

Dragan Prole

## IZAZOVI UMETNOSTI IZMEĐU ARHIVA I MEDIJA

– Grojsovi doprinosi savremenoj estetici –

### *Masovna kultura versus avangarda*

Iznoseći u svom eseju „Avangarda i kič“ iz 1939. upozoravajuću i sugestivnu konstataciju da „budući da avangarda oblikuje jedinu živu kulturu koju sada imamo, načelni opstanak kulture je ugrožen“,<sup>1</sup> Grinberg nije lamentirao zbog iščezavanja klasičnih umetničkih formi. Prema njegovom uverenju, za krizu kulture nije odgovorna avangarda. Naprotiv, ona je jedina održava u životu, a kao razlog njene ugroženosti navedena je nesigurnost avangardnih vedeta u pogledu bogate i kultivisane publike od koje finansijski zavisi opstanak njihovih projekata. Jenjavanje podrške delima avangardne umetnosti koincidira sa izmenom estetičkog ukusa onog sloja koji je sebe tradicionalno legitimisao u razlici i distanci sa masovnim, prosečnim i uobičajenim. Pri tom nije reč o tendenciji prigušivanja distance između autentičnih i populističkih kulturalnih sadržaja, nego o do tada nezabeleženoj potenciji populističkih sadržaja da zadovolje standarde one publike čiji su zahtevi od umetnosti nekada iziskivali mnogo više.

Tragajući za poreklom ove tendencije apstiniranja od umetničkih sadržaja sa pretenzijom na epitete visoke kulture Grinberg je, u stilu savremenika koji je i duhovno blizak Valteru Benjaminu, uočio opasnog i pretencioznog konkurenta, fenomen industrijske proizvodnje masovne kulture. Svoje životne sokove taj fenomen više nije kreirao autonomno i stvaralački, nego ih je crpeo iz rezervoara već postojeće, vekovima akumulirane kulturalne baštine. Pošto mu je pre svega bilo stalo do komercijalnog uspeha, industrijski kič je pristupao umetnosti kao sredstvu za ostvarivanje svojih ciljeva – zavodjenja i što je moguće masovnijeg privlačenja publike. Grinbergova intuicija se ipak zadržala na dijagnozi *ugroženosti kulture i nesklada*. Da se osmelila na hipotezu, na dalji korak u zaključivanju, verovatno bi anticipirala ono što se danas smatra notornom činjenicom – avangarde više nisu u stanju da kreiraju *novo*: „Avangarde ne prestaju da se vrte u praznom, nesposobne za velike umetničke inovacije. Negacija je izgubila svoju stvaralačku moć, a umetnici jedino reprodukuju i plagiraju velika otkrića prve trećine ovog stoleća“. <sup>2</sup> Kreacija *novog* se iselila iz sfere umetnosti i prešla je u ravan tehnologije.

<sup>1</sup> Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, u: *Art und Culture*, London, 1973, str. 8-9.

<sup>2</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, 1983, str. 92, u prevodu na srpski jezik, Žil Lipovecki, *Doba praznine. Oglеди o savremenom individualizmu*, Novi Sad, 1987, prev. A. Moralić, str. 72.

Eksploatacija umetničkih postupaka u neumetničke svrhe demonstrirala je dvostruku opasnost. Savremeno iskustvo pokazuje da je ona razorna po umetničko nasleđe, pošto ga sučeljava sa izazovom permanentne banalizacije. Pri tom se ne radi samo o ishodu transfera iz jednog medija u drugi, iz čega tinejdžeri izvlače dragocenu „uštedu“ – jer, zbog čega bi oni morali da čitaju zastrašujući „debele“ knjige, kada su prema njihovom obrascu već snimljeni filmovi. Posledice banalizacije ne trpe samo „zastareli“ mediji – poput štampanih knjiga – nego se one, naprotiv, prevashodno odražavaju po dubini istorijske vertikale našeg kulturalnog pamćenja. Kada sa nezadovoljstvom odmahujemo gledajući na bioskopskom platnu faraona kako se u stilu Alena Delona elegantno upustio u francuski poljubac sa zanosnom partnerkom, mi ne negodujemo samo zbog shematizovanog „osavremenjivanja“ egipatske civilizacije spram naših kriterijuma, nego i zbog činjenice da takav pristup povratno otežava nesmetan život istinske umetnosti. Pothranjujući senzibilitet za efekt, industrijski kič je ujedno gušio sluh za istinsko iskustvo umetnosti čiji predznaci nisu vezani za jeftine ugođaje koji će biti izazvani u nama, nego za unutrašnju refleksiju ukupnog umetničkog procesa.

Svoju inventivnu razliku avangarde i kiča, Grinberg je zaokružio uz pomoć kriterijuma koji je vekovima funkcionisao u internim okvirima umetničke prakse i njene filozofske recepcije. Nekadašnja razlika pukog zanatlije koji je u stanju jedino da reprodukuje prema postojećim kanonima i genija koji stvara kanone, sada je postala razlika između avangardiste i kičlije: „To nije pitanje izbora između starog i novog (...) nego izbora između lošeg, obnovljenog starog i genuino novog. Alternativa Pikasu nije Mikelandelo, nego kič.“<sup>3</sup>

Pitanje o opstanku kulture danas je znatno složenije nego u Grinbergovo i Benjaminovo vreme. Sa usponom dizajna i masovnih medija, kao idealnih partnera za privredu zainteresovanu za finansijsku dobit, umetnost je preplavila naš životni svet. Estetizovane reklame i sveprisutni mediji ispostavili su se i kao ozbiljna konkurencija galerijama, koncertnim dvoranama i muzejima, kao prostorima za koje su ranije bili rezervisani naši susreti s umetnošću. Štaviše, kič se u svojoj ekspanziji nije ograničio na reprodukciju starog, nego je nastojao da okupira i skućeni rezervat istinske umetnosti – kreiranje novog. Nakon što se simulirano novo sa lakoćom počelo prepoznavati kao kamuflirana varijacija na temu starog, s pravom su se počeli dovoditi u pitanje kriterijumi demarkacije između umetnosti i ne-umetnosti. Ukoliko se u naše doba kod serioznih teoretičara takođe primećuje sklonost da uspešnom *rimejku* daju neuporedivu prednost u odnosu na simuliranu i neminovno praznu inventivnost, onda postaje jasno da su atributi kiča i avangarde postali ispremeštani do neprepoznatljivosti. Kada se tome doda i dvostruka moć medija koji nisu više svedeni na jednosmerno shematizovanje umetničkih znakova i sadržaja u pravcu kiča, nego jednako nastoje i da kič povratno promovišu kao umetnost, onda se središnje teme savremenog pristupa umetnosti ne mogu odvojiti od teoretizacije medija, kao ni od ključnog pitanja koje se odnosi na legitimaciju postupka selekcije umetničkog od neumetničkog.

