

Katarina Rukavina

Akademija primijenjenih umjetnosti
Sveučilište u Rijeci
Ul. Slavka Krautzeka 83
HR - 51000 Rijeka

Prethodno priopćenje / Preliminary communication
Primljen / Received: 10. 6. 2019.
Prihvaćen / Accepted: 16. 11. 2019.
UDK / UDC:
DOI: 10.15291/ars.2932

O novome nakon modernizma: stvaralaštvo u kontekstu proširenog pojma umjetnosti*

On the New after Modernism:
Artistic Creation in the Context of
the "Extended Concept of Art"

SAŽETAK

U radu se ispituje što pojam stvaralaštva podrazumijeva nakon povijesnih avangardi, odnosno neoavangardi i post-avangardi gdje dolazi do radikalnog preispitivanja i proširenja pojma umjetnosti sve do točke u kojoj umjetnost samu sebe dovodi u pitanje, postaje neprepoznatljiva čisto zamjedbenim svojstvima te se potvrđuje kao neka vrsta filozofije. Često se navodi kako je umjetnost time došla do kraja svojeg povijesnog razvoja, odnosno do „povijesne samosvijesti koja je u stanju prepoznati sve povijesno determinirane razlike.” Riječ je o kontroverznom razdoblju u povijesti umjetnosti koje s jedne strane obilježava vrhunac modernizma najčišćim formalističkim izrazom, a s druge strane napuštanjem njegove glavne ideje (vjera u napredak i emancipaciju čovječanstva), kritikom autonomije umjetnosti, ukidanjem razlike između visoke i popularne umjetnosti, izlaskom iz studija i muzeja u svakodnevni život, na ulicu, u krajolik i sl. Cilj je rada analizirati pojam stvaralaštva u kontekstu suvremene umjetničke prakse gdje je diskurs o nemogućnosti novog, prema teoretičaru umjetnosti B. Groysu, postao osobito utjecajan i raširen.

Ključne riječi: avangarda, modernizam, novo, umjetničko stvaralaštvo, suvremenost, umjetnost

ABSTRACT

The paper examines the meaning of artistic creation after the historical avant-gardes, that is, the neo-avant-gardes and post-avant-gardes, with their radical reinvention and extension of the concept of art, to the point where art has started to question itself and becomes unrecognizable by its purely perceptive properties, asserting itself as a sort of philosophy. It is often said that art has thus reached the end of its historical development, that is, "a notion of historical self-consciousness that is able to recognize all historically determined differences." It is a controversial period in art history, which on the one hand is the pinnacle of modernism through its purest formalistic expression, but on the other implies abandoning its main idea (belief in the progress and emancipation of humanity), a critique of the autonomy of art, abolishing the distinction between high and popular art, and stepping out of the studios and museums into everyday life, the street, the landscape, and so on. The aim of this paper is to analyse the idea of artistic creation in the context of contemporary art practice, where discourse on the impossibility of the new, according to the art theorist B. Groys, has become particularly influential and widespread.

Keywords: avant-garde, modernism, the new, artistic creation, contemporaneity, art

Uvod

U tekstu se ispituje što pojam stvaralaštva podrazumijeva nakon povijesnih avangardi, odnosno neoavangardi i postavangardi gdje dolazi do radikalnog preispitivanja i proširenja pojma umjetnosti i to u mjeri u kojoj umjetnost samu sebe dovodi u pitanje, postaje neprepoznatljiva čisto zamjedbenim svojstvima te se potvrđuje kao neka vrsta filozofije. Često se navodi kako je umjetnost time došla do kraja svojeg povijesnog razvoja odnosno do „povijesne samosvijesti koja je u stanju prepoznati sve povijesno determinirane razlike”.¹ Pri tom se povijest umjetnosti vidi kao povijest umjetničkih inovacija u terminima linearnog hoda vremena. Slijedom teorije o kraju umjetnosti i postmodernističke kritike ideje progressa ili utopija modernog doba, diskurs o nemogućnosti novoga u okviru suvremene umjetničke prakse postaje osobito utjecajan i raširen.² Tako se umjesto stvaralaštva danas radije rabe pojmovi produkcije, reprodukcije, postprodukcije, citata, aproprijacije, estetizacije, eklekticizma i sl. Je li to ujedno i kraj modernističkog shvaćanja umjetnosti kao neprestanog stvaranja nečeg novog ili novo još bitno određuje smisao i vrijednost umjetničkog djela/događaja, pitanje je o kojem raspravlja ovaj tekst.

