

SAVREMENOST PRIMITIVNOG I PRIMITIVNOST SAVREMENOG

Arhaično i savremeno u avangardnoj umetnosti

Članak najpre ispituje savremenu aktualizaciju »primitivnog« u istorijskom horizontu u kojem su evropske metropole osnivale institute za rasna istraživanja. Savremenost primitivnog odlikuje rastući politički naboj koji je doveden do vrhunca tokom nacističkog režima. Autor ističe da umetnost, koja je proglašena »degenerisanom umetnošću«, nije tako nazvana zbog toga što je navodno kvarila i korumpirala vrline nemačkog naroda, nego zbog činjenice, da se iz avangardne perspektive celokupna nacistička ideologija nužno ispostavljala kao izvitoperena i degenerisana. Zbog toga je sklonost ka »primitivnom« dugo važila kao pouzdani znak sklonosti zapadnim, liberalno-demokratskim vrednostima. Drugi deo rada ukazuje na *paradoks novog primitivizma*. Kada se avangardni tretman »primitivnog« posmatra isključivo estetičkim kriterijumima i kada se situira u savremeni hermeneutički milje, on nužno dobija sasvim drugačije značenje. Strategija avangardnog odnosa prema primitivnom nesumnjivo se uklapa u tipično evropsku hermeneutičku tradiciju *prisvajanja* i preuzimanja.

Ključne reči: savremenost, primitivno, Agamben, degenerisana umetnost.

PRIMITIVNO I SENKA RASIZMA

U pokušaju da teorijski sažme radove pionira socijalne antropologije Spensera, Tajlora i Morgana, Francu Boasu je pošlo za rukom da razotkrije potporne stubove na kojima počiva logika, zahvaljujući kojoj su se istraživanja primitivnih civilizacija dovodila u vezu sa savremenim svetom. Vlastita kultura je najpre proglašena normativnom, da bi se onda sve ostale kulture odmeravale na osnovu njima nepoznate teleologije: »Hipoteza implicira da naša moderna zapadnoevropska civilizacija reprezentuje najviši kulturni razvoj prema kojem teže svi ostali, primitivniji kulturni tipovi, pa otuda u retrospektivi konstruišemo ortogenetički razvoj prema našoj vlastitoj civilizaciji« (Boas, 1922: 312). Ukoliko je tako, nameće se pitanje kako je usledio preokret, odnosno šta je to omogućilo da

* proledragan@ff.uns.ac.rs

usred teleološkog režima primitivni kulturni tip s dna lestvice postane uporediv sa visoko sofisticiranim umetničkim tvorevinama na vrhu ortogeneze?

Pomenuti preokret svakako nije usledio na osnovu umetnički inspirisane žaoke, kojoj bi navodno pošlo za rukom da prodrma i prerasporedi pozicije utvrđene kolonijalnom teorijom i praksom. Sasvim je očekivano da pariski umetnici, koji su »otkrili« primitivno, nisu bili svesni svoje vlastite uloge, niti su reflektovali svoju direktnu »usidrenost« u kolonijalna iskustva. Međutim, izvesno je da je moglo i bez njih. »Povratak primitivnom« nipošto nije bio niti nužni, niti presudni uslov bez kojeg ne bi bilo nastanka avangardi. S druge strane, sagledana iz perspektive istorijskih iskustava, afirmacija primitivnog svakako je predstavljala svetao, hvale vredan primer u vreme osnivanja mnogobrojnih instituta za rasna istraživanja.

Dok su se, s jedne strane, na osnovu strogo naučnih ideja i metodologije naučnici trudili da dokažu superiornost bele rase, na drugoj strani su pojedini avangardni umetnici veličali umetnost onih koje su njihove prirodno-naučno opredeljene kolege smatrale rasno inferiornim. Utoliko se avangardni okret ka primitivnom može tumačiti i u horizontu amortizacije društvenih efekata rasizma. Budući da se svaki rasizam uvek nužno svodi na svojevrsnu školu gađenja i prezira, pojavljivanje savremenih umetničkih formi paralelno sa afirmacijom umetnina koje su stvorili upravo objekti pomenutog prezira, doista može donekle da poprimi funkciju svojevrsnog društvenog protivtega. Tek kada ovo imamo u vidu, možemo da shvatimo da žestina s kojom su nacistički lideri napali avangardiste nije bila posledica njima inherentne iracionalnosti. Naprotiv, promoteri rasne ideologije bili su u stanju da vrlo dobro prepoznaju one aktere na javnoj sceni koji ih iz osnova dovode u pitanje. Utoliko možemo da kažemo da avangardna umetnost nije bila stigmatizovana i jednoznačno proglašena »degenerisanom« prevashodno zbog toga što je navodno kvarila i korumpirala arijevske predstave o umetnosti, već zato što se arijevska ideologija iz avangardne perspektive nužno ispostavlja kao izvitoperena i degenerisana. Sukob ideologa više rase i savremenih poklonika umetnosti tzv. »nižih« rasa bio bi neizbežan čak i u slučaju da je, nekim čudom, ukus nacističkih lidera bio daleko više naklonjen savremenoj umetnosti. Primeri Emila Noldea i Gotfrida Bena bili su izuzeci koji su potvrdili pravilo, a njihov progon sa umetničke scene, odnosno zabrana umetničkog rada čak i u privatnim prostorijama, pokazao je da nacistička ideologija ne preza od obračuna sa vlastitim simpatizerima, čim se ispostavi da njihova privrženost u nekim pojedinostima ne odražava stavove vrha partije.