Rečju, struktura estetičke rasprave postala je složenija nego ikada. Da bi progovorila o karakteru umetničkih dela, ona u sebi mora obuhvatiti kako tekuću praksu medijskog oblikovanja našeg sveta, tako i složene obrise istorijske svesti koji su merodavni pri davanju

<sup>3</sup> Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, isto, str. 13.

odlučujuće reči o statusu umetničkih dela, odnosno njihovom razlikovanju od neumetničke produkcije. Pored toga, ona ne sme da propusti ni kontekstualizaciju umetničkih dela u mreži ekonomskih i političkih odnosa u koje se ona neminovno zapliće. Pri tom dominira napor umetnika da kreira razliku, odnosno efekt serijske reprodukcije dela koja tu razliku neutrališe. Ukoliko bismo među savremenim misliocima potražili autore čiji tekstovi ispunjavaju sve te pretpostavke, onda bismo svakako zastali kod Borisa Grojsa.

U njegovim knjigama povlašćeno mesto zauzimaju teme koje se odnose na koncepcije arhiva, muzeja, tj. praksi sakupljanja i odbacivanja koje u njima igraju vodeću ulogu. Fasciniranost tim temama kod Grojsa poprima toliku meru, da stičemo utisak da više nije moguće reći ništa relevantno o umetnosti, ukoliko se iz vida izgubi fundamentalna razlika između klasičnih i savremenih muzejskih postavki: „Pod uslovima današnje kulture muzej je praktično jedino mesto na kojem se možemo distancirati od naše vlastite sadašnjosti i uporediti je sa drugim vremenima. Time je muzej naročito prikladan za kritičku analizu i proveru medijski određenog duha vremena“.<sup>4</sup> Međutim, da bismo bili u prilici da tu fascinaciju učinimo razumljivom, neophodno je da najpre u osnovnim crtama osvetlimo motive i logiku koja je dovela do klasične konstitucije arhiva i muzeja.

### ***Priznavanje arhiva kao strateške institucije***

Kada je krajem devetnaestog veka Vilhelm Diltaj pisao o fundamentalnom značaju arhiva, njegov prevashodni motiv sastojao se u neophodnosti da se spreči dalje rasipanje i nestajanje filozofskog, naučnog i umetničkog nasleđa. Poenta arhiva za njega je bila istovetna sa otevljenjem „zaštitničkog duha“ čija akribičnost i sistematičnost su u stabilnoj vremenskoj perspektivi mogli da osiguraju očuvanje ukupne kulturne baštine i, samim tim, da osnaže i prodube opštu kulturalnu samosvest. Diltajevi višestruki napori usmereni ka osnivanju opšteg arhiva, kako teorijski, tako i praktički,<sup>5</sup> ne bi smeli da nas zavaravaju da poverujemo da se radi o jedinstvenoj i nezabeleženoj pojavi, te da su njegovi prethodnici vekovima bili ravnodušni spram propadanja i nestanka vanrednih dostignuća ljudskog duha. Naprotiv, već mnogobrojna antička svedočanstva predstavljaju više nego rečite dokaze mukotrpnih zalaganja da se sačuvaju tvorevine prošlosti. Međutim, ono što donosi devetnaesti vek odnosi se na ustanovljenje novog jemca i realizatora tih zalaganja. Ona se više ne prepuštaju na volju privatnim licima ili pojedinačnim institucijama, nego se adresiraju na samu državu. Diltajev tekst je zbog toga prevashodno pisan za državne, a ne za univerzitetne ili bibliotečke delatnike.

Pri tom valja imati u vidu da se, kao i obično, ni u ovom slučaju nije radilo o usamljenoj ličnoj inicijativi, nego o svesti koja je sazrevala više od stoleća. Ono što je Diltaj artikulisao u formi neodložnog zahteva bilo je omogućeno Vinkelmanovim i Herderovim intervencijama na polju umetnosti, kao i Hegelovim uvidima u jedinstven karakter svetske povesti, te njihovim aplikacijama na polju filozofije umetnosti koje su dovele do konstitucije istorije

<sup>4</sup> Boris Groys, *Topologie der Kunst*, München/Wien 2003, str. 186.

<sup>5</sup> Reč je o ličnom angažmanu na osnivanju državnog pruskog arhiva i inicijativi za ustanovljenje opšte baze podataka o svim knjigama koje postoje u Nemačkoj, a čije plodove danas mogu uživati svi korisnici interneta.

umetnosti kao samostalne discipline. Nije nimalo slučajno da su jedan od prvih profesora istorije umetnosti, priređivač Hegelove trotomne *Estetike* i direktor zbirke bakroreza Berlinskog muzeja – zapravo jedna ista osoba, Hajnrih Gustav Hoto. Upravo Hoto je umesan primer nesvakidašnje kombinacije muzejskog kustosa, univerzitetskog profesora i uspešnog „arhivskog“ delatnika, priređivača obimnog dela na osnovu beleški iz zaostavštine. Pre devetnaestog veka ovakva kombinacija nije bila moguća, ali ne samo usled proste činjenice da institucija državnog muzeja ranije nije ni postojala, nego zbog izostanka *ideje jedin-stvenog razvoja duha na polju umetnosti* koja je tu instituciju načelno učinila mogućom.

Naredni momenat koji Hotov rad čini nesvakidašnjim sastoji se u njegovoj nameri da, nasuprot svim protivrečnostima i nesuglasicama, uspostavi saglasje između umetnosti, života i nauke. U pozadini tog nastojanja krije se postupak koji ukida pitanje o hijerarhiji između umetničke prakse, istorijskog procesa i filozofsko-naučnih spoznaja. Za razliku od ranog Šelinga koji je u umetnosti video povlašćenu sferu ljudskog stvaralaštva, *dokument i organon filozofije*, te Hegela koji je prepoznao diskrepanciju između potreba vremena i limitirane mogućnosti umetničkih formi da tu potrebu zadovolje – Hoto se opredelio za pomirljivije tonove. Praktičkom radu na istorijski oblikovanom arhivu, i konstituciji jedinstvene istorije umetnosti on je svesno ustupio prvenstvo u odnosu na akademsku obaveznu izjašnjavanja po pitanju *primata* u sporu između domašaja umetnosti i nauke. Institucionalno uobličavanje bogate istorijske palete umetničke baštine njemu je bilo važnije od dubinske dijagnoze vremena u kontekstu međusobnog spora konkurenata za tron koji potencijalno obezbeđuje povlašćeni društveni status.

