са предметима који у већини случајева неће изазвати осећање задовољства, и што је још важније, код којих не постоји сагласност о некаквом општем допадању. *Редимејд* је чулни коментар уметности над којим остајемо упитани, али он никада није био постављен пред посматрача са циљем да испорвоцира суд укуса.

Супротно овоме, поступак који примењује Кунс претпоставља присвајање естетског суда о изходним делима. Придодате лапис лазули кугле немају ограничавајући ефекат естетског суда о изворном делу, попут, на пример,

нацртаних бркова *L.H.O.O.Q.* Кунс овај суд не оставља по страни. За разлику од Дишана, он не избегава да га употреби за остварење постављеног циља. Али управо захваљујући овоме, Кунс креће несигурним путем дестабилизације самог суђења о уметничком делу. Ова тенденција снажно је изражена и у Кунсовим радовима који не припадају овом циклусу, због чега јој можемо приписати нарочиту програмску позицију. Супротно авангардним и концептуалистичким експериментима, који су у извесним случајевима могли у потпуности бити усмерени на иницирање одређеног интелектуалног става, те их у том смислу можемо посматрати без довођења у везу са осећањем задовољства или незадовољства које изазивају, Кунс у сам фокус поставља суд укуса, но истовремено се крећући ка његовом дестабилизовању. Готово парадоксално, након свих радикалних изазова које су пред уметност поставили радови авангардиста и концептуалних уметника, суд укуса дестабилизован је не његовом маргинализацијом, већ управо његовим присвајањем као својеврсне матрице даље репродукције. Осећање задовољства или незадовољства које Кунсова дела овог циклуса изазивају, у највећој мери леже изван конкретног дела које Кунс реализује. Наиме, уколико, на пример, Кунсов рад *Gazing Ball (Titian Pastoral Concert)* код посматрача изазове осећање задовољства, то је ово осећање у претежној мери условљено осећањем које изазива сама Тицијанова слика. Свакако, и лапис лазули кугле које су исходишном делу придодате, такође могу изазвати одређено задовољство, но и у овом случају реч је о присвојеном елементу који Кунс уводи у нови контекст. Коначно, суд о томе да ли је одређено дело лепо или не, може доћи и од оствареног аранжмана елемента који Кунс у овом циклусу примењује. Али како прецизно утврдити дистинкцију међу осећањима изазваним исходишним делом и онима која су резултат нарочитог аранжмана? У којој мери наше суђење о исходишном делу утиче на суд који доносимо о раду који Кунс представља? Да ли у овом случају сам *материјал* (који Кунс користи) утиче на наш суд? Чак и онда када представљено дело не бисмо оценили као лепо, упркос томе што исходишно дело оваквим можемо сматрати, дакле, чак и у том случају остаје питање да ли је наш суд о аранжированој композицији под утицајем нарочите идеологизације суда о исходишном делу, које се оваквим поступком сматра нарушеним? Међутим, оно што дестабилизује суд укуса у Кунсовим радовима овог циклуса нису одговори на постављена питања, већ управо та упитаност, несигурност порекла осећања која постављена дела код нас изазивају.

Примењеним поступком апропријације у циклусу *Gazing Ball*, Џеф Кунс на више нивоа захвата однос према уметничком наслеђу. Ништа не остаје изузето, од институционализоване историје уметности, преко доминантних интерпретативних оквира, разумевања односа оригинал – копија, до самог доживљаја уметничког дела. Иако Кунс избегава активистичку позицију, његова дела не остављају посматрача равнодушним. Она га позивају да поново испита свој однос према уметничком наслеђу, како на нивоу разумевања, доживљавања и интерпретирања, тако и на нивоу вредновања. Својом поетиком, Кунс на симболичан начин оцртава домен *савременог*, али не кроз радикално одбацивање наслеђа, већ управо кроз потенцирање парадигматичних промена у приступу естетском. Заснивајући уметнички рад као својеврсну рефлексiju света уметности, Кунс нам на један поетски начин износи лични коментар о савремености.

ЛИТЕРАТУРА:

Argan, Ђ. К. i Oliva, А. В. (2005) *Moderna umetnost: 1770 – 1970 – 2000*, II, Beograd: Clio.

Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.

Вуксановић, Д. и Ђаловић, Д. (2016) Нова парадигма: оригинал и копија у дигиталном добу, *Зборник радова Факултета драмских уметности: Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију* бр. 29, Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Galenson, D. W. (2009) *Conceptual revolutions in twentieth-century art*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jeff Koons, Beverly Hills CA: Gagolian Gallery, April 27-August 18, 2017.

MUS.E, Musei // eventi firenze. Jeff Koons in Florence, 25.06.2017, <http://musefirenze.it/en/mostre/jeff-koons-in-florence/>

Platon (1983) *Država*, Beograd: BIGZ.

Rihter, H. M. D. ili antislučajnost u *readymade-u*, u: *Marcel Duchamp: Spisi. Tumačenja*, priredili Gavrić, Z. i Belić, B. (1995), Bogovađa: Samostalno izdanje, str. 135-139.

Crehan, D. (October 25, 2016) London – Jeff Koons at Almine Rech Gallery Through January 21st, 2017, *Art Observed*.

Dragan Čalović
Megatrend University, Faculty of Arts and Design, Belgrade

JEFF KOONS'S *GAZING BALL*

Abstract

The text analyses the artistic approach in Jeff Koons's *Gazing Ball*. This art series consists mainly of famous artwork reproductions joined by lapis lazuli balls of highly reflective surfaces. Relying on the strategy of appropriation, Koons is pulling a line that connects several centuries of development of the West European art. The selection of artworks, which are reproduced and then exposed, is the result of a strategic decision, giving Koons the status of an artist-curator. By applying appropriation in *Gazing Ball* series, Jeff Koons has expressed his attitudes towards artistic heritage on several levels. Nothing remains spared, from an institutionalized art history, through dominant interpretative frameworks and understanding of the original – copy relationship, to the very experience of the artwork itself. Although Koons avoids an activist position, his work do not leave the observer indifferent. It invites him/her to re-examine his or her attitude towards artistic heritage.

Key words: *appropriation, art, „Gazing Ball”, Jeff Koons, ready-made*