Poiesis

Stvaranje (*poiesis*) u antičkoj misli u najširem se smislu odnosi na sve ono što podrazumijeva prelazak nečega iz nebića u biće te time obuhvaća i tvorevine svih umjetnosti (*tehne*). Ipak, pojmom stvaralaštva Grci se nisu služili u odnosu na umjetnost i umjetnike, kao na primjer slikare i kipare, jer ti umjetnici ne izrađuju nove stvari, nego samo oponašaju one koje postoje u prirodi.³ Pored toga, pojam stvaralaštva podrazumijeva slobodnu djelatnost, a grčki pojam umjetnika i umjetnosti implicira podređivanje zakonima i pravilima: u likovnim umjetnostima proporcija, kanon, mjera.⁴ Umjetnik je otkrivač (zakona), a ne stvaratelj. Iznimka je poezija, no ona nije smatrana umjetnošću. Pojam stvaralaštva u smislu činjenja ni iz čega, počeo se formirati pred sam kraj antike i bio je negativan. Naime, kasnoantički materijalisti (Lukrecije) tvrdili su da nema ničeg takvog kao što je činjenje nečega ni iz čega, a ondašnji nematerijalisti također negiraju stvaralaštvo jer su zagovarali emanaciju.⁵ Stvar se mijenja sa srednjim vijekom u kojem se stvaralaštvo upotrebljava isključivo za označavanje djelatnosti Boga, stvaranja ni iz čega, *creatio ex nihilo*, te se ni ovdje ne odnosi na umjetnost.

Prema slavlrenom poljskom filozofu Władysławu Tatarkiewiczu, umjetnost kao oblik stvaralaštva, odnosno kao rađanje novih stvari, ustalila se tek u modernim vremenima. Tek s 19. stoljećem stvaralaštvo ulazi u polje umjetnosti i upotrebljava se isključivo u odnosu na umjetnike i njihov rad. Sada se smisao izraza radikalno promijenio: stvaralaštvo više podrazumijeva rađanje novih stvari negoli rađanje stvari ni iz čega. Nije svaka novost bila stvaralaštvo, ali novost ga kao takva u novom dobu bitno definira.⁶ Dok su stara vremena u umjetniku vidjela oponašatelja ili otkrivača (zakona), moderna vremena u njemu vide pronalazača ili stvaratelja nečeg novog.⁷ U likovnoj se umjetnosti od renesanse naovamo formira svijest o individualnosti i originalnosti umjetnika koja potpuno dolazi do izražaja u romantičkom pojmu genija. Kako se novost ne javlja samo u umjetničkim djelima nego i u djelima znanosti i tehnike, opseg pojma se u 20. stoljeću proširuje na cijelu ljudsku kulturu i ima naročitu dvoznačnost: označava proces u stvarateljevu umu i sami proizvod tog procesa.⁸ Ipak, u ovom širem pojmu stvaralaštva umjetnost je sačuvala iznimnu poziciju: znanstvenik će ostvariti svoj zadatak kad točno raspozna pojave, tehničar kad izmisli korisno oruđe, a za umjetnika je zadatak upravo stvaralaštvo – ono što je ukras znanosti i tehnike, za umjetnost je bit stvari.⁹

Za analizu suvremenog umjetničkog stvaralaštva, međutim, bitna je još jedna promjena koja se dogodila unutar samog modernizma i ujedno subvertirala njegov razvoj, a to je pojava avangardne umjetnosti. Ključno mjesto u teoriji avangarde zauzima teza da se nove teorije i nova umjetnička djela u moderni više ne mogu prosu-