Stvari slično stoje i kada je reč o Diltajevom radu na arhivu. U temelje tog rada položen je entuzijazam koji je proisticao iz hegelovske ideje razvoja koja se u Diltajevoj deskripciji postignuća nemačkog duha s razlogom javlja dva puta: „Učenje o razvoju uspostavlja unutrašnji sklop povezanosti među sistemima, određuje relativno postignuće svakoga od njih za razvoj čovečanstva“. <sup>6</sup> Rečju, za Diltaja nije bilo dileme – ukoliko povest sačinjava čovekovu „drugu prirodu“, onda zadatak osnivanja arhiva postaje samorazumljiva nadležnost države, budući da bez arhiva ona ostaje neminovno lišena vlastitog samorazumevanja. Imamo li ovo u vidu, nećemo se zbuniti pred činjenicom da upravo devetnaesti vek, a naročito njegova druga polovina, važi kao period procvata različitih oblika istorijske reprezentacije. Među njima se ističu različiti arhivi, nacionalne biblioteke i muzeji.

Budući da je u njihov temelj bila položena pedagogija građanskog sveta, oni su se načelno orijentisali prema ukupnosti nacionalne i svetske baštine. Ekonomija konkretnog sakupljanja umetničkih dela ipak se morala opredeliti za reprezentativne, egzemplarne primerke iz različitih epoha koji će na najbolji način prikazati heterogene umetničke i literarne stilove, ali pri tom neće ispuštati iz vida ni naglasak na onom identičnom u nacionalnoj, odnosno svetskoj umetnosti. Ukoliko se sa Grojsom saglasimo da se „sve kulturalne strategije najbolje opisuju počemo li od toga šta pokušavaju da isključe“. <sup>7</sup> onda za strategiju građanskog sveta ostaje merodavan kriterijum koji se ne oslanja na vremensku instancu. Naime, za tu strategiju nije ključno da li je neko delo nastalo pre dve ili dve hiljade

<sup>6</sup> Vilhelm Diltaj, *Suština filozofije i drugi spisi*, Sr. Karlovci/N. Sad, 1997, prev. M. Todorović, str. 179.

<sup>7</sup> Boris Groys, *Die Erfindung Russland's*, München/Wien, 1995, str. 188.

godina, nego je prevashodno zanima konstitutivna uloga tog dela u opštijem, regionalnom, a napokon i „svetskom“ kulturnom horizontu. To znači da ukoliko se za neko delo ustanovi da ni na koji način ne tangira glavne istorijske smernice kulturne baštine, onda za njega nema mesta među onima koja želimo da očuvamo.

Te smernice, dakako, nisu bile jednom za svagda utvrđene i nepovratno fiksirane, ali je svako novo kulturalno postignuće prolazilo kroz komplikovan proces priznanja koji je vrlo često iziskivao priličnu meru strpljenja. Savremena praksa koju provodi UNESCO još uvek funkcioniše prema tim parametrima – pod određenim pretpostavkama, u okrilje institucije koja finansijski pomaže i štiti svetsku kulturnu baštinu, mogu biti primljena kulturna dobra bez obzira na vremensku distancu i stilsko poreklo.

Tajna „kvaliteta“, kao kategorije uz čiju pomoć se sortiralo i razdvajalo umetničko od neumetničkog, u sebi zapravo krije uspešan spoj pojedinačnog i opšteg. Svako delo koje je predstavljalo „usamljenu pojavu“ u striktnom smislu reči, posebnu i neuporedivu, u najboljem slučaju je moglo pronaći mesto u privatnim kolekcijama, ali se nije moglo nadati mestu u muzeju. Našu savremenu čežnju, prema čijem ukusu atributi neviđenog i nedoživljenog zauzimaju privilegovanu poziciju u imaginarnom saobraćanju sa umetničkim delima koja bismo zapravo hteli da vidimo, čujemo ili pročitatmo – ne bismo smeli projektovati u prethodne vekove. Kada je Hegel početkom devetnaestog veka upozorio da je filozofija bezdan za posebnosti, nije ni pomišljao da će ta formulacija praktično predstavljati *credo* potonje kolekcionarske logike „svetski“ poznatih i priznatih muzeja.

### Dvadesetovekovna transformacija logike sakupljanja

Dvadeseti vek je ujedno doneo dalji razvoj i unutrašnju pluralizaciju najrazličitijih arhiva i muzeja, ali i preokret kada je reč o „logici“ koja je odlučivala o tome koja umetnička dela valja pridružiti postojećim primercima arhiva, a koja valja odbaciti. Sažeto interpretirajući osnovni karakter avangardnih pokreta, Grojs je došao do sledećeg zaključka: „Etika umetnosti dvadesetog veka je logika istorizma“.<sup>8</sup> Pod „etikom“ ovde se ne misli na neko filozofsko stanovište o moralu, nego pre svega na konkretno socijalno ponašanje koje je bilo karakteristično za avangardne umetnike.

Kao što je istorizam nekada tvrdio da svaka kultura i istorijska pojava imaju svoje težište u samoj sebi, tako je i avangarda insistirala na samosvojnosti i jedinstvenosti vlastitog vremena. Logika istorizma je logika koja potencira individualno, neponovljivo i samosvojno, a primena te logike u umetničkoj praksi bila je pretežno praćena s agresivnim odnosom umetnika prema bilo kakvoj vrsti povezanosti sa prethodnim umetničkim formama. Prema istorizovanoj logici avangarde, prvi preduslov da neko umetničko delo bude ozbiljno shvaćeno sastoji se u zahtevu da okrene leđa svim klasičnim obrascima. Doduše, istorijska pojava bilo kojeg prethodnog umetničkog pravca ne bi bila moguća da su njihovi promotori gajili bezrezervni respekt prema tradicionalnim formama, ali je ovaj put radikalnost napuštanja tradicija dosegla radikalnost i obaveznost koja do dvadesetog veka nije bila zabeležena. Naime, naličje raskida sa figurativnom, predmetnom umetnošću razlikuje se od svih istorijski zabeleženih preokreta u umetnosti prema obavezujućoj refleksiji samog

<sup>8</sup> Boris Grojs, *Die Erfindung Russland's*, isto, str. 103.

medija u kojem se uobličava konkretan umetnički izraz. Začinjanje procesa „medijalizacije“ umetnosti Gelen je uočio paralelno sa konceptom *peinture conceptuelle* prema kojem slikanje neke slike u sebi pre svega obuhvata i svojevrsnu legitimaciju samog smisla slikarstva, pa tek sekundarno tematizuje datosti svojstvene slici.<sup>9</sup> Otuda se koreni nastanka dvadesetovekovnih avangardnih pokreta neuporedivo stabilnije situiraju ukoliko se dovedu u vezu sa sistematskim nastojanjima za refleksijom medijalnog karaktera svake pojedine umetnosti, nego ukoliko se povežu sa ekscentričnom samovoljom umetnika u vremenu rasula i raspada tradicionalnih vrednosti: „Istorijska avangarda u stvari se od početka konstituisala posredstvom zahteva da se iz svakog umetničkog medija odstrani sve ono što je strano tom medijumu, da bi se ostavilo samo ono što je za taj medijum specifično. Iz slikarstva treba da bude odstranjeno sve ono mimetičko, tematsko, literarno (...) iz muzike treba da bude odstranjeno sve imitativno i melodijski narativno, da bi se začuo čisti ton“.<sup>10</sup>