Uvereni smo da bi avangardna potraga za radikalnom emancipacijom umetničkih sredstava i ciljeva odlično funkcionisala i bez »otkrića« primitivnog, ali je ono nesumnjivo odigralo i neobično značajnu istorijsku ulogu. Premda avangardisti to svakako nisu mogli da osveste, niti da prepoznaju – njihove reči i dela su nudile neobično dragocenu društvenu terapeutiku usmerenu protiv rasističke ideologije. Tamo gde rasizam nije predstavljao istaknutu ideološku matricu, »upotreba primitivnog« je bila znatno kraća, gotovo privremena. Kada se evokacija primitivnog izmesti izvan senke scijentistički konstruisanog rasizma, ona samim tim a priori biva lišena dugovečnosti. Umesto da simuliraju izvornu pralepotu i jednostavnost umetničkog gesta dosledno prizivajući primitivno, ruski su avangardisti vrlo brzo načinili prelaz iz arhaičnih motiva i predstava, da bi pronašli ishodište u čistom formalizmu. Njihov izbor bio je rukovođen programskim znakom jednakosti između jedinstvenog, nenadmašnog istorijskog zadatka koji se nalazi pred svim umetnostima i destrukcije otuđene, postvarene, predmetne svesti.

Revolucija posredstvom umetnosti za njih nije podrazumevala restauraciju prvobitnih fetiša, nego beskompromisno ukidanje svake vrste fetišizma. Dok su pariski avangardisti otkrivali nepriznatu lepotu afričkih maski, ruski avangardisti su radije pokušavali da strgnu maske koje već postoje, posebno kada je reč o smeštanju umetnosti u ukupnost državnog i ekonomskog poretka. Naime, Marksom inspirisanim sledbenicima revolucije dugo je ostala svojstvena teza da se celokupna istorija čovečanstva može posmatrati kao jedinstveni niz različitih fetiških odnosa koje nužno proizvodi predmetna svest (Foht, 1965: 56). Posmatran iz te perspektive, prohodan put ka emancipaciji i slobodi nipošto nije vodio tradicionalnim trasama. On je bio moguć jedino posredstvom novovrhnog susreta svesti i sveta, čiji bi preduslovi mogli biti ispunjeni tek ukoliko svesti pođe za rukom da se jednom za svagda oslobodi svoga predmetnog karaktera. Teško je naći dosledniji izraz takvog nastojanja od Maljevičevog vodećeg estetičkog credo: »postoji samo jedna autentičnost: bespredmetnost« (Maljevič, 2010: 397).

STRATEGIJA DISTANCIRANOG PRISVAJANJA

Zamisli novog vizuelnog susreta svesti i sveta za zapadne avangardiste isprva nisu bile formalne prirode. Možda i zbog toga što su u svojoj svakodnevici realno mogli da se zateknu u okolnostima poput Morisa Vlamenka i da slučajno »otkriju« dragoceni artefakt u nekom lokalnom kafeu. Razume se, egzotično poreklo dotičnih umetnina po pravilu je u potpunosti amortizovalo svaku umetničku vrednost. Zbog toga one najčešće nisu bile ozbiljno shvatane, a imale su sve preduslove da postanu integralni deo kulturnog nasleđa stečenog u prekomorskim

kolonijama. Bilo je neophodno učiniti samo jedan presudan gest, preokrenuti vrednosne predznake pred primitivnim i time mu omogućiti sasvim drugačiju pažnju. Za razliku od starogrčke *Heimatlichkeit* (Hegel, 1970: 175) (*otadžbinskost, domovinskost*), tj. procesa kojim je Hegel označio efikasno preinačavanje stranog u domaće, svojevrsnu akulturaciju tokom koje ono izvorno tuđe postaje prisno i smatra se najrođenijim, *avangardno prisvajanje primitivnog odvijalo se uz svesno održavanje neprekoračive distance*. Ta distanca se prevashodno ticala potenciranja subjektivnosti, odnosno individualnog stvaralačkog učinka, »primitivnima« nepoznatog »autorstva«.

