

Ana Dević

STRATEGIJE VIDLJIVOSTI



BORIS GROYS, Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti, (ur.) Nada Beroš, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2006., 142 str., ISBN 953-6043-83-1

Zbirka eseja jednog od najznačajnijih suvremenih teoretičara umjetnosti Borisa Groysa pod nazivom *Učiniti stvari vidljivima: Strategije suvremene umjetnosti* okuplja desetak autorovih kraćih tekstova koji razmatraju neke od ključnih aspekata suvremene umjetničke prakse. Problemima suvremenosti autor pristupa sučeljavajući nekoliko različitih perspektiva: transformacije pojedinih reprezentacijskih strategija “dugog trajanja” sučeljavaju se s neodgovornim zahtjevima koje nameće recentni trenutak. Polazišta Groysovih promišljanja u pravilu su analize nekih općih i tek naoko jasnih, jednoznačnih mjesta suvremene umjetničke prakse. Istraživanjem kako pojedina ključna pitanja modernizma (autonomija umjetničkog djela, odnos umjetnosti i života, pozicioniranje umjetničke prakse prema proizvodnji povijesti, odnos kopije i originala, gubitak aure, zahtjevi za proizvodnjom novoga, odnosi Istoka i Zapada...) određuju sadašnjost, Groys posredno vrednuje i korpus projekta modernizma. Odgovori na pitanja nipošto nisu jednoznačni, univerzalni i konačni. Upravo suprotno, oni kreativno crpu iz heterogenosti, proturječja, razlika i preklapanja.

Kako je umjetnost od vizije radikalne slobode završila u osjećaju potpune nemoći? - ključno je pitanje koje knjiga nameće. Razlog je tomu, smatra Groys, u tome što različiti primjeri radi-

kalne, kritičke i izvaninstitucionalne proizvodnje nisu uspjeli osloboditi umjetničku proizvodnju, već nehotice same institucije umjetnosti. Koncept slobode se institucionalizirao, a efektivniji od izravne borbe danas se pričinja pokušaj prisvajanja institucije umjetnosti. Groys pri tome ne zagovara modernizam, već se zalaže za različite rekontekstualizirajuće, aproprijacijske i autodiskurzivne strategije.

Zbirkom se provlače tri tematske cjeline koje se međusobno nadovezuju: status suvremenog umjetničkog djela i uloga muzeja suvremene umjetnosti problematiziraju se u kontekstu postkomunističkog stanja, tranzicije, odnosa umjetnosti Istoka i Zapada i neoliberalne ideologije tržišta. Poglavlja *Umjetnost u doba biopolitike - od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji*; *Je li umjetnost ugrožena? Spas umjetnosti je u diskursu* i *Povratak originala: O repolitizaciji umjetnosti* propituju fluidnost granica umjetnosti i života, originala i kopija, istražujući pojava nove “auratičnosti” koju emaniraju djela suvremene umjetnosti. Dok umjetnost želi postati životom samim, biopolitika funkcionira kao stvarno područje političke i tehnološke moći. Umjetničko djelo stoga je sve manje objektno i dominantno nam se nameće kao izjava, dokument, tvrdnja. Umjetnička dokumentacija stoji umjesto umjetnosti same, istodobno ju doku-

mentira i upućuje na niz izvanjskih pojava. Teza je da dokumentacija ima namjeru ne samo učiniti vidljivim neke temporalne događaje nego i uputiti na samu umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na drugi način. Istodobno taj se široko shvaćen dokumentarni materijal upotrebljava u formi instalacije koju Groys s pravom naziva dominantnom suvremenom umjetničkom vrstom. Originalnost, ali i potencijalna političnost suvremene prakse stoga se ne određuje formom, već kontekstom, topološkim upisom koji svoje otjelotvorenje nalazi u instalaciji. Može se reći da je ta teza donekle primjenjiva i na poglavlja *Povratak iz budućnosti* i *Privatizacija ili umjetni raj postkomunizma*, koja problematiziraju status i recepciju istočnoeuropske umjetnosti. Groys ističe određene emancipatorske strategije, ali i zamke u koje istočnoeuropska umjetnost upada u procesu svoje "normalizacije", odnosno približavanja imaginarnom idealu Zapadu. Specifičnost istočnoeuropske umjetnosti Groys nalazi u tek naizgled tautološkoj tvrdnji da je njezina specifičnost upravo to što potječe iz istočne Europe. Nadalje, Groys uzima proces privatizacije kao ključ gledanja na promjene u postkomunističkim zemljama, suprotstavljajući im postupke umjetničkih apropiacija. Suvremena umjetnost uvelike je ovisna o svojem kontekstu i uvijek je do neke mjere "izvor informacija o stanju u društvima". No čini se da u svojoj kontekstualnoj različitosti postkomunistička umjetnost uvijek ima i zadaću predstavljanja, približavanja tog konteksta pogledu izvana. Iako jasno određuje narav te razlike, kao i različite trendove egzotizacije umjetnosti istočne Europe (tamo gdje je nekada bio komunizam, sada dolazi Orijent, Balkan, itd.), denuncirajući tako i sam projekt zapadne moderne kao u sebe zatvoren i hegemonijski, čini se da Groys zanemaruje upravo trend forsiranja razlike same. Naime, vrlo često pogled Zapada određuje goto-