Međutim, cena novouspostavljene medijalne samorefleksije umetnosti morala je biti plaćena u vidu gubitka referencijalnosti. Otuda se sa priznanjem da rođenje avangardi nema nikakve veze sa samovoljom i proizvoljnošću nimalo ne olakšava odbrana od prigovora protiv proizvoljnog karaktera njenih umetničkih tvorevina. Načelna saglasnost sa mogućnošću da neko umetničko delo bude nazvano takvim i ukoliko se ono ne obaveže na narativnu strukturu i dopusti mu se da ne prikazuje ništa predmetno ili konkretno, ipak ne pruža orijentaciju naočigled susreta sa nepreglednim carstvom znakova čija središnja funkcija nastoji da nas uveri da je praksa označavanja *a priori* suspendovana. Drugim rečima, adekvatan teorijski odnos prema umetničkim avangardama ne svodi se na njihovo bezuslovno podržavanje uz neophodnu denuncijaciju svih oblika masovne kulture, kao ni na isprazno lamentiranje zbog činjenice što su se one ikada pojavile na istorijskoj pozornici. Tvrditi danas da su avangarde od životnog značaja za kulturu zbog toga što jedino one donose nešto novo jednako je sporno kao i tvrdoglavo ignorisati njihovo postojanje.

Zbog toga se odgovoran teorijski govor o avangardi najpre mora upustiti u posledice njenog raskida sa referencijalnošću od kojih se jedna od najvažnijih odnosi upravo na pitanje o „arhivskim“ kriterijumima na osnovu kojih možemo razlikovati umetničko od neumetničkog, vanredno od beznačajnog, umetnički trajno od prolaznog. Pored toga, sa tim problemom direktno je povezano i pitanje koje se odnosi na povesni karakter slike sveta koju nam avangarda nudi. Zaoštreno rečeno, ukoliko jednokratno odbacimo *staro* onda se iz osnova menja i karakter *novog*.

Imamo li u vidu da se osnovni teorijski problem istorizma kao pogleda na svet sastoji u teškoći da ustanovi unutrašnje veze kada je u pitanju prelaz sa jednog oblika na drugi, budući da u svojoj srži odbija pojmove kontinuiteta i jedinstvene tradicije, postaće nam jasno da avangardni odgovori na to pitanje zadobijaju sasvim specifičnu težinu. U tom će smislu Kandinski zdušno zastupati ideju da je svako istinsko umetničko delo „čedo“ svog vremena. U tonu koji će zvučati doslednije od glasnogovornika istorizma među filozofima i istoričarima, ovaj umetnik će braniti neponovljivost kulturnih tvorevina, osuđujući svaki pokušaj renesanse minulih umetničkih načela.

<sup>9</sup> Arnold Gehlen, *Zeitbilder*, Bonn, 1960, str. 75.

<sup>10</sup> Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/Wien, 2000, str. 94-95.

Međutim, u njegovom traktatu *O duhovnom u umetnosti* čitljiva je zebnja u odnosu na opasnost od *jednokratnog karaktera* apstraktne umetnosti. Doista, ukoliko *tradicija kao takva* postane neobavezujuća, na koji način će se moderna umetnost uopšte konstituisati kao obavezujuća? Usvoje li umetnici krajnje rasterećen odnos prema istoriji umetnosti, shematski je svodeći na minuli period varvarske figurativnosti i nastupajuću apstrakciju – kakva sudbina može zadesiti modernu umetnost kada nastupi generacija za koju će njeni rodonačelnici biti nešto *staro i tradicionalno*? Tu bojazan Kandinski će nastojati da ublaži tako što će posegnuti za idejom koja je iskazana – ni manje ni više, nego u tekstu koji za temu ima jedan od središnjih pojmova klasične moderne – pojam kontinuiteta! Naime, premda je malo verovatno da ju je Kandinski imao u vidu, činjenica je da je olakšanje modernoj umetnosti, u pogledu rizika vlastite jalovosti i jednokratnosti, faktički donela Lajbnicova ideja da je istinska sadašnjost uvek „bremenita“ budućnošću. Prevedena na teren umetnosti, ta ideja znači da moderna umetnost ne treba da strahuje da će podeliti sudbinu klasičnih dela moderne. Za razliku od njih, ona u sebi poseduje klicu kojom će zaraziti i buduća pokolenja da nastave njenim tragom, bez obzira na eventualnu promenu istorijskih okolnosti: „Ona umetnost koja u sebi ne nosi mogućnosti budućnosti, koja je, dakle, samo dete vremena i nikada neće prerasti u majku budućnosti, jeste kastrirana umetnost. Ona je kratkoga daha i umire u moralnom smislu u trenutku u kome se menja atmosfera koja je gradi“.<sup>11</sup>

Oslonimo li se na dijagnoze Kandinskog, uočićemo da avangardni istorizam, uprkos prividnoj radikalnosti, izvorno predstavlja polovičan fenomen. On favorizuje odlučan lom sa prošlošću, tj. sa njenim umetničkim načelima, ali paradoksalno ostavlja prostor za *napredak* iskustva lišenog prošlosti. Bez obzira na sve razlike u pojedinim stanovištima, klasičan pojam iskustva pada u vodu ukoliko mu se u potpunosti oduzme prošlost. Čak i kada insistiramo na neposrednosti iskustva, bez prošlosti ono prelazi u puku shizofrenu punktualnost bez ikakve povezanosti.

Otuda je prva generacija avangardnih umetnika s pravom upozoravala na rizik da njihov umetnički projekt ne ostane u ravni punktualnosti, što drugim rečima znači, da ne postane ništa više od prolazne mode. Kada se osvrnemo na ovu dimenziju, razjašnjava se i razlog za žestinu sa kojom su avangardisti napadali javni interes za ono što je *u modi*: „svi poklonici mode – te epidemije, tog tiranina ljudskog mišljenja i ukusa (...) Svuda gde se pojavljuje, moda (...) ljudima nameće svoje jeftino, tržišno shvatanje lepote“.<sup>12</sup> Bojazan za budućnost nove umetnosti kod začetnika avangarde primećuje se u vidu prezira prema svemu istovetnom, trajnom i nepromenljivom, ali i prema svemu prolaznom i time lišenom budućnosnih implikacija. Ona je naročito dolazila do izražaja u odbojnosti prema liku umetnika koji se drznuo na kobno ponavljanje, pa mu se usled toga radovi na izložbama mogu prepoznati na osnovu prethodnih. Iz tog razloga je avangardna deviza bila skopčana sa *imperativom inovativnosti*, što je otvoreno prihvatila i kritika, pa je tako Grinbergu prefiks genuino novog postao pouzdani sinonim za istinsku umetnost i kulturu.

---

<sup>11</sup> Vasilij Kandinski, *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, 1996, prev. B. Jović, str. 36.

<sup>12</sup> Vladimir Markov, „Principi nove umetnosti“, u: *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, priredio: S. Mijušković, prev. S. Ćirić, Beograd, 2003, str. 34.