Dok su savremeni umetnici insistirali na individualnoj kreaciji, plemenskim umetnicima nije padalo na pamet da svoj rad povežu sa slobodom i sa izborom: »dok se kulturni artefakt *Gospođice iz Avinjona* (1907) opisuje kao kreacija jednog individualnog umetnika, Pabla Pikasa, i kao delo koje obeležava nastanak novog umetničkog pokreta, kubizma, tvorcima raznolikih afričkih maski [...] ostaju anonimni, poznati jedino po svojoj plemenskoj ili religioznoj pripadnosti. Nemogućnost da se identifikuje individualni tvorac maske je način da se negira da je individualni izbor, zajedno sa estetskim, bio činilac koji je motivisao njeno stvaranje« (Antlif/Letjen, 2004: 276). Obratimo li pažnju na fundamentalnu razliku između umetničkog artefakta u funkciji individualne, odnosno kolektivne reprezentacije, Pikasova inspirisanost afričkim maskama bila bi verna svome izvoru samo ukoliko bi podrazumevala da njegovo delo ostane nepotpisano, što se naravno nije desilo.

Uprkos tome, prevrednovanje onoga što je tradicionalno važilo kao priprosto i siromašno iziskivalo je da nekada fiksirane međe budu relativizovane i približene. Primenjena na primeru »primitivnog«, promena vrednosnih predznaka svakako nije podrazumevala opsesivno antikvarno čuvanje arhaičnih artefakata. Pre se radilo o tome da se savremeno »otvori« za arhaično i preistorijsko, ili, rečima Đorđa Agambena, da se usred savremenog prepoznaju i odgonetnu arhaične crte: »savremenici se upisuju u sadašnjost označavajući je iznad svega kao arhaičnu. Jedino onaj ko opaža arhaične indicije i obeležja u najmodernijem i skorašnjem može biti savremenik« (Agamben, 2009: 50).

Ukoliko je tako, onda savremenike ne odlikuje volja za trenutno važećim i najsvežijim, nego volja koja raskriva najstarije u najnovijem. Štaviše, naglasak pojma savremenosti italijanski filozof nije stavio na nosioce dinamike i iskoraka u vremenu, nego pre na onu vrstu pogleda koji je u stanju da poveže novo i nedoživljeno sa starim i odavno zaboravljenim. Čini se da bi epitet takvih savremenika po automatizmu zaslužili svi zagovornici umetničkih postignuća

arhaičnog sveta koja nisu nastala u Ahaji, Korintu ili u Atini, nego u Africi, dolini Amazona i u Polineziji. Van svake je sumnje da su prve decenije dvadesetog veka sa simpatijom posmatrale sve što donosi »draž novog viđenja, zrcalo kolektivne duše slobodne od lanaca građanskog ropstva. Nisu dakle slučajno Vlaminck, Matisse ili tko drugi 'otkrivali' crnačku umjetnost. Otkrivanje je odgovaralo zahtjevu avangardnih umjetnika, jer su se u takvom zahtjevu odražavali svi razlozi pobune protiv postojeće kulture, kanona, konvencija« (De Micheli, 1990: 44).

Nesvakidašnji je i potpuno neočekivan zaokret pažnje, zahvaljujući kojem su objekti nekadašnjeg prezira, počevši od 1900. prikazivani u najlepšem svetlu i kićeni superlativima. Kako objasniti da su isti oni artefakti posredstvom kojih je evropska gordost dokazivala divljaštvo neevropskih kultura, a time ujedno i svoju superiornost, postali uzorna podrška i primereni obrasci za savremene tendencije umetničkog rada? I to nije bilo sve, pošto se evropski umetnici nisu zaustavili samo na veličanju dela, nego su i u svom najintimnijem biću čeznuli za nečim što već odlikuje nekada prezrenog, a sada poželjnog, »primitivnog drugog« (Wiennand, 2015: 10–11). Gotovo kulturni status, koji je preko noći stekla neevropska »primitivna« umetnost, ipak ne dokazuje da su savremenici u Agambenovom smislu bili spremni da odbace sve presudne obrasce koje je modernost za sebe strpljivo vekovima stvarala. Približavanje udaljenog se u slučaju primitivnog pokazalo kao veoma složen zadatak. Njegova delikatnost oličena je u tradicionalnom tretmanu neevropskih umetnosti, u smislu potrebe za prepoznatljivim vrednosnim antipodom svemu onome čime se Evropa ponosi. Utoliko *primitivno nužno spada u kategorije relacije* jer je shvatljivo tek iz potrebe za polarizacijom.