divati starim kategorijalnim aparatom. Razlog tomu valja tražiti u temelju određenja moderne koji postavlja načelo novoga u samu bit realiteta. Novo se razumijeva kao napredak u spoznaji te je i moderna umjetnost, u hegelijanskom smislu, otjelovljenje pojma „povijesne samosvijesti” koja je u stanju stvoriti vlastiti odnos spram tradicije, tj. starog svijeta.¹⁰ Radikalni raskid avangardne umjetnosti s tradicijom „povijesne samosvijesti”, koji podrazumijeva drukčiji odnos prema zbilji, predstavljen je u zahtjevu za promjenom društva i društvenih institucija te u promjeni sistema prikazivanja. Marcel Duchamp, danas citiran kao jedan od najvećih i najutjecajnijih umjetnika 20. stoljeća, postavljanjem prvog *ready madea* 1913. godine (Stalak za boce), običnog predmeta uzetog iz svijeta stvari, u izložbeni prostor i njegovim proglašavanjem umjetničkim djelom, negira sve ono što je dotada bilo uvriježeno kao umjetničko stvaralaštvo: autonomne morfološke odrednice i materijalnost novog proizvoda stvorenog rukom umjetnika iz njegove stvaralačke intuicije. Duchamp ovim činom radikalno mijenja ulogu umjetnika: umjetnik nije više ili nije samo stvaratelj novih umjetničkih djela, već je prije svega sofisticirani, inteligentni promatrač koji mijenja odnose stvari u svijetu (običan predmet postaje umjetnost), koji imenuje i preimenuje stvari.¹¹ Modernistički pojam stvaratelja ovdje je dekonstruiran (vještina, tehnika, novina), a umjetničko djelo dematerijalizirano i transponirano u koncept, kontekst i ideju jer se više ne može recipirati kao čisto vizualni fenomen. Prema teoretičaru umjetnosti Mišku Šuvakoviću, Duchamp je u likovne umjetnosti uveo jednu bitnu stvar, a to je proces imenovanja i označavanja (jezik, društvena praksa, sistem umjetnosti). Drugim riječima, *ready made* je omogućio da se umjetnost promatra kao jezik: značenje jednog komada, jednog predmeta, njegova je upotreba u jeziku.¹² Time Duchamp stubokom mijenja dotadašnje shvaćanje stvaranja, izvođenja i recepcije umjetničkog djela te najavljuje sve ono što implicira sintagmu „prošireni pojam umjetnosti”.

Kraj novoga

Iako nije poznato da su se Wittgenstein i Duchamp ikada sreli i poznavali, njihov rad počeli su povezivati umjetnici neoavangarde i postavangarde koji su djelovali na razmeđu kasnog modernizma 60-ih godina i postmoderne 70-ih godina 20. stoljeća. Tada nastaju neodada, fluxus, pop art, minimalizam, prvi hepeninzi, performansi, land art, konceptualna umjetnost i sl. Riječ je o kontroverznom razdoblju u povijesti moderne umjetnosti koje s jedne strane obilježava vrhunac modernizma najčišćim formalističkim izrazom, a s druge strane napuštanjem njegove glavne ideje (vjera u napredak i emancipaciju čovječanstva), kritikom autonomije umjetnosti, ukidanjem razlike između visoke i masovne umjetnosti, korištenjem predmeta masovne, potrošačke kulture, korištenjem nove tehnologije, izlaskom iz studija i muzeja u svakodnevni život, na ulicu, u krajolik i sl. Duchamp utječe na gotovo sve postslikarske tendencije u umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata. Jackson Pollock ne slika kistom, već živi na slici, prosipa boju po slici te pravi od slikanja slike *ready made*. U razdoblju djelovanja fluxusa umjetnici upotrebljavaju neumjetničke predmete kao umjetnička djela. U neodadi se predmeti potrošačke masovne kulture, kulture otpada rabe i proglašavaju umjetničkim djelom. Pop art, minimalna umjetnost, konceptualna umjetnost također duguju Duchampu, a postmoderna se prepoznaje u njegovim višeznačnim jezičkim igrima.¹³ U umjetnost se unose situacije konkretnog života koje se rabe kao materijal umjetničkog rada te prelaze iz estetskog činjenja u političku akciju.¹⁴

Do proširenja pojma umjetnosti ne dolazi dakle odmah, u razdoblju povijesnih avangardi, već tek u drugoj polovici 20. stoljeća, odnosno u neoavangardi i postavangardi kada se prema nekim utjecajnim teorijama umjetnost razvila do vlastitog pojma odnosno vlastite samosvijesti. Referirajući se na Brillo kutije Andyja Warhola nastale 1964., u kojima se osvještava Duchampov čin, te na Hegelovu tezu o kraju umjetnosti, filozof Arthur Danto u neoavangardi vidi kraj povijesnog razvoja umjetnosti kao nesvjesne i senzibilne aktivnosti. Prema Dantou, u Warholovu djelu sama