Logika istorizma se i u umetničkoj avangardi ipak postepeno ustanovila kao proces apsolutizovanja razlike. Samim tim, naredne generacije će biti mnogo samouverenije u pogledu budućnosti, ali time što će za nju postati potpuno nezainteresovani. Jedan Pikaso će vlastite radove razlikovati od klasičnih tako što će se praktično osloniti na ono što savremeni vokabular imenuje razlikom konstrukcije i dekonstrukcije. Prema njegovom shvatanju, strategija preteča sastojala se u kontinuiranom radu koji na slici stalno nešto dodaje, dok je rezultat vlastitog rada Pikaso sagledao kao *razaranje*. Uporedimo li stavove Kandinskog i Pikasa, uvidećemo da je izvesna lakoća odbacivanja prethodnog kod njega i dalje vitalna: „Svi dokumenti svih epoha su lažni“,<sup>13</sup> ali zato više ne iskazuje nikakvu nesigurnost u pogledu budućeg lika ili ishoda modernog slikarstva.

Jednostavno rečeno, za razliku od prethodne generacije, Pikaso više nema poverenja u prošlost, ali ne gaji ni velika očekivanja od budućnosti. Za razliku od preteča, kod njega više nema euforičnih očekivanja od „velike epohe“, niti revolucionarno intoniranih ideja o svetloj budućnosti zajednice u kojoj će dominirati nezabeleženo, grandiozno umetničko stvaralaštvo. Marinetijev entuzijazam koji nepokolebljivo tvrdi da je „prošlost nužno inferiorna u odnosu na budućnost“,<sup>14</sup> Pikasovoj generaciji delovao je neozbiljno, zanesenjački i sasvim neuverljivo.

Ističući da nema potrebe da ponovo gleda svoja vlastita platna,<sup>15</sup> jedino poverenje koje gaji Pikaso je fokusirao na ono što trenutno radi. Za njega nije bilo dilema da se konkretna uloga umetnika sastoji u tome da ponudi autentičnu samorefleksiju medija u kojem stvara, pri čemu se podrazumeva da pri tom poslu ne mogu poslužiti uvrežena shvatanja i stavovi o umetnosti. Rečju, umetnik je tu da samostalno kreira refleksiju svog medija. To konkretno znači da se ne sme osloniti na prethodna rešenja: „Šta je skulptura? Šta je slika? Stalno se grčevito držimo zastarelih ideja i praznih definicija, kao da uloga umetnika nije da ponudi nešto novo“.<sup>16</sup>

Posmatrana iz Pikasove perspektive, *slika sveta koju nudi umetnost korespondira sa permanentnom erupcijom znakova koji nam uvek iznova saopštava suštinu medija iz kojeg nam se obraća*. Takav koncept podrazumeva da je suština umetničkih medija *principijelno neiskaziva*, budući da se ne može obuhvatiti niti u nekom pojedinačnom rešenju, niti kao ukupnost postojećeg niza umetničkih dela, pa samim tim ne može biti obelodanjena nekim genijalnim postignućem tumačenja. Medijska čistota boja, oblika i tonova bivaju suočeni sa jednim jedinim zahtevom – *diktatom razlike u odnosu na prethodna umetnička dela*. Otuda savremeni umetnik poprima pomalo neočekivanje atribute koji podsećaju na negdašnje teologe.

Kao što je sledbenik apofantičke teologije nekada studirao svojstva svetske tvorevine, da bi bio u prilici da shvati šta sve *Tvorac nije*, tako avangardni umetnik studira prethodnike da bi stekao svest o tome šta njegove umetničke tvorevine *nisu i ne smeju biti*. Na osnovu sličnog obrasca prema kojem se posredstvom tvorevine ne može stići direktno do Tvorca, nego se mora zastati pred ansamblom negacija, ni posredstvom prethodnih umetničkih tvore-

<sup>13</sup> Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, 1964, str. 197.

<sup>14</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Le futurisme*, Milano/Lausanne, 1980, str. 118.

<sup>15</sup> „Zbog čega bih gubio vreme ponovo gledajući svoja platna?“, Brassai, *Conversations*, isto, str. 338.

<sup>16</sup> Isto, str. 85.



vina ne može se dospeti do nečega aktuelnog. Kulturno pamćenje na taj način postaje rezervoar čiji su sadržaji usvojeni samo zato da bi bili odbačeni, budući da su unapred stigmatizovani kao nevitalni, poput nečega istrošenog i rashodovanog. Ulozi sećanja je, u umetnikovoj egzistenciji, oduzeta svaka afirmativna funkcija, ona je depontencirana do upozoravajućeg uputstva koje ga orijentiše spram svega onoga što ne bi smeo biti. Na taj način se ontološka hijerarhija između Tvorca i tvorevine, tj. između beskonačnog i konačnog, sada uselila u hijerarhiju između sadašnjosti i prošlosti. Vremenska dimenzija prošlosti je ontološki degradirana u konačnu sumu već viđenih umetničkih tvorevina, čiji status *inovativnosti je a priori izbledeo*. Čak i ukoliko bi avangarda danas bila stvaralački potentnija, njeni naponi ka novom bili bi obesmišljeni neumoljivom logikom istorizma. Prema njoj novo ekstremnom brzinom postaje staro, već viđeno, muzejski eksponat. Prava beskonačnost je u rukama sadašnjosti. Intrinzični sadržaj umetnosti iz tog razloga poprima obrise *uzastopne, ničim ograničene produkcije razlike sada i ovde*. Potreba koju je arhiv trebalo da zadovolji iz osnova se izokrenula – nekada su se umetnička dela sakupljala s ciljem konstitucije opštosti i jedinstva, a danas postaje relevantno samo ono što se opštosti opire, što joj izmiče i, štaviše, dovodi je u pitanje.