Nasuprot najaktuelnijim dometima superiornih perjanica civilizacije ističe se ono što tavori, što ne poznaje razvoj, čija mizerna ograničenost je bila posledica rođenja u neskloim uslovima, u svetu bez istorije, na terenu lišenom razvijene kulturne samosvesti. Ukoliko ih pak lociramo s one strane procesa civilizacije, u horizontu navodne vanevropske bezvremenosti, postaće nam jasno da su umetnička dela nastala u neevropskim zajednicama po svojoj prilici bila unapred onemogućena da stupe u dodir s onim što zovemo »savremeno«.

PRIMITIVNOM MLADOŠĆU PROTIV STARICE EVROPE

Uprkos preprekama, pomenuti dodir se ipak dogodio. Gotovo stoleće fasciniranosti »primitivnim«, isprva evropsko, a potom i globalno, započelo je krajem devetnaestog veka. Beležilo je različite talase i različite intenzitete, da bi potrajalo sve do svoga klimaksa, otvaranja Majkl Rokfelerovog Krila primitivne

umetnosti u Metropolitan muzeju u Nju Jorku 1982. (Errington, 1998: 2). Trenutak, koji se obično markira kao vrhunac novog primitivizma, tj. danas nedopustive estetizacije neevropskih kultura, neosporno zauzima značajno mesto u civilizacijskom procesu tokom kojeg se gađenje preokrenulo u priznavanje. Ono što smo od tog perioda mogli da naučimo, odnosi se na nesvakidašnju dinamiku, svojstvenu kategorijama relacije. Njihova posebnost ogleda se u tome što vrednosni poredak među kategorijama može biti potpuno preokrenut.

Izvanredan primer pomenutog preokreta predstavljaju Vitgenštajnovе primedbe uz lektiru Zlatne grane Džeјmsa Džordža Freјzera, u kojima se kritička lupa izmešta sa označenog na označitelja: »Freјzer je mnogo više divalj od većine njegovih divljaka, jer oni nisu toliko udaljeni od razumevanja svoje duhovne nastojenosti, kao Englez dvadesetog stoleća. Njegova objašnjenja primitivnih običaja su mnogo sirovija od smisla tih običaja« (Wittgenstein, 1967: 241). Nadalje, čini se da je tumačenju, koje pridev »divljeg« radije pripisuje etnologu nego predmetu etnoloških istraživanja, naročito kumovala retorika o Evropi kao civilizaciji na zalasku. Bez razočaranja u »staricu« Evropu i probudene samosvesti o nedostojnoj kolonijalnoj prošlosti, teško bi bilo zamislivo da Freјzerove refleksije ikada budu proglašene »divljim«. Još pre Prvog svetskog rata, paralelno s pojavom prvih avangardnih pokreta, postajale su sve glasnije optužbe protiv dekadentne, oronule kulture. Vrednosni kanoni na kojima je počivala zamisao uljuđenog, kultivisanog pripadnika građanskog sveta opozvani su i odbačeni: »Izvesno je da epoha, koja je proizvodila i proširivala građanski kanon, predajući ga u neosporenom obliku iz generacije u generaciju, okončana u prvoj polovini 20. stoleća; ona je ugašena pojavom doba masa« (Fuhrmann, 2000: 9–10). Nakon Prvog svetskog rata tome je pridruženo i prilično pesimistično uverenje da je celokupnoj zapadnoj civilizaciji odzvonilo, te da joj u svakom trenutku preti konačna i neopoziva »propast«.

Ni naši avangardisti nisu propustili da zabeleže oboljenje i da bez mnogo sažaljenja odmere pacijenta: »Nad posteljom visi crvena tablica sa belim natpisom: EVROPA. Brojka je nečitljiva« (Micić, 1922: 1). Razume se, period u kojem se konstituiše govor o evropskom regresu nije istovremen, nego nužno prethodi onom u kojem je skrenuta ozbiljna pažnja na tajnoviti svet pećinskog slikarstva. Nema sumnje da je devalvacija evropske kulturne samosvesti otvorila širom vrata primitivnom. Bez nje bi se teško moglo zamisliti širenje fascinacije mnogovrsnim oblicima dekorativne umetnosti, kao i veličanje lepote i autentičnosti indijanskih totema, afričkih maski i skulptura.

Dijagnoze o dubokoj krizi evropskog humanizma konstatovali su mislioci čije su poente na različite načine varirali teze o jedinstvenoj »bolesti« evropskog duha. Vesnici nihilizma su ujedno dokazivali da je ono što Evropa ističe kao naj snažnije i najdragocenije zapravo najslabije i da predstavlja najveći teret. Tradicionalno nedodirljive uporišne tačke evropske civilizacije sada su tumačene kao potvrde samozavaravanja, regresa i sunovrata. Periodi procvata i progressa raskrinkavani su kao najava bede i trasiranje propasti. Antropologija homo Europaeus postajala je otelovljenje neautentične egzistencije, bića na zalasku, života koji se odriče samog sebe.

