

Članak je primljen: 25. decembar 2011.  
 Revidirana verzija: 10. januar 2012.  
 Prihvaćena verzija: 15. januar 2012.  
 UDC: 7.072.2 Buhloh B. ; 7.037

## Milica Ivić

studentkinja doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

ivic.milica@gmail.com

## Benjamin Buhloh. Recepcija nasleđa avangarde

**Apstrakt:** Ovaj se rad bavi jednim od najrelevantnijih aspekata teorijskog i kritičkog rada kritičara i istoričara umetnosti Benjamina Buhloha. Pored toga što je jedan od kourednika časopisa *Oktober* i profesor moderne umetnosti na Univerzitetu Harvard, Buhloh je ključni svedok fenomena koji su od suštinskog značaja za savremeni razvoj umetnosti. On je posvedočio trenutak njihovog nastajanja izbliza ili na najznačajnijim mestima njihovog uticaja na ostatak sveta. Interpretirao je istorijske avangardne i neo-avangardne pokrete sa posebnom pažnjom, u nameri da definiše kriterijume (istorijske, ideološke i estetičke) za razlikovanje evropske i američke neoavangarde. Njegova geopolitička biografija, njegov uvid u relacije umetnosti i politike u posleratnoj Nemačkoj, kao i rezultati njegovog istraživanja avangardi jesu predmet ovog teksta.

**Ključne reči:** istorija umetnosti, avangarda, neoavangarda, industrija kulture, političko;

Benjamin Buhloh (Benjamin H. D. Buchloh) je jedan od kourednika časopisa „Oktober“ (*October*)<sup>1</sup> i profesor moderne umetnosti na Katedri za istoriju umetnosti i arhitekture na Univerzitetu Harvard. Do sada je već predavao na Univerzitetu Kolumbija, kao i na Masačusets institutu za tehnologiju. Njegov kritičarski i teorijski rad izuzetan je uvid u tokove i struje savremene umetnosti. Sa posebnom pažnjom je interpretirao istorijske avangardne i neoavangardne pokrete tokom duge istorije 20. veka. U svojim esejima se bavi pokušajem da ustanovi kriterijume (istorijske, ideološke i estetičke) za razlikovanje evropske i američke neoavangarde.

<sup>1</sup> Časopis *Oktober* su osnovale 1976. godine u Njujorku Rozalind Kraus i Anet Majklson. Njegov naziv referira na Ejzejnštanov film koji postavlja ton intelektualnog, politički angažovanog pisanja koje je bilo obeležje ovog časopisa. Časopis je značajan zbog uvođenja francuske poststrukturalističke teorije na akademsku scenu engleskog govornog područja i postao je glavno uporište interpretacije postmoderne umetnosti. Buhloh postaje član uredničkog odbora časopisa 1992. godine. Za Buhloha je *Oktober* prostor otpora, izvan institucionalnih kompromisa na koje su drugi časopisi morali da pristanu u periodu industrijalizacije sfere akademske avangarde. Buhloh vidi *Oktober* kao model otpora koji je morao da nastane zbog toga što *Artforum* više nije ono što je bio šezdesetih godina.

Od mnogobrojnih mogućih načina za predstavljanje vrlo raznolikih problematika kojima se Buhloh u svojoj praksi bavio i još uvek se bavi, ovde je izdvojeno nekoliko vrlo dominantnih i karakterističnih, ali opet ograničenih u odnosu na raspon celokupnog opusa. Metodologija za ovakav prikaz uslovljena je glavnim izabranim izvorima za proučavanje, ali je i suštinski inherentna Buhlohovom radu u polju umetničke kritike. Ona je zasnovana na mešavini njegovih biografskih (i šire istorijskih, prostornih i vremenskih) odrednica i ključnih umetničkih i političkih ideja i koncepata u istoriji 20. veka. Geopolitika njegove biografije, prostorno-temporalna izmeštanja, konteksti koji se menjaju, ali ostavljaju svoje tragove, ukršteni su sa stalnom revizijom sopstvenih pozicija.