Zbog toga Grojs lucidno tvrdi da nam temporalna struktura savremene umetničke produkcije daje za pravo da vlastito vreme okarakterišemo kao apsolutizovanu ekstazu sadašnjosti: „Verovatno je naša sadašnjost načelno prva sadašnjost u istoriji (...) Upravo to skončavanje poverenja u budućnost proizvodi sve savremene nesigurnosti i nezadovoljstva. Ni prošlost ni budućnost ništa nam ne obećavaju. Preostaje nam samo sadašnjost“.<sup>17</sup> Ontološko i egzistencijalno unižavanje *sećanja i nade* – koje je još Avgustin uočio kao subjektivne kreatore prošlosti i budućnosti – samim tim predstavlja neminovnu pretpostavku nastupanja *prve autentične i autonomne sadašnjosti* u istoriji. Time dolazimo do zaključka da je uspostavljanje autonomije umetnosti zapravo iziskivalo autonomiju sadašnjosti. Budući da je autonomija umetnosti konstituisana kao kompenzacija<sup>18</sup> modernog procesa „rašćaravanja“ sveta, njena upućenost na služenje vlastitim svrhama i poštovanje zakonodavstva koje je sama sebi propisala dovelo ju je u situaciju samoreferencijalnosti, drugim rečima, u potpunu razrešenost od bilo kakvog konteksta. Njene posledice Grojs sažima u neminovnosti da umetnost sama stvori vlastiti kontekst: „Autonomiju kojoj je težila, umetnost danas više ne doživljava kao oslobođenje, nego kao izolaciju. Pravi društveni kontekst, posmatrač i publika, stalno iščezavaju ili jednostavno nedostaju. U toj izolaciji i sama umetnost postaje kontekstualna: ona počinje da pronalazi svoj kontekst, premda prema spolja saopštava da ga samo reflektuje“.<sup>19</sup> Nevolja sa identitetom apsolutizovane sadašnjosti i autonomne umetnosti direktno se reflektuje i na pražnjenje konteksta unutar kojeg su se nekada konstituisali arhivi i muzeji. Zajedno sa devalvacijom prošlosti devalvirani su i kriterijumi na osnovu kojih su devetnaestovekovni kustosi razlikovali vredno od beznačajnog, vrhunsko od ništavnog.

<sup>17</sup> Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/Wien, 1997, str. 152.

<sup>18</sup> Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Padeborn/München/Wien/Zürich, 1989, str. 20.

<sup>19</sup> Boris Groys, *Kunst-Kommentare*, Wien, 1997, str. 96.

## Pojmovno poreklo savremene koncepcije arhiva

Imamo li u vidu takvu konstelaciju, čini se uputnim da pokušamo da se sa područja umetnosti preselimo na polje filozofije i da na njemu potražimo adekvatno rešenje za savremenu konstituciju *logike sakupljanja*. To najpre znači da se upitamo kako stoji stvar sa dvadesetovekovnim uobličavanjem pojmom arhiva? Nakon Frojdovih refleksija u kojima je istican značaj slojevite strukture svesti, a time i analogije između arheologije i psihoanalize, o radu na arhivu kao svojevrsnoj arheologiji na sebi svojstven način je progovorio i osnivač fenomenologije. Huserl je zamisao arheologije prikazao kao „povratno pitanje, a onda i polaganje smisla bivstvovanja pojedinačnih stvaralačkih postignuća sve do poslednjih, do *αρχαί*, da bi se oni napokon ponovo uspostavili u duhu“.<sup>20</sup> Ukoliko bismo pokušali da fenomenološku ideju arheologije primenimo u okviru naše teme, uočićemo da ona iznova artikuliše klasičnu ideju arhiva kao jedinstva posebnog i opšteg. Mišljena kao poziv na samorefleksiju muzejskih postavki, arheologija je zadužena za polaganje računa o smislu stvaralačkih intencija, otelovljenih u pojedinim umetničkim delima. Ishod njihovog „ponovnog uspostavljanja u duhu“ korespondira sa konstitucijom opštosti kao kriterijumom selekcije na osnovu kojeg se može uobličiti neka konkretna postavka.

Pravi preokret u pojmu arhiva dogodio se kada je on postao jedan od oslonaca filozofije Mišela Fukoa. U veku u kojem su nekadašnji zahtevi i inicijative dobrim delom postali institucionalna stvarnost, pojam arhiva mogao je dopustiti tematsko proširenje, pa i postati ključna reč prema kojoj je neka filozofska misao postala opšte prepoznatljiva. Pod arhivom je Fuko shvatao: „Celokupnost činjenično upražnjavanih diskursa, a ta celokupnost diskursa svakako nije razmatrana kao celokupnost događaja koji su se odigrali jednom zauvek (...) nego kao jedna celokupnost koja i dalje funkcioniše i transformiše se tokom povesti, dajući mogućnost i drugim diskursima da se pojave“.<sup>21</sup> Dakako, metonimijska selidba u kojoj postojeći entitet dobija novu konotaciju ne predstavlja ništa neuobičajeno.

Međutim, na upadljivo sličan način kao i na polju avangarde, iz konteksta u kojem se pojam arhiva pojavljivao kod Fukoa iščezla je bilo kakva pomisao na razvoj, emancipaciju, oslobađanje potisnutog i ukupan boljitak zajednice. Arhiv se ovaj put dovodi u direktnu vezu sa postupkom uključivanja, čija se komplementarna strana odnosi na *isključivanje*. Nastojeći da, koliko je to moguće, na širokom planu primeni Kangijemovo ukazivanje da je ono što se u konkretnom društvenom poretku smatra *patološkim* nezaobilazna podrška naporu da se utvrdi način na koji on ustanovljuje govor o *normalnom*, Fuko je težište stavio upravo na „mogućnost drugim diskursima da se pojave“. U konkretnoj umetničkoj praksi savremene avangarde takođe se radi o primeni te mogućnosti. Međutim, ta činjenica nije rezultirala marginalizovanjem pitanja o onome što se isključuje iz arhiva. Naprotiv, stiče se utisak da je sa poplavom umetničkih postavki sa motivima potisnutog, odbačenog i marginalizovanog, bez obzira da li je ono prepoznato u liku seksualnosti, nesvesnog ili je pak kulturnog porekla, govor o isključivanju samo dobio na intenzitetu. Otuda nije slučajno

<sup>20</sup> Edmund Husserl, *Phänomenologische Archäologie*, citirano prema: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Hrsg. K. Ebeling/S. Altenkamp, Frankfurt a/M, 2004, str. 46.

<sup>21</sup> Intervju u kojem je Fuko razjašnjavao namere svoje *Arheologije znanja* citiran je prema: Michel Foucault, *Dits et Ecrits. Schriften, Bd. 1: 1954-1969*, Frankfurt a/M, 2001, str. 981.

da se i Grojsova estetika, bez obzira na njegovu oštru kritiku strukturalizma, poststrukturalizma i dekonstrukcije – rukovodi tim pitanjem kao svojom središnjom orijentacijom.

U svom pristupnom predavanju na *Collège de France*, Fuko sugestivno razjašnjava do čega je njemu stalo u raspravi o arhivu: „Pretpostavljam da se u celom društvu proizvodnja diskursa odvija na način koji je kontrolisan, selektiran, organizovan i redistribuiran putem izvesnog broja procedura čija uloga je da sačuvaju moć...“<sup>22</sup>

Devetnaestovekovni optimizam svesti o kulturnom razvoju i poverenje u institucionalizovanu brigu o dostignućima prošlosti radi humanije budućnosti u drugoj polovini dvadesetog veka zamenjeni su upozoravajućim tonom koji govori o *disciplini, zabranama, isključivanju*. Ukoliko nam prilikom ustanovljenja distinkcije između dva stoleća kao orijentir posluži pojam arhiva, postaje jasno da se nekadašnje obećanje slobode preokrenulo u glasni protest protiv neslobode. U nesvakidašnjoj analogiji, nekadašnji atributi vezani za ograničavanje i isključivost koje su avangardisti pripisivali svojim prethodnicima, danas se pripisuju samoj društvenoj stvarnosti. U horizontu rasprave o arhivu, sada je politička moć postala instanca koja je bornirana i varvarska, a ne više staromodni i izlapeli figurativni umetnici.