Odbojne predstave Evropljana o samima sebi po prirodi stvari su kumovale sve većem interesu za vanevropske kulture. U takvom kontekstu formulisana je jednostavna jednačina prema kojoj su sve izvanevropske umetnosti, samom činjenicom svog porekla, slavljene i tumačene ako ne kao spasene, onda sasvim sigurno kao nedotaknute neslavnom sudbinom, dekadencijom i propadanjem. Razume se, takva atmosfera dramatično je popularizovala pogled ka Dalekom istoku, Africi i Južnoj Americi, a njihova kulturna postignuća je nesebično darovala oreolom izvornosti i autentičnosti. Nakon što su se narcističke predstave o evropskoj superiornosti ispostavile kao lažne i neuverljive sa posebnim poštovanjem posmatrano je sve što je prosto, jednostavno i, što je najvažnije, neupleteno u fatalne stranputice lažnog evropskog progressa.

Podižući, u rusovskom maniru, cenu svemu onome što je dovoljno drevno da mu je pošlo za rukom da izbegne zamke civilizovanja, savremenost je postala odličan ambijent za afirmaciju primitivnog. Naspram starog, zakomplikovanog, samom sebi nejasnom i neprepoznatljivom licu dekadentne Evrope, moglo je u punom sjaju da iskrсне istorijom netaknuto, mlado, jednostavno lice izvorno ljudskog. Vrednosni obrat ostavio je svoj pečat i u značenju reči. Primitivno više nije prostačko i nerazvijeno, nego naivno, iskreno i nepatvoreno: »primenjena na umetnička dela, interesantna je upotreba reči 'primitivno', i nipošto nije omalovažavajuća. Kritičari je koriste da opišu izvesnu naivnost inspiracije i jednostavnost vizije« (Adam, 1948: 31).

O PRIMITIVNOM, ALI NE SA PRIMITIVNIM

Ključni obrat nasleđenog tretmana primitivnog u smislu nižeg stepena ljudskosti ticao se uklanjanja radikalne udaljenosti. Ona je provedena sa jasnom namerom da se pokaže da evropski čovek ne samo da ima nešto homogeno i srodno s primitivnim čovekom, nego i da zajedno s njim može nešto da uradi. Ukoliko ne baš s konkretnim ljudima, onda barem s njihovim produktima. Naime, razmišljajući

u tom pravcu, istraživanja Cvetana Todorova su demonstrirala drastičnu razliku u recepciji indijanskih umetnina kod pionira kolonizacije američkog kontinenta u odnosu na dvadesetovekovne poznike: »‘Indijanska umetnost’ nije ostavljala nikakav utisak na evropsku umetnost šesnaestog veka (u suprotnosti sa značajem koji je u dvadesetom veku stekla ‘crnačka umetnost’). Drugačije rečeno, u najboljem slučaju španski autori rekli su nešto dobro o Indijancima ali, apstrahujemo li od ponekog izuzetka, nikada nisu govorili sa Indijancima« (Todorov, 1985: 160).

Istini za volju, ni Pikaso, ni Matis i društvo nisu govorili sa skulptorima afričkih plemena. To što su za njihove rukotvorine izjavljivali da su lepše od antičkih ili srednjovekovnih uzora i što su celokupnu umetnost želeli da dovedu u vezu sa »primitivnom umetnošću« još uvek ne označava spremnost, niti zainteresovanost za dijalog. Protivno izričitim očekivanjima Cvetana Todorova, šesnaestovekovna matrica odnosa prema »primitivnim« umetnicima suštinski se nije menjala i ostala je gotovo netaknuta. Ono što se ipak drastično promenilo, ticalo se isključivo vrednovanja njihove umetnosti. Ali čak ni to vrednovanje nije provedeno iz neutralne perspektive, jer povećana pažnja usmerena prema vrednovanom imala je za cilj da pospeši i unapredi subjektivnost onoga ko vrednuje. Rečju, pogled ka primitivnom je uvek bez ostatka bio usmeravan u interesu savremene subjektivnosti. Radilo se o spoju novog i starog, o uočavanju najstarijeg u najnovijem, huserlovski rečeno o obnavljanju evropske ljudskosti posredstvom tek prividnog manevra i povratka praljudskom. U tom duhu, Apoliner je skrenuo pažnju na edukativnu funkciju primitivnog koja se orijentiše na osnovu ideje o umetnički plodnom i efikasnom izrazu čije sazrevanje je direktno povezano sa neophodnošću da umetnik bude detaljno upoznat sa mnogobrojnim fasetama ili likovima čoveka. Nakon što se s njima upozna uz pomoć stranih i dalekih kultura, umetnik mirne duše može u potpunosti da se posveti doprinosu onoj kulturi koju smatra svojom vlastitom: »Srazmerno strastima koje su ih inspirisale, statuete afričkih crnaca mogu da zainteresuju umetnika i da mu pomognu da razvije svoju ličnost [...] Ali, radoznao da upozna umetničke izraze svih ljudskih rasa, Anri Matis je ostao iznad svega posvećen lepoti Evrope« (Matisse, 1972: 57).