umjetnost postaje filozofija. Nakon Warhola ne može se dogoditi više ništa novo, tada nastupa postmoderni eklekticism u kojem umjetnici ponekad, tek u najboljim djelima, rade ono što filozofi rade, ali u mediju umjetnosti.¹⁵ Za teoretičara umjetnosti i kulture, Hala Fostera, neoavangarda i postavangarda nova su estetička iskustva, nove spoznajne mogućnosti i političke intervencije koje su posljedica direktnog razumijevanja i kreativnog tumačenja povijesnih avangardnih intencija.¹⁶ Naime, avangardno umjetničko djelo nije nikada potpuno recipirano u njegovu inicijalnom momentu. Ono to ne može ni biti, tvrdi Foster pozivajući se na Lacana, jer je traumatsko – rupa u simboličkom redu svojeg vremena za koju to vrijeme nije pripremljeno.¹⁷ Peter Bürger nasuprot tomu smatra da radikalni raskid avangardne umjetnosti s tradicijom označava originalnost koja se u neoavangardama tek isprazno ponavlja i ne postiže jednak efekt, već nerijetko ostavlja samo dojam industrijske proizvodnje. Bürger tvrdi kako je glavna intencija umjetničkih postupaka povijesne avangarde dokidanje umjetnosti u Hegelovu smislu riječi: smrt umjetnosti ne znači njezino uništenje, već prijenos u životnu praksu gdje, premda u promijenjenom obliku, ostaje sačuvana.¹⁸ Prihvatanjem *ready madea* kao predmeta dostojnog izlaganja u muzeju pokazuje se neuspjeh glavne ideje avangarde, a to je dokidanje institucije umjetnosti: ovaj čin ne osporava umjetničko tržište, već mu se štoviše priklanja. Nakon toga, tvrdi Bürger, umjetnost više nije moguća. Ostaje samo njezin pojam, sada često određivan upravo u okvirima suvremenih umjetničkih institucija.

U svim tim brojnim i dobro poznatim raspravama, uključujući i rasprave o različitim stavovima koji se tiču modernosti i modernizma nasuprot postmodernosti i postmodernizmu, čini se da prevladava gledište prema kojem je avangardna umjetnost, slijedom Bürgerove teorije, definitivno postala povijesna. Tako filozof i teoretičar suvremene umjetnosti Boris Groys tvrdi da je diskurs o nemogućnosti novoga u umjetnosti posljednjih desetljeća postao osobito utjecajan i raširen. Štoviše, tvrdi Groys, prati ga određen osjećaj sreće, pozitivnog uzbuđenja zbog navodnog kraja novoga: „Čini se kako je oslobođenje od obveze da se u povijesnom smislu bude novim, velika pobjeda života nad dojučerašnjim prevladavajućim povijesnim pričama koje su težile podrediti, ideologizirati ili formalizirati stvarnost. Povijest umjetnosti u prvom redu doživljavamo na način na koji je ona predstavljena u muzejima. Stoga oslobođenje od novog poimamo kao oslobođenje od povijesti umjetnosti, a time i povijesti kao takve. U umjetnosti se ono u prvom redu doživljava kao mogućnost izlaska iz muzeja. Izaći iz muzeja znači postati popularnim, živim, prisutnim izvan zatvorenog kruga etabliranog umjetničkog svijeta, izvan muzejskih zidova. Stoga mi se čini kako je pozitivno uzbuđenje oko kraja novog u umjetnosti prije svega povezano s tim novim osjećajem uključivanja umjetnosti u život, s onu stranu svih povijesnih konstrukcija i obzira, s onu stranu opozicije starog i novog.”¹⁹ No Groys odmah primjećuje kako je u namjeri da stvaramo istinski živu umjetnost potrebno odgovoriti na pitanje: kada i pod kakvim uvjetima umjetnost izgleda živom, a ne mrtvom? Za njega biti živim znači ni više ni manje nego biti novim.

Topologija aure

Groys zahtijeva da svaki put treba točno analizirati što se podrazumijeva pod time kada se danas govori o ukidanju granica između umjetnosti i života, o prevladavanju i proširivanju umjetničkog sustava, o njegovu izlasku iz muzeja i težnji da ih prihvati široka, demokratska javnost.²⁰ Naime, tvrdi Groys, u naše doba umjetnosti prijete dvije osnovne sile, sila teorije i sila života: „Umjetničko djelo izlaže se opasnosti da se rasplina u bujici diskursa i bujici života te da tako izgubi svoj značaj, svoju predmetnost i sposobnost otpora.”²¹ Usprkos tomu, spas umjetnosti Groys ipak vidi u teoretskom promišljanju novog pojma umjetnosti pri čemu ne treba zaboraviti da je pojam o djelu još samo pojam. Tako mogućnost stvaranja nečeg novog u postmoderni objašnjava radikalizirajući Benjaminovu postavku o razlici originala i kopije,