Otuda se često čula upitanost ima li ovaj preokret veze sa prevelikim očekivanjima od arhiva koje su glasno obećavali njegovi građanski, optimistički nastrojeni promotori? Da li su ukupni uvid u celinu misaonih postignuća i prebogata retrospektiva univerzalnog muzeja umetničkih dela dali podstrek rezignaciji i odagnali neopravdano poverenje u emancipatorske kapacitete umetnosti, nauke i filozofije? Odlučujući preokret ipak nije imao nikakve veze sa razočarenjem u domete umetnosti ili filozofije. Ideja arhiva je na duhovnom planu devalvirala zajedno sa idejom razvoja, iza koje je stajao koncept svetske povesti. Čim se dogodila sumnja u to da arhiv otelovljuje neki vid *razvoja*, gotovo po automatizmu su u taj pojam mogli nagrnuti negativni atributi. Ukoliko se u muzejima i arhivima više ne prepoznaje prezentovanje razvoja jedinstvenog ljudskog roda, ukoliko se u njima više ne detektuje postepeno usavršavanje misaonih i umetničkih dostignuća čoveka, šta se u njima onda uopšte nalazi? Kada određena kolekcija, sačinjena prema linearnim istorijskim merilima, u našim očima izgubi vrednost u smislu onoga što je u njoj predstavljeno, onda nam eventualno može postati interesantan sam proces uz čiju pomoć je ona uobličena. Onda će nam biti od prvorazrednog značaja da denunciramo onu subjektivnost koja stoji u pozadini tog procesa i da na taj način demontiramo njen uslov mogućnosti. Upravo to je činio Fuko. U maniru vrsnog avangardiste, njegov prvi teorijski korak sastojao se u *negativnom radu*, pri čemu je, za razliku od Kandinskog, Fuko vrlo dobro znao da prepozna svoju ključnu metu: „Najpre se valja otarasiti celokupne igre pojmova koji, svaki na svoj način, variraju temu kontinuiteta“.<sup>23</sup> Raskid sa kontinuitetom markira prohodan put za uvođenje i plodnu primenu termina prag, granica, prekid, transformacija, diskontinuitet. Ukoliko ih pažljivo pročitamo, upravo te pojmove možemo markirati kao vodeće motive različitih avangardnih manifesta.

<sup>22</sup> Michel Foucault, *Leçon inaugurale*, 2. 12. 1970, Collège de France, Paris, 1971, str. 7.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, str. 31. U prevodu na srpski jezik *Arheologija znanja*, Beograd, 1998, prev. M. Kozomara, str. 25.

Ne ulazeći ovom prilikom u podrobniju raspravu o Fukoovoj koncepciji arhiva, zadržaćemo se na činjenici gotovo frapantne podudarnosti između avangardnih kritika kulture i vladajuće umetničke prakse i Fukoovih eksplicacija ideje arhiva na širokom društvenom polju. U sličnom maniru u kojem su avangardisti napadali idejne pretpostavke građanske umetnosti, Fuko je ukazivao na nedovoljnost i jednostranost društvene stvarnosti građanske, ili demokratske države, insistirajući da ona, umesto proklamovane slobode i univerzalnosti, zapravo praktikuje hegemoniju i ideologiju koja je institucionalizovana na takav način da suzbija i istiskuje sve glasove čije je implikacije na bilo koji način mogu ugroziti. Možda bi bilo previše smelo govoriti o primeni Fukoovih ideja na planu umetničke prakse, pošto je i u ovom slučaju umetnost demonstrirala moć neposrednog reagovanja na probleme i preduhitrla teorijske refleksije, ali bismo svakako mogli da istaknemo funkciju umetnosti i, sledstveno tome, estetike, u horizontu *sagledavanja granica savremenih formacija znanja i karaktera pravde otevoljene u našoj zajednici*.<sup>24</sup>

Međutim, ukoliko se oslonimo na Fukoa u pokušaju da odgovorimo na pitanje o prikladnim kriterijumima za savremenu selekciju muzejskih i galerijskih postavki, onda ćemo se zateći u istoj nevolji kao i sa idejom *autonomne sadašnjosti*. Potenciranje diskontinuiteta, lomova i rezova, te privilegovanje marginalizovanog i isključenog teško da može izaći iz začaranog kruga jednokratne samoestetizacije sopstva. Ukoliko je arhiv prikladno mesto za uspostavljanje vremenske i prostorne dijagnostike, onda će ona biti prinuđena da konstatuje *dominaciju trenutnog i proizvoljnog u liku disperzije znakova do koje dolazi usled uzastopnih prekida*. Estetski zadatak arhiva biće nepromenjen, sve dok se od umetnosti očekuje da razgradi subjektivnost, čim uoči da se iza nje krije namera da uspostavi bilo kakav oblik kontinuiteta, jedinstva i celine. Jedini kontinuitet u svom principijelnom diskontinuitetu, jedinu svoju trajnu i nepromenljivu funkciju arhiv će potražiti u nadmudrivanju sa mogućnošću da ga politička moć lokalizuje i stavi pod svoju kontrolu. Zbog toga će Grojs s pravom zameriti Fukou insistiranje na disperziji: „Ukoliko subjekt može biti činjenično dekonstruisan, takva dekonstrukcija ne bi predstavljala preteći poraz uma, nego blagovest naprosto (...) optimistička poruka poststrukturalističkog mišljenja: znaci se putem stalnog kretanja i pomeranja svojih značenja izmiču svakoj svesnoj kontroli od strane moći“.<sup>25</sup>

Otuda je i razumljivo da su Fukoovi kritičari govorili o *monolitnom relativizmu*,<sup>26</sup> odnosno *nedobrovoljnom prezentizmu i proizvoljnoj pristrasnosti*<sup>27</sup> njegove kritike. Istini za volju, ono do čega Fukou nipošto nije stalo odnosi se na pružanje doprinosa *estetskom varvarstvu* koje se sastoji u „trijumfu komercijalnog, odbacivog, rasutosti“.<sup>28</sup> Jednako malo mu se sme pripisati namera da u nama konstruiše okeanski osećaj beskonačnog cirkulisanja znakova koji je, prema Grojsu, danas normativni element ponašanja na tržištu, odlično

<sup>24</sup> Jonathan Loesberg, *A Return to Aesthetics. Autonomy, Indifference and Postmodernism*, Stanford, 2005, str. 163.

<sup>25</sup> Boris Grojs, *Unter Verdacht*, isto, str. 33-34.

<sup>26</sup> Charles Taylor, „Foucault on Freedom and Truth“, u: *Foucault. A Critical Reader*, ed. D. C. Hoy, New York, 1986, str. 99.