Teorijski rad Benjamina Buhloha biće predstavljen iz perspektive obimnog intervjua o političkom potencijalu umetnosti od 1960–1997. godine, koji su vodili Žan-Fransoa Ševrije (Jean-François Chevrier)<sup>2</sup> i Ketrin Dejvid (Catherine David)<sup>3</sup>. Intervju je objavljen u monumentalnoj knjizi koja je bila prateći deo izložbe *Documenta X* 1996. godine u Kaselu, kao antologija tekstova i vizuelnih materijala o razvoju zapadne kulturne i kritičke teorije od 1945. godine.<sup>4</sup> Govoreći o svom životu, Buhloh je ukazao na karakteristične trenutke u kojima je stupao u kontakt sa markističkim misliocima, poststrukturalistima ili američkom kritikom i kako je, samopreispitivanjem svog rada u polju umetničke kritike koji je započeo šezdesetih godina u Nemačkoj, pratio i važne pojave umetničkih pravaca, umetnika, grupa, kao i novih umetničkih tehnika, kao što je tehniko foto-montaže i prisvajanja.<sup>5</sup> Njegova intelektualna biografija kao da predstavlja sažet kurs o kontradikcijama i previranjima umetničkih praksi i pozicija od šezdesetih godina 20. veka do danas. Ona prolazi kroz najvažnija pitanja istorije savremene umetnosti (odnos prema muzejima, prema recepciji nasleđa avangarde...), osvešćujući tokove kojima se kretalo mišljenje o savremenoj umetnosti, mogućim sagledivim razlikama između nemačke kulture, i šire, evropske i američke kulture. Uporedno sazrevanje Buhlohovih teorijskih pozicija i onoga što zovemo posleratnom umetnošću, omogućava nam da pratimo promene u njenoj percepciji, zablude i preterani optimizam koji je bio moguć u pojedinim fazama nastajanja.

### Geopolitička biografija

Buhloh je već tokom prvih godina studija u Kelnu došao u kontakt sa savremenim kulturnim i umetničkim praksama, pratio performanse Fluksusa, prisustvovao *Fluxus Fluxorum* festivalu u Dizeldorfu na kojem su bila izvedena dela Kejdža (John Cage), Brehta (Bertold Brecht), Bojsa (Joseph Beuys) i Paika (Nam June Paik). On je svedok trenutka kada se *novi realisti* pojavljuju u Berlinu, svedok trenutka kada pop-art dolazi u Berlin 1968. godine. Sve pojave koje podrazumevamo kao temeljne tačke razvoja savremene umetnosti, on je sagledavao u trenutku kada su nastajale, tamo gde su nastajale ili na mestima gde se prelamao njihov uticaj na ostali deo sveta, na primer na Evropu. U Keln je ponovo došao 1971. godine, posle dve godine provedene u Londonu. U tom periodu prvi put odlazi u Ameriku, organizuje izložbe Dana Grahama (Dan Graham), Gerharda Rihtera (Gerhard Richter) i Marsela Brudersa (Marcel Broodthaers). Od 1975. do 1977. godine predaje istoriju savremene umetnosti u Dizeldorfu, gde počinje da uređuje časopis *Interfuntionen*.

<sup>2</sup> Žan Fransoa Ševrije je kustos, istoričar i kritičar umetnosti, profesor istorije savremene umetnosti na École nationale supérieure des Beaux-Arts u Parizu.

<sup>3</sup> Ketrin Dejvid je kustoskinja i teoretičarka savremene umetnosti. Bila je kustoskinja Muzeja moderne umetnosti *Georges Pompidou* u Parizu i kustos mnogih izložbi, kao i umetnički direktor *Documenta X* u Kaselu 1996. godine.

<sup>4</sup> Catherine David, "1960–1997: The Political Potential of Art", *Pol(e)itics, Documenta X – The Book*, Kassel, Cantz, 1997, 375–403 i 624–643.

<sup>5</sup> Ovim tehnikama Buhloh se bavi u eseju *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art* iz 1982. godine, koji je važan i zbog toga što je tu prvi put pisao o novoj generaciji ženskih umetnica, konačno prepoznajući njihovu ključnu ulogu za period osamdesetih godina 20. veka.