tzv. topologijom aure. Navodeći za primjer prakse umjetničke dokumentacije,²² a posebno instalaciju koju danas u sve većoj mjeri susrećemo u umjetničkim prostorima, on govori o strategijama ponovnog smještanja i upisa temeljenog na situaciji i kontekstu što omogućuje pretvorbu artificijelnoga u nešto živo, a repetitivnoga u nešto neponovljivo.²³ Groys naime primjećuje kako posljednjih desetljeća umjetnički svijet sve više teži preusmjeravanju svojeg zanimanja s umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji te tvrdi kako je ta promjena osobiti pokazatelj šire preobrazbe koju umjetnost danas prolazi.²⁴ Dok se, prema tradicionalnom shvaćanju, umjetničkim djelom smatralo nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istog trena postojećom i vidljivom, te stoga što jest umjetnost ne može upućivati na umjetnost, umjetnička dokumentacija po svojoj definiciji nije umjetnost, ona tek upućuje na nju „jasno pokazujući kako umjetnost više nije prisutna i stoga istog trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena”.²⁵ Primjeri uključuju performanse, privremene instalacije ili *happeninge*, ali i složene i raznovrsne umjetničke intervencije u svakodnevnom životu, dugotrajne i komplicirane procese diskusija i analiza, stvaranje neobičnih životnih okolnosti, umjetničkih istraživanja o recepciji umjetnosti u različitim kulturama i sredinama, politički motiviranim umjetničkim akcijama itd. Kako od samog početka te umjetničke aktivnosti nisu imale za cilj stvaranje umjetničkog djela u kojem se umjetnost kao takva može manifestirati, nijedna od tih umjetničkih aktivnosti ne može biti predstavljena ni na jedan drugi način osim umjetničkom dokumentacijom.²⁶ Takva se umjetnost ne pojavljuje u obliku predmeta jer nije proizvod ili rezultat „kreativne” aktivnosti. Groys tvrdi kako je sama umjetnost ta aktivnost, odnosno praksa umjetnosti kao takve: „U skladu s tim, umjetnička dokumentacija ne pokušava učiniti neki prošli umjetnički događaj prezentnim, niti je obećanje budućeg umjetničkog djela, nego je jedini mogući oblik upućivanja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način.”²⁷ Naime, bit umjetničke dokumentacije jest u tome što je ona rezultat bez rezultata – ona prije dokumentira umjetnost negoli je predstavlja: „Za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkih djela, umjetnost je identična životu, zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju. Predstavljanje bilo kojeg takvog konačnog rezultata – recimo u formi umjetničkog djela – pretpostavljalo bi razumijevanje života kao pukog funkcionalnog procesa čije je vlastito trajanje negirano i izbrisano stvaranjem konačnog proizvoda, koji je ekvivalent smrti. Hotimice, muzeje tradicionalno uspoređuju s grobljima: predstavljajući umjetnost kao konačni cilj života, brišući život jednom i zauvijek. Umjetnička dokumentacija, naprotiv, znači pokušaj korištenja umjetničkih medija u umjetničkim prostorima kako bi se uputilo na život sam, kao da je bez želje da ga se direktno predstavi. Umjetnost postaje oblik života, dok umjetničko djelo postaje neumjetnost, puka dokumentacija te životne forme.”²⁸

Da bi objasnio kako funkcionira smještaj dokumentacije u nekoj instalaciji, Groys se poziva na utjecajni tekst Waltera Benjamina „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”. Kao što je poznato, Benjamin se u navedenom tekstu koristi pojmom aure kako bi upozorio na razliku između živog konteksta umjetničkog djela i njegove tehničke reprodukcije, koja nema mjesto i kontekst. Ta je razlika za Benjamina isključivo topološka, kontekstna i u potpunosti neovisna o materijalnoj prirodi djela. Naime, nestanak materijalne razlike između originala i kopije, koji se događa zahvaljujući modernoj tehnologiji reprodukcije, ne znači nestanak razlike kao takve: original ima auru koju kopija nema. Groys ističe kako pomno čitanje Benjaminova teksta pojašnjava da pojam aure, i sama aura, pripadaju isključivo moderni. Ona je kao kriterij razlikovanja neophodna tek kad tehnologija reprodukcije proglasi sve materijalne kriterije beskorisnima,²⁹ odnosno „ona se pojavljuje istog trena kad je izgubljena. I pojavljuje se zbog istog razloga zbog kojeg je izgubljena.”³⁰ Pri tome aura za Benjamina znači ponajprije odnos umjetničkog djela spram njegova vanj-