Grupi umetnika koji su kao stanovnici vodeće svetske umetničke metropole otkrili lepotu totema, fetiša ili maski, ni u jednom trenutku nije palo na pamet da otputuju i da se potrudu da detaljnije upoznaju ambijent i atmosferu u kojoj deluju njihove afričke ili azijske kolege, da istraže i posete pojedina plemena, istaknuta po vanredno vešto izrađenim umetninama i da zateknu umetnike na delu. Mnogi su posetili sever Afrike, ali pre da bi studirali čarolije svetla i magiju ambijenta, nego

da bi razgovarali sa svojim kolegama. Rečju, simpatije prema afričkoj ili polinežanskoj umetnosti nisu se proširivale na želju za direktnom komunikacijom s afričkim ili polinežanskim umetnicima, a kamoli na potrebu da se iskustva razmene i da se od te razmene eventualno nešto nauči. Bez obzira koliko god da je cenila učinak primitivnih umetnika, pomenuta družina radije je ostala u Parizu, nastavivši da radi u više-manje istovetnom ambijentu, ali s donekle promenjenim pretpostavkama, u koje pre svega spada zajedničko oduševljenje Vlamenkovim otkrićem.

Reč je o tipu divljenja koje nije toliko zainteresovano za estetiku produkcije određene umetnosti, za proces tokom kojeg neko delo nastaje takvo kakvo je, nego za to šta je u savremenom trenutku moguće načiniti počevši od tradicionalno orijentisanih produkata. Avangardni restauratori primitivnog su započinjali upravo tamo, gde su primitivni umetnici završavali. Bez obzira da li se radi o skulpturama ili crtežima, konkretne figuracije i modele uobličavanja »primitivne umetnosti« rani avangardisti nisu razmatrali iz perspektive uzorne i obavezujuće forme, nego kao specifične sadržaje koji tek čekaju na formiranje. Rečju, avangardni »rad na primitivnom« ima karakter preuzimanja, prisvajanja i uobličavanja određenih arhaičnih sadržaja u formalnim okvirima savremenih umetničkih kanona.

PARADOKS NOVOG PRIMITIVIZMA

Avangardni rad na primitivnom ima karakter svojevrzne metaumetnosti. Štaviše, postoje opravdani razlozi za tezu da avangardni pristup primitivnim tvorevinama po svojoj prirodi nije bio miroljubiv i prijateljski. Naprotiv, odlikovala ga je tipična kolonijalna potreba kojoj ne pada na pamet da dopusti kolonizovanom da izgovori poslednju reč, niti da samostalno zastupa ono što smatra da treba da zastupa. Daleko od toga da je »primitivni svet« zaista trebalo da progovori, da samog sebe obelodani posredstvom svoje umetnosti. Od primitivnog dela se nije očekivalo ništa više nego da ostane nemi model i da čutke podnese da bude transformisano tako što će u njega najpre biti utisnut odlučujući, savremenim potrebama oblikovani evropski pečat. Time dolazimo do neobičnog *paradoksa novog primitivizma*. Kada ga posmatramo u strogoj istorijskom i političkom kontekstu, on neosporno deluje otrežnjujuće i emancipatorski. S obzirom na nacističko gađenje naočigled »degenerisane umetnosti« i njenu brutalni eliminaciju iz muzeja i galerija, decenijama je važno da svaki gest simpatije prema primitivnim motivima po automatizmu zaslužuje predznak antinacističkog ili antirasističkog opredeljenja. Međutim, kada se isti gest posmatra isključivo estetičkim kriterijumima, i kada se situira u savremeni hermeneutički milje, on nužno dobija sasvim drugačije značenje.

Strategija avangardnog odnosa prema primitivnom nesumnjivo se uklapa u tipično evropsku hermeneutičku tradiciju *prisvajanja* i preuzimanja. A ta tradicija nas uči da se ono *prisvojeno* uvek naknadno oblikuje i formira počevši od horizonta i zarad vlastitih potreba onoga ko prisvaja. Čak i nakon što počne u potpunosti da zaokuplja masovnu pažnju, kada postaje predmet opšte zainteresovanosti i kada zauzme stotine i hiljade kvadratnih metara stalnih i privremenih tematskih galerijskih i muzejskih postavki, ono prisvojeno, u našem slučaju »primitivna umetnost«, nikada nije tu radi sebe same, ona ne prestaje da biva tretirano kao sredstvo i nikada ne postaje svrha.