Sa otkrićem američke kritike, Buhloh otkriva ograničenja savremene evropske estetičke misli. Godine 1978. konačno odlazi iz Nemačke u Novi škotski koledž u istočnoj Kanadi, univerzitet okrenut konceptualnoj umetnosti, koja je u trenutku kada Buhloh tamo dolazi već na zalasku. Ono što ga je opredelilo da napusti Nemačku jeste jačanje desničarskih tendencija i naivno verovanje o sličnostima između kulture i umetnosti Amerike i Kanade. Pored toga, najvažnije kritike, kao i umetničke prakse koje su ga interesovale dolazile su iz Amerike. U tom trenutku, kasnih sedamdesetih godina, naročito iz perspektive posleratne Nemačke, činilo se da je umetnička proizvodnja u Americi (pre svega *pop-art*, fluksus, minimalizam i konceptualna umetnost), kao i diskursi istorije umetnosti i kritike o umetnosti 20. veka i savremenoj umetnosti (Klement Grinberg / Clement Greenberg/ i Rozalind Kraus /Rosalind E. Krauss/), već prisvojila model posttradicionalne formacije identiteta.

U Los Anđeles odlazi 1981. godine da predaje istoriju savremene umetnosti na Kalifornijskom institutu umetnosti, na odseku za umetnost „posle ateljea“ (*post-studio*), gde je postojalo interesovanje za konceptualnu umetnost. Period kasnih sedamdesetih i kasnih osamdesetih je period *regresivnog* talasa, nove hegemonije slikarstva, koji dovodi Buhloha u položaj otpora, opozicije ali, kako i sam priznaje, bez načina da pruži neka druga sredstva za borbu. Prva stvar koju je uradio 1982. godine, kada se preselio u Njujork, bilo je specijalno izdanje časopisa *Oktober* o Brudersu.<sup>6</sup> Za njega je to bio pokušaj motivisan željom da se ponovo poveže sa evropskim nasleđem koje je ostalo nepoznato u Americi, kao i da se razvije retrospektivna kritika konceptualne umetnosti kroz Brudersov rad. Od tada do danas živi i radi na istočnoj američkoj obali.

### Posleratna Nemačka – umetnost i politika

Ako govorimo o teorijskim pozicijama sa kojih pristupa istoriji umetnosti, važno je da za Buhloha Evropa, kao tvorac narativa modernizma, ostaje prostor u kojem se ovaj narativ čuva, koji suštinski omogućava dvosmislenost u pozicioniranju prema njemu, dvosmislenost koja je u Americi nemoguća zbog toga što je njena verzija modernizma krajnje pojednostavljena.

Na početku Buhlohovog uzbudljivog geopolitičkog kretanja u svetu umetnosti 20. veka, on se suočava sa situacijom u kojoj je u Nemačkoj politizacija u vizuelnim umetnostima bila nemoguća, koliko i promišljanje fašističke prošlosti. Sa druge strane, u pozorišnoj umetnosti i književnosti postojao je element politizacije u delima Pitera Vajsa (Peter Weiss), Gintera Grasa (Gunter Grass), Hajnriha Bela (Heinrich Böll). Iako u tom trenutku, sredinom šezdesetih godina, Rihter već radi na svom *Atlasu*<sup>7</sup>, koji će se pojaviti znatno kasnije kao projekat umetničkog promišljanja uslova pamćenja, očigledan je različit položaj ovih umetničkih disciplina u odnosu na pitanje političkog. Jedno od mogućih objašnjenja za Buhloha leži u činjenici da su se plastične umetnosti bavile objektom, koji je bio važan element tržišta. Stepen identifikacije sa potrošačkom groznicom koja je pratila američki model čini deo nemačkog posleratnog projekta, koji se sastojao u tome da se omogući prostor za identifikaciju sa nečim osim sa sopstvenom istorijom. To se ogledalo u potiskivanju vajmarske avangardne kulture, u sprečavanju bilo kog pokušaja da se ponovo ispita istorija fašizma i konačno u preoblikovanju zemlje prema internacionalnom modelu potrošnje.

U skladu sa situacijom u posleratnoj Nemačkoj, Buhloh postavlja pitanje odnosa između politike i umetnosti u potpunosti nezavisno od nadrealizma. Za razliku od toga, u francuskoj kulturi je nadrealizam bio trenutak u kojem su umetnost i politika mogle da se sukobe. Buhlohov skepticizam prema nadrealizmu potiče, sa jedne strane, iz anti-frojdzizma koji je obeležio

<sup>6</sup> Benjamin H.D. Buchloh (ed), *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, London–Cambridge MA, The MIT Press, 1988.