skog konteksta. Original ima posebno mjesto i upravo ga to posebno mjesto kojim je upisan u povijest čini jedinstvenim predmetom, unikatom. Za razliku od toga, kopiji nedostaje autentičnost. Ona je bezmjesna, virtualna, ahistorijska te se od samog početka pojavljuje kao potencijalno umnožavanje i baš stoga što nema mjesto, nije upisana u povijest.³¹ Prema Groysu, baš zbog toga za Benjamina tehnička reprodukcija sama po sebi nije razlogom za gubitak aure. Njezin nestanak uzrokovan je novim estetičkim ukusom modernog potrošača koji više voli kopiju od originala: „Današnji potrošač umjetnosti više voli da mu se umjetnost dostavi. (...) Draže mu/joj je da original dođe do njega/nje, kao što to zapravo i čini, ali u vidu kopije. Kad je razlika između originala i kopije topološke prirode, tada topološki određeno kretanje samog gledatelja stvara tu razliku. Ukoliko mi idemo k umjetničkom djelu, tada se radi o originalu. Ako prisiljavamo umjetničko djelo da dođe do nas, tad je riječ o kopiji.”³²

Groys zaključuje kako Benjaminova nova interpretacija razlike između originala i kopije otvara mogućnost ne samo stvaranja kopije iz originala nego i stvaranje originala iz kopije. Naime, tvrdi Groys, ako je riječ jedino o topološkoj, kontekstnoj razlici, tada je moguće ne samo ukloniti original s njegova mjesta i deteritorijalizirati ga nego i reteritorijalizirati kopiju. Tako smještaj umjetničke dokumentacije, koja se po definiciji sastoji od reprodukcija tekstova i slika u neku instalaciju, jest njezino ovdje i sada povijesnog smještaja, čime ona zadobiva auru originala, životnog, povijesnog.³³ „Budući da je razlika između originala i kopije u cijelosti topološka i situacionistička, svi dokumenti postavljeni u instalaciji postaju originali – i stoga s pravom mogu biti smatrani originalnim dokumentima života koji žele dokumentirati. Ukoliko reprodukcija stvara kopije iz originala, instalacija stvara originale iz kopija. (...) U modernom dobu originalnost je postala promjenjivom kategorijom – ona nije naprosto izgubljena.”³⁴ Drugim riječima, mogućnost novoga u „doba zastarjelosti novoga” doista postoji, ali ne u vidu materijalnosti predmeta, već njegovom aumom, njegovim kontekstom, povijesnim mjestom. Za Groysa biti original i posjedovati auru znači isto što i biti živ: naime, život nije nešto što živo biće nosi „po sebi”, već je to upis živog bića u životni kontekst – u životni vijek i životni prostor.³⁵

Benjaminovu interpretaciju razlike između originala i kopije Groys dalje razvija u raspravi o novome. Razdvajajući koncepciju novoga od koncepcije povijesti, tj. linearnog shvaćanja povijesnog vremena, on zagovara tezu da se inovacija ne događa u vremenu, već prije svega u prostoru, na granici između muzeja i beskonačnosti vanjskog svijeta. Štoviše, tvrdi Groys, muzej je jedino mjesto na kojem su inovacije moguće: „umjetničko djelo koje se svojim vizualnim svojstvima ne izdvaja dovoljno iz svog okruženja, moguće je percipirati jedino u muzeju. Time strategije umjetničke avangarde koje su se temeljile na brisanju vizualne razlike između umjetničkog djela i običnog predmeta neposredno vode osnaživanju muzeja koji ovu razliku institucionalno učvršćuje.”³⁶

Groys istodobno predlaže novo shvaćanje novoga misleći pritom na razliku između tradicionalno modernističkih i suvremenih umjetničkih strategija. Dok je u modernističkoj tradiciji umjetnički kontekst smatran stabilnim (idealizirani kontekst univerzalnog muzeja), a inovacija se sastojala od postavljanja nove forme, nove stvari u taj nepromjenjivi kontekst, u našem se dobu na kontekst gleda kao na nestalan i promjenjiv okvir, a strategije suvremene umjetnosti obuhvaćaju stvaranje specifičnog konteksta unutar kojeg neki oblik ili stvar izgleda drukčijom, novom ili zanimljivom. Dok je tradicionalna umjetnost djelovala na nivou forme, suvremena umjetnost operira na nivou konteksta, pozadine ili na planu nove teorijske interpretacije.³⁷ No, usprkos razlikama, cilj je isti – stvoriti kontrast između forme i povijesne pozadine, učiniti formu naizgled drukčijom i novom: „U namjeri da se uspješno nametne ‘u životu’, umjetnost mora postati različitom – neobičnom, iznenađujućom, ekskluzivnom – a povijest pokazuje da je to jedino moguće ukoliko umjetnost crpi svoju snagu iz klasičnog naslijeđa mitologije i religije, prekinuvši svoju vezu s banalnim, svakidašnjim iskustvom. Uspješ-