<sup>27</sup> Jirgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb, 1988, prev. I. Bošnjak, str. 263.

<sup>28</sup> Žil Lipovecki, *Paradoksalna sreća. Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, Sr. Karlovci/N. Sad, 2008, prev. M. Kozić, str. 413.

poznat svakom vlasniku akcija i, mogli bismo dodati, revnosnih, ali neselektivnih gledalaca televizije.

Uklještena između medija i arhiva, orijentacija u pogledu estetske produkcije i njene estetičke refleksije prinuđena je na traganje za novim potpornim stubovima. Zbog toga se možemo saglasiti sa Igltonom da kulminacija borbe protiv ideologizovanog kontinuiteta u apsolutizovanoj sadašnjosti ne može biti zadovoljavajuće rešenje: „Poriv ka istorizovanju izvrće se u svoju suprotnost: dovedena do tačke u kojoj se kontinuiteti jednostavno rastapaju, istorija postaje samo galaksija trenutnih stanja, skup večnih sadašnjosti – što će reći, nešto što uopšte nije istorija“.<sup>29</sup>

Upravo nam je Grojsovo čitanje Bahtina<sup>30</sup> demonstriralo nemogućnost doslednog sprovođenja fukoovske emancipacije od normativne povesti, pošto se ne možemo izmestiti iz „pozadinskog“, kulturalno i jezički obojenog konteksta, po pravilu uvek zasićenog normativnim komponentama. Pozivanje na kreaciju vlastite genealogije iskazuje napor za oslobađanjem od svakog konteksta koji nikada ne može u potpunosti uroditi plodom. Potenciranje spontanog samokreiranja tako obnavlja fihteovsko intenziviranje subjektivnosti, ali u istom potezu paradoksalno odustaje od snažnog autorskog ja. Ukoliko, pak, iz takve vizije umetnika uklonimo Ja čija sloboda ne rezultira jednokratnim činom, nego habitualnom tendencijom delanja, onda smo prinuđeni da istražujemo tragove, preostale nakon translacije subjektivnosti iz umetnika u umetničko delo. Takvom traganju će uspešno odgovoriti samo onaj umetnički opus koji je u stanju da u sebi iznese teret povesnosti umesto samog umetnika. Fokus na koji će se u takvim uslovima usmeravati umetničko delo, u težnji da pobudi željenu refleksiju i dopadanje, više neće biti neutralna publika, nego će biti prevashodno rezervisan za samog autora, budući da upravo on bez uspostavljanja naknadne kopče sa delom rizikuje da ostane ispražnjen od svake subjektivnosti. Uzeta u tom zaoštrenom vidu, autonomija umetnosti kulminirala bi u nečuvanom, terapijski oblikovanom identitetu autora i publike, pošto bi se istinska potreba za recepcijom dela redukovala isključivo za autora. Drugim rečima, retorika potisnutog i marginalizovanog ne može poslužiti kao vodeća matrica umetničke prakse, budući da,

- a) s jedne strane, u krajnjim konsekvencama pretvara publiku u nevoljnog psihoterapeuta čiji je jedini zadatak da u umetničkim delima razluči sadržaj i poreklo autorovih frustracija te,
- b) s druge strane, zato što *conditio humana* nikada ne može prestati da računa sa uskraćenostima, što ga čini pogodnim za svakovrsnu zloupotrebu i manipulaciju.

Zbog toga Grojs ima pravo kada ustanovljuje neočekivanu paralelu između savremenih arhivskih praksi i homogenosti kritičkog diskursa kakav danas funkcioniše u zapadnoj hemisferi: „Velikim delom ta homogenost sebe zahvaljuje činjenici da kritički diskurs na Zapadu cirkuliše pre svega kao roba na medijskom tržištu. Radi se o standardizovanom sofističkom govoru koji se proizvoljno može uspostaviti unutar svake političke strategije. Jer: gde telo nije potiskivano? Gde čovek nije traumatizovan? Gde subjekt nije obuhvaćen protivrečnim požudama? Gde ljudskost nije ugrožena od strane mašina? Odgovor je: to

<sup>29</sup> Teri Iglton, *Iluzije postmodernizma*, Novi Sad, 1997, prev. V. Tasić, str. 65.

<sup>30</sup> Boris Groys, *Kunst-Kommentare*, isto, str. 74-79.

je svuda slučaj. Dakle, radi se o kritici sa potencijalno beskonačnim prodajnim potencijalom“.<sup>31</sup>

Otuda se nameće zaključak da proces konstituisanja *logike sakupljanja* umetničkih dela nije dovršen, nego da njegovo dalje uobličavanje tek predstoji. Savet Hegelovog učenika Hotoa u tom pogledu bi svakako išao u pravcu pomirenja. Ukoliko se nekada naglašavao identitet, tj. participacija umetničkog dela u opštosti duha, a danas se naglašava razlika, to pomirenje poprima obrise univerzalnog u pojedinačnom, tj. naziranja jedinstvenog smisla u lomovima i trajanja u prekidima. Moglo bi na prvi pogled izgledati neverovatno, ali u savremenoj literaturi slična sugestija u pogledu našeg poimanja arhiva stiže od stručnjaka za srednjovekovnu filozofiju: „Nije dobro potceniti *rad arhiva*. U filozofiji kao i drugde, a još više kada se radi o *subjektivnosti*. Priroda arhiva određuje periodizaciju, kao i razdeobu kontinuiteta i diskontinuiteta. Izbor ‘dugog trajanja’ dozvoljava da se ponovo uspostave i kontinuiteti i diskontinuiteti“.<sup>32</sup>

Izvesno je jedno: odbacivanje poniženih i marginalizovanih danas se teško može opravdati, ni kada se radi o umetničkim delima, a kamoli o ljudskim egzistencijama. Ukoliko je radikalizam kao sredstvo izraza ostao legitiman samo u sferi umetničke prakse, onda bi se novi radikalizam sastojao upravo u smelosti da se potencirane razlike provuku kroz filter jedinstvenog osmišljavanja koji će se pozicionirati s one strane globalizovane medijske banalizacije. Možda se upravo u tome sastoji budući angažman umetnosti koja je dovoljno puta pokazala da zna da nas iznenadi energičnom deskripcijom konkretnih potreba duha vremena u kojem živimo. Relativizacija fantazma kreacije novog, uvažavanje dugog trajanja i produbljivanje svesti o medijalnom karakteru umetničkog izraza već bi sami po sebi bili inovacija.

*Napomena: Ovaj tekst je nastao zahvaljujući finansijskoj podršci Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj u okviru projekta Tradicija nastave filozofije u dve najstarije srpske gimnazije, broj projekta 159001A.*

---

<sup>31</sup> Boris Groys, *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a/M, 2006, str. 69.

<sup>32</sup> Alain de Libera, *Archéologie du sujet I. Naissance du sujet*, Paris, 2007, str. 23.