Zbog toga smatramo da se valja saglasiti s Iris Derman i njenom tezom da Hajdegerovom zaboravu bivstvovanja valja pridružiti još jedan *zaborav*. Spisak sa bogate palete evropskih filozofskih zaborava upotpunjava i onaj koji se odnosi na celovito, sistematično sprovedeno i istorijski neobično dosledno brisanje perspektive *stranog, neevropskog i napokon, primitivnog čoveka*. Ukupno uzevši, Derman tvrdi da su pitanja koja su postavljena po nečemu istovetna odgovorima koji su na njih pružani. Jedinствeni su po svom ekskluzivno evropskom poreklu odnosno po svojim, više ili manje osvešćenim, antičkim korenima: »filozofski nacrti pitanja o kulturno stranom i o daru ostaju u granicama grčkih« (Därmann, 2005: 19).

Manjkavost takve strategije sastoji se u nevidljivim i nereflektovanim okvirima koji po svemu imaju odlike nemoguće misije. Pitanja usmerena na osvetljavanje udaljenih, i u svakom smislu distanciranih kultura, te potreba za upoznavanjem i razumevanjem heterogenih intersubjektivnih i međukulturnih odnosa, postaju unapred lišena odgovora ukoliko oni koji se pitaju prethodno ne osveste svoju vlastitu određenost apriornim okvirima evropske racionalnosti. Tek zahvaljujući osvešćenju vlastitih temelja i uporišta, moguće je očekivati da dotični okviri budu delimično prekoračeni, te da se zaista i ostvari barem ovlašni dodir sa onim što je predmet zapitanosti. Drugim rečima, pitanja o neevropskim kulturama i mogućnostima drugačijeg estetskog iskustva od evropskog bez sumnje su postavljena, ali je na njih odgovarano tako što zapitani nisu našli za shodno da se pomaknu sa nasleđene putanje koju je načinila univerzalna racionalnost, nasleđena i razvijana od antičkih Helena. Uprkos svim nepremostivim razlikama, i hrišćanska civilizacija se po ovom pitanju ispostavlja kao njihov veran i dosledan učenik: zahvaljujući »svrhovitom homogenizovanju« (Shimada, 1994: 225) primitivnog, ono se ispostavlja kao negativ idealizovane vlastitosti, svojevrsno biće nedostataka na kojem se prevashodno uočava odsustvo svega onoga po čemu se vlastito visoko vrednuje. Rečju, atribut primitivnog se suvereno pripisuje nakon što se u njemu isprva traži ono čega nema, a nema ga jer ga ne može ni biti.

PRIMITIVNI SVET KAO TERAPIJA TEHNIČKOG

S druge strane, primitivno je uvedeno i kao svojevrsni protivtež u odnosu na strahove podstaknute ubrzanim tehnološkim inovacijama. Plesačice i muzičari sa ostrva Java privremeno su se preselili na evropsko tlo tokom Exposition universelle (1889) da bi nastupili u okviru velike međunarodne sajamske manifestacije trgovačkog karaktera, čija poenta je po svemu bila suprotna pojmu primitivnog: predstavljanje najnovijih dostignuća na polju tehnoloških inovacija. Javanski ritualni ples po prvi put je odigran nedaleko od mesta na kojem je povodom stogodišnjice Francuske revolucije i uvođenja republike otvoren jedan od gigantskih simbola modernizacije, Ajfelov toranj.

Kao da prizivanje izvorno ljudskog ima za cilj da ublaži nemir i neizvesnost koji prate izgradnju velelepni tehnčkih konstrukcija. Zaista, gradnju pariskog tornja od kovanog gvožđa, za ondašnje prilike više nego gigantskih proporcija, savremenici su osuđivali kao beskorisnu i monstroznu. Navikavanje na ogromnog monstruma otežala je i iskrena želja pariskih umetnika da protestuju protiv sve većeg prisustva tehnike u svakidašnjici. Možda je publika javanskog plesa osetila novovrsnu katarzu, izlaz, ili bar ublažavanje nelagode, stečene usled sve značajnije uloge tehnike, sve većeg prisustva mašina i aparata u ljudskom životu. Rečju, u nedostatku rešenja koja bi mogla iznova da uspostave narušenu ravnotežu tehničkog i neizveštačenog, neposredno životnog, prizivani su oni oblici života čije upražnjavanje sebe ne zahvaljuje učincima tehničke civilizacije. Svet primitivne umetnosti je na taj način funkcionisao i kao svojevrsni suplement u uslovima nedostajuće terapije prekomerne, preteće, »razobručene« vladavine tehnike.

Strukturalni principi na kojima počiva svet »primitivnih« bili su izuzetno pogodni za tako nešto, jer su počivali na pretpostavkama suprotnim od savremenih. Dok se u savremenosti insistira na pomaku i inovaciji, repeticija je najučestaliji princip kako komponovanja »primitivnih« dela, tako i mentalnog sveta prvobitnog čoveka: »njegov mentalni ritam [...] karakteriše potreba za beskonačnim ponavljanjem istoga događaja, ili, u najboljem slučaju više događaja od kojih su svi na istom nivou [...] Za njega monotonija nije strašna« (Radin, 1971: 39).