na (posve zaslužen) proizvodnja slika masovne kulture današnjice bavi se napadima izvanzemaljaca, mitovima o apokalipsi i pokajanju, herojima nadnaravnih sposobnosti i tome slično. Sve je to nedvojbeno fascinantno i poučno. Ipak, ponekad čovjek poželi razmišljati ili uživati u nečem normalnom, nečem svakidašnjem, čak banalnom. U našoj kulturi ta želja može biti uslišena tek u muzeju. U životu, s druge strane, jedino nam se nesvakidašnje predstavlja kao mogući predmet divljenja³⁸

Za Groysa novo ne nestaje u korist obnove staroga. Moderni je muzej sposoban uvesti novu razliku među stvarima, a ta je razlika nova jer ne reprezentira nijednu već postojeću vidljivu razliku: „muzej okreće pažnju gledatelja od vizualnog oblika stvari k njihovoj skrivenoj materijalnoj srži i njihovom životnom vijeku. Novo ovdje ne funkcionira kao reprezentant Drugoga, niti kao sljedeći korak u progresivnom pojašnjavanju mračnog, nego prije kao novi podsjetnik da opskurno ostaje opskurno, da razlike između stvarnog i simuliranog ostaju dvosmislene, da je dugovječnost stvari uvijek ugrožena, da je beskonačna dvojba o unutrašnjoj naravi stvari nerazrješiva.”³⁹

Ono što, međutim, ostaje prijepornim jest Groysova tipično modernistička dualna metafizika novoga: njegova dioba moderne kulture, odnosno suvremene umjetnosti na profani prostor i kulturalni arhiv. Naime, bitan faktor razvoja umjetnosti proizlazi iz tzv. profanog prostora – upravo neslaganjem oko toga je li nešto umjetnost ili nije. Takvo neslaganje pokazuje sukob između umjetnosti kao dijela institucije i umjetnosti kao događaja, što kod Groysa nije slučaj. Ostaje dojam da se pojam i čin stvaralaštva u kontekstu suvremenosti neprestano zapliću u Lyotardovu naizgled paradoksalnu tvrdnju kako ništa ne može biti moderno ako prije toga nije bilo postmoderno: umjetničko je djelo postmoderno kada je još izvan parametra institucije umjetnosti, a moderno kada uđe u nju i izgubi svoju prirodu „događaja”.

Zaključak

Shvaćanje umjetnosti kao oblika stvaralaštva ustalilo se, kao što smo vidjeli, tek s modernim vremenima. Stvaralaštvo pritom podrazumijeva rađanje novih stvari, a povijest umjetnosti, također moderna disciplina, podrazumijeva povijest umjetničkih inovacija u terminima linearnog hoda vremena. Povezanost umjetničkog stvaralaštva s pojmom novine valja tražiti u temelju određenja moderne koji postavlja načelo novoga u samu bit realiteta. No slijedom teorije o kraju umjetnosti i postmodernističke kritike ideje progresa kao jedne od utopija modernog doba, postavlja se pitanje o mogućnosti, pa i vrijednosti novoga u okviru suvremene umjetničke prakse, odnosno suvremenog stvaralaštva.

Razdvajajući koncepciju novoga od koncepcije povijesti, tj. linearnog shvaćanja povijesnog vremena, utjecajni teoretičar suvremene umjetnosti Boris Groys zagovara tezu da se inovacija ne događa u vremenu, već prije svega u prostoru, na granici između muzeja i beskonačnosti vanjskog svijeta. Novo je, dakle, moguće i u suvremenosti usprkos sve dominantnijem diskursu o njegovoj nemogućnosti. Umjesto gubitka aure umjetničkog djela u doba tehničke reproduktibilnosti, za Groysa vrijeme novih medija obilježava upravo njezin svojevrsni povratak. Groysova se misao pokazuje dalekosežnom za razumijevanje pojma stvaralaštva u kontekstu suvremene umjetničke prakse, a njegovi su tekstovi neki od rijetkih teorijskih analiza pojma novoga. No ono što se nadaje kao problem jest „novost novoga” koja ostaje apsolutna vrijednost. U nastanku novoga uvijek je posrijedi stanoviti oblik prevrednovanja postojećih vrijednosti⁴⁰ te bi odbacivanje novoga u „doba zastarjelosti novoga” dovelo u pitanje smisao umjetnosti. Stoga poimanje umjetnosti kao neprestanog stvaranja nečeg novog u okviru suvremene umjetničke prakse možda jest prevrednovano, ali nije prevladano. Tako je i Groysova teorija u konačnici paradoksalni povratak na staro te problem novoga nakon modernizma i dalje ostaje otvorenim.