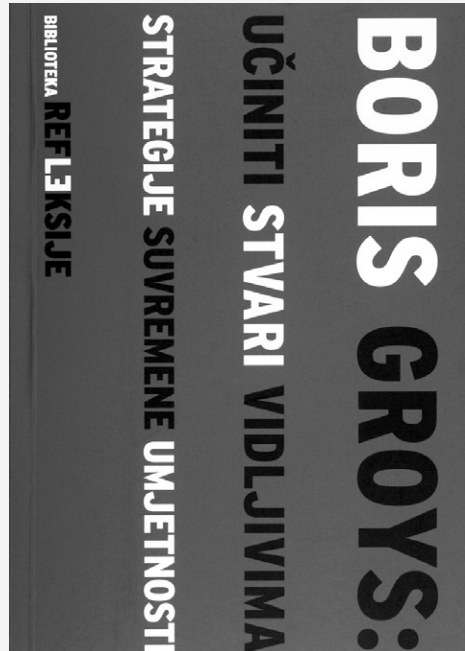
vo etnografsko očekivanje da umjetnost istočne Europe mora apriorno svjedočiti o društvenom kontekstu, posredno vlastitoj razlici. Iako su Groysove opservacije i više no lucidne, ponekad se čini da se one nedovoljno diferenciraju spram nekih potencijalno problematičnih generalizacija, poput primjerice pitanja grupnog karaktera istočnoeuropske umjetnosti naspram individualizma Zapada. Stječe se dojam da autor upravo u kolektivnom političkom projektu komunizma nalazi ishodišta i razloge popularnosti umjetničke kolektivnosti na Istoku.

Govoreći o specifičnostima istočnoeuropske umjetnosti Groys ističe i fenomen kolektivnog rada i bogatu tradiciju umjetničkih grupa. Iako grupni rad neosporno određuje tradiciju istočnoeuropske umjetnosti, čini nam se da nije produktivno inzistirati na njezinu kolektivnom karakteru kao na specifičnom organizacijskom modelu. Naime, podrazumijevanje inherentnog "kolektivističkog" mentaliteta istočnoeuropske umjetnosti iz perspektive Zapada konformistički se tumači kao uzrok i posljedica "komunističkog totalitarizma". Jedna je od mogućih implikacija i pogrešno očitavanje istočnoeuropske umjetnosti kao nesposobne za individualni rad. Nasuprot tomu, taj grupni karakter treba razmatrati šire, u kontekstu odstupanja i izlaska iz modernističke paradigme, suprotstavljanja konceptu umjetničkog genija, emancipatorskih društvenih stavova i kritičkog odnosa prema institucijama.

Svijet na putovanju; O Novome, O muzeju suvremene umjetnosti i Muzeji u doba masovnih medija istražuju ulogu grada i muzejskih institucija u uvjetima globalizacije i rastućim zahtjevima proizvodnje razlike. Dok *Svijet na putovanju* smješta topos putovanja i utopijsku dimenziju grada u povijesno-filozofski kontekst isti-

čući činjenicu da gradovi postaju sve sličniji jedni drugima, pri čitanju poglavlja o ulozi muzeja pitamo se o kakvu tipu muzeja suvremene umjetnosti autor zapravo govori. Razmatrajući odnos muzejskih institucija i suvremene umjetničke prakse, Groys muzej definira općenito, kao mjesto gdje su “tragovi prošlosti pohranjeni i položeni u cjelovitu sliku”, dakle kao instituciju primarno normativne naravi. Umjetnost modernog doba formirala se upravo pod utjecajem mita o univerzalnom muzeju kao središtu koje predstavlja ukupnu povijest umjetnosti i ostvaruje univerzalni prostor autonomije. U trenutku kada se već desetljećima na muzejske institucije i norme koje oni generiraju gleda, najblaže rečeno, s određenim skepticizmom, nije upitna zastarjelost takva koncepta, već način na koji se taj koncept odražava u sadašnjosti. Iako Groys ne navodi konkretne primjere, stječe se dojam da je riječ o globaliziranoj verziji muzeja razvijenog Zapada, nipošto o tzv. postkomunističkom tranzicijskom muzeju koji se još uvijek nevoljko odriče svojega normativnog karaktera. Istražujući u kontekstu avangarde, ali i tzv. institucionalne kritike, mogućnosti radikalne kritike muzeja sa zahtjevima za njegovo ukidanje i prefiguraciju, Groys upozorava na promjenu konteksta, unutar kojeg danas vrlo često upravo kritika postaje “svojevrsnim mainstreamom”. Muzeji tako funkcioniraju sve više kao heterogene pozornice koje dopuštaju supostojanje različitih konkurentnih narativa, muzej nije “groblje nego crkva stvari gdje se predmeti krste, preobražavaju”. Umjesto otvorenog konflikta s institucija-

ma umjetnosti Groys predlaže različite strategije koje bilo u kojem trenutku mogu promijeniti svoj smjer. One se primjerice mogu locirati u “odustajanju od isporučivanja robe”, tj. u simboličnom preuzimanju sakupljačke strategije koja je kadra sam muzej kao središte moći tretirati poput umjetničke forme s kojom se može slobodno postupati.



Groysovo bitko i jasno pisanje poziva da na postojeće odnose primijenimo strategiju novog, trezvenog pogleda, koji podjednako seže u prošlost kao i u budućnost, podsjećajući da kolektivnim, ali i našim osobnim odnosom prema prošlosti i sami sudjelujemo u stvaranju sadašnjosti i pregovaranju o suvremenosti.