Ponavljanje, a posebno ritmičko ponavljanje iznad svega odlikuje estetske afinitete »primitivne umetnosti«. Takva umetnost ima indirektnu funkciju stabilizacije, budući da ponovno suočavanje sa već doživljenim, ali ujedno i očekivanim i predvidljivim – predstavlja svojevrsnu simulaciju pomirenosti sa svetom u kojem »primitivac« živi. Stablnost i harmoničnost, koje toliko nedostaju u predstavama o prirodi i okolnom svetu (Radin, 1971: 21), kod »primitivca« bivaju evocirane umetničkim sredstvima, pouzdanom repeticijom poznatog motiva. Uzgred,

da li to što u savremenom svetu ogromna većina produkcije pop-muzike počiva upravo na istovetnom kompozicionom principu zapravo ukazuje da se istinski »povratak primitivnog« nije desio zahvaljujući sofisticiranim avangardama, nego posredstvom banalnih recepata industrije kulture? Čini se da uživanje u beskonačnom ponavljanju prostog muzičkog motiva predstavlja dovoljno uverljivi dokaz da se čovekova potreba za stabilizovanjem nesigurnog sačuvala do danas, poprimivši u međuvremenu masovne planetarne razmere i premostivši razlike među jezicima i kulturama.

Dragan Prole

CONTEMPORANEITY OF THE PRIMITIVE AND THE PRIMITIVITY OF THE CONTEMPORARY

Summary

The article examines the contemporary actualization of the »primitive« within a historical horizon in which the various institutes for racial research were founded all around Europe. The contemporaneity of the »primitive« was accompanied by mounting political tension, which reached its peak during the Nazi regime. The author points out that the art, Nazis labeled degenerate, was not being denounced that way because it had allegedly spoiled and corrupted the virtues of the German people, but due to the fact that from the avant-garde perspective the whole Nazi ideology necessary turns out as dishonest, if not »degenerate«. The sympathetic response to »primitive art« become a reliable confirmation of a special affinity with pro-Western and liberal values. The second part of the paper uncovers the paradox of the new primitivism. Bearing in mind strictly artistic criteria, with respect to its contemporary hermeneutical milieu, the picture of new primitivism would have totally different lighting. The conclusion shows how the strategy of the avant-garde usage of the »primitive« objects fits perfectly into typically European tradition of the appropriation and adoption.

Key words: Contemporaneity, Primitive, Agamben, Degenerate Art

LITERATURA

Adam, Leonhard (1948). *Primitive Art*, Penguin Books, London.

Agamben, Giorgio (2009). »What Is Contemporary?«, u: *What is Apparatus? and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford, tr. D. Kishik/S. Pedatella.

- Antlif, Mark /Letjen, Patriša (2004). »Primitivno«, u: *Kritički termini istorije umetnosti*, prir. R. Nelson/R. Šif, Svetovi, Novi Sad, prev. Lj. Petrović/P. Šaponja.
- Boas, Franz (1922). »The Methods of Ethnology«, u: *American Antropologist Vol. 22*, October–December.
- Därmann, Iris (2004). *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, W. Fink, München.
- de Micheli, Mario (1990). *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, NZMH, Zagreb 1990, prev. M. Vekarić.
- Errington, Shelly (1998). *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles.
- Foht, Ivan (1965). *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Institut društvenih nauka, Beograd.
- Fuhrmann, Manfred (2000). *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*, Insel, Frankfurt am/M./Leipzig.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, Werke Band XVIII, Suhrkamp, Frankfurt am/M.
- Maljevič, Kazimir (2010). »Suprematizam kao čista spoznaja«, u: *Bog nije zbačen*, Sabrana dela, Plavi krug/Logos, Beograd, prev. A. Acović [et al.]
- Matisse, Henri (1972). *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, éd. D. Fourcade.
- Micić, Ljubomir (1922). »Paraliza Evrope«, u: *Zenit II*, 23. 09. 1922, Beograd–Zagreb.
- Radin, Paul (1971). *The World of Primitive Man*, Dutton&Co, New York.
- Shimada, Shingo (1994). *Grenzgänge-Fremdgänge. Japan und Europa im Kulturvergleich*, Campus Frankfurt–New York.
- Todorov, Tzvetan (1985). *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Suhrkamp, Frankfurt am/M., üb. W. Böhringer.
- Wiennand, Kea (2015). *Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der BRD 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre*, Transkript, Bielefeld.
- Wittgenstein, Ludwig (1967). »Bemerkungen über Frazers The Golden Bough«, u: *Synthese 17*, Dodrecht.