BILJEŠKE

- * Rad je proširena verzija teksta „Filozofijski diskurs neoavangarde: Stvaralaštvo u kontekstu proširenog pojma umjetnosti” izlaganog na Godišnjem simpoziju Hrvatskog filozofskog društva Filozofija i stvaralaštvo u prosincu 2018. u Zagrebu.
- ¹ BORIS GROYS, *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2006., 122.
 - ² Usp. BORIS GROYS, (bilj. 3), 104.
 - ³ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, *Istorija šest pojmova*, Beograd, 1976., 238.
 - ⁴ Ibid.
 - ⁵ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, (bilj. 3), 245.
 - ⁶ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, (bilj. 3), 246.
 - ⁷ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, (bilj. 3), 256.
 - ⁸ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, (bilj. 3), 244.
 - ⁹ Usp. VLADISLAV TATARKJEVIČ, (bilj. 3), 255.
 - ¹⁰ PETER BÜRGER, *Teorija avangarde*, Zagreb, 2007., 81.
 - ¹¹ Izlaganje teoretičara umjetnosti Miška Šuvakovića o Marcelu Duchampu i *ready-madeu*, vidi link: <https://vimeo.com/channels/umetnost20veka/37403157> (1.12. 2018.).
 - ¹² Ibid.
 - ¹³ Ibid.
 - ¹⁴ MIŠKO ŠUVAKOVIĆ, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, 2005., 57.
 - ¹⁵ ARTHUR C. DANTO, *Filozofija i suvremena umjetnost*, *Život umjetnosti*, 67/68 (2002.), 124–127, 125.
 - ¹⁶ HAL FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, 1996., 29.
 - ¹⁷ Ibid.
 - ¹⁸ PETER BÜRGER, (bilj. 10), 65.
 - ¹⁹ BORIS GROYS, (bilj. 2), 104.
 - ²⁰ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 40.
 - ²¹ BORIS GROYS, (bilj. 2), 38.
 - ²² Serija performansa moskovske grupe Kollektivnye Deystviya iz kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina 20. stoljeća, performans *Posveta* moskovskog umjetnika Francisa Infantea iz istog razdoblja, instalacije Sophie Calle *Les aveugles* (Slijepi, 1986.) i *Blind Color* (1991.) i performanse Carstena Höllera *Beduin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation* (Atomium, Bruxelles, 2001.). Primjerice, serija performansa moskovske grupe Kollektivnye Deystviya koji su se odvijali izvan Moskve u prisustvu samih umjetnika i nekolicine pozvanih gostiju, široj su publici bili dostupni samo putem dokumentacije, odnosno fotografija i tekstova, a odigravali su se na bijelom polju pokrivenom snijegom koje je asociiralo na bijelu podlogu Malevičevih suprematističkih slika – zaštitnog znaka ruske avangarde. Istodobno, značenje te bijele podloge bilo je u cijelosti preobraženo: Malevičeva radikalna, nepredmetna, autonomna umjetnost premještena je natrag u život. Malevičeve slike gube autonomnost i sada su, naprotiv, interpretirane kao dokumentacija proživljenog iskustva – u ruskom snijegu.
 - ²³ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 28.
 - ²⁴ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 8.
 - ²⁵ BORIS GROYS, (bilj. 2), 9.
 - ²⁶ Ibid.
 - ²⁷ BORIS GROYS, (bilj. 2), 10.
 - ²⁸ Ibid.
 - ²⁹ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 23.
 - ³⁰ BORIS GROYS, (bilj. 2), 22.
 - ³¹ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 24.
 - ³² Ibid.
 - ³³ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 26.
 - ³⁴ Ibid.
 - ³⁵ Otuda Groys razvija tezu o povezanosti umjetničke dokumentacije i područja biopolitike, no to ne ulazi u okvire ovog rada.
 - ³⁶ BORIS GROYS, (bilj. 2), 119.
 - ³⁷ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 131.
 - ³⁸ Ibid.
 - ³⁹ Usp. BORIS GROYS, (bilj. 2), 134.
 - ⁴⁰ ŽARKO PAIĆ, *Teorija umjetnosti za kraj avangarde: Boris Groys i paradoksi novoga*, u: *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti* (pogovor), (ur. Nada Beroš), Zagreb, 2006., 135–142, 140.