<sup>7</sup> *Atlas* Gerharda Rihtera je jedan od nekoliko, po strukturi sličnih projekata, koje su izveli evropski umetnici od ranih do sredine šezdesetih godina, koji se odlikuju formalnim postupcima sakupljanja pronađenih ili intencionalno proizvedenih fotografija u manje ili više regularnim koordinatnim sistemima.

posleratnu Nemačku, sa druge strane, iz skepticizma ili kritičke pozicije prema slikarstvu koji je obeležio Buhlohove estetičke intrese tokom šezdesetih, kao i to što je nadrealizam isuviše brzo postao eksploitan u reklamnoj industriji. Kompleksnije objašnjenje zanemarivanja nadrealizma leži u tome što je Buhloh političko sagledavao u vezi sa preobražajem vlasništva nad sredstvima za proizvodnju, nad proizvodnim odnosima, a ne sa preobražajem nesvesnog.<sup>8</sup> Za njega je umetničko delo zasnovano na modelu komunikacije, veoma kompleksne i kontradiktorne komunikacije između otpora i opozicije, negativne kritike, a ne na modelu libidinalne intervencije ili intervencije u podsvesnim strukturama formiranja subjekta. Ako se uzme u obzir i kritika nadrealizma, kakva je Deborova (Guy Debord) ili Birenova (Daniel Buren), dolazi se do zaključka da ona nije bila toliko neuobičajna tokom šezdesetih. Sa druge strane, Buhloh je bio posvećen proučavanju ruskog formalizma i sovjetske umetnosti, pa je minimalizam promišljao kroz recepciju ruske avangarde. Buhloh smatra da su postojala dva puta za mišljenje o umetnosti i politici: ili nadrealizam ili sovjetska avangarda. Prednost nadrealizma bila je tome što je omogućio da iskustvo mita postane dostupno u individualnoj formi nesvesnog i sna. U vajmarskom kontekstu, mit je postao ekvivalent fašističkoj kulturi i u tome leži objašnjenje zbog čega je pristup nadrealizmu bio onemogućen u svim onim kulturama koje su prošle kroz, ili bile blizu fašizmu ili staljinističkom totalitarizmu u 20. veku. Posle rata je postalo jasno da će prostorom nesvesnog zavladata industrija kulture.

### Avangarda i neoavangarda

Kao što naslov njegove zbirke eseja *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* sugeriše, Buhloh vidi odnos između međusobno isključujućih sila umetničke produkcije i industrije kulture kao krajnje suprotstavljen, ali tako da još uvek može da prati njihove neprekidne interakcije. Ova zbirka od devetnaest eseja obuhvata najznačajnija pitanja kojima se Buhloh bavi tokom celokupne svoje karijere istoričara i kritičara umetnosti, kao i najznačajnije figure i pojave evropske i američke umetnosti u periodu od 1955. do 1975. godine, uključujući novi realizam (*nouveau réalisme*) u Francuskoj, posleratnu nemačku umetnost, američki fluksus i *pop-art*, minimalizam i postminimalističku umetnost, kao i evropsku i američku konceptualnu umetnost.

Važna opsesija njegovog rada jeste pokušaj da se razjasne kompleksni i stalno promenljivi odnosi između perioda istorijske avangarde od 1915–1925. godine<sup>9</sup> i neoavangarde tokom perioda rekonstrukcije u Njujorku i posleratnoj Evropi od 1945 do 1975. godine.<sup>10</sup> U predgovoru Buhloh kaže da mu je nedostajao teorijski okvir u trenutku kada je pisao ove eseje. Kada retrospektivno sagleda nedostatak tog teorijskog okvira, vidi ga u formi pitanja: „kako su različite strukture javnog iskustva, od buržoaske javne sfere u opadanju (sa očajničkim pokušajima za njeno spasenje i oživljavanje) u delima umetnika kao što je Anri Matis (Henri Matis) do avangardnih

<sup>8</sup> Catherine David, „1960–1997: The Political Potential of Art”..., op. cit. 393.

<sup>9</sup> „Istorijska avangarda je nadstilski pojam koji označava radikalne, ekscenčne, kritičke, eksperimentalne, projektivne i intermedijske pokrete od sredine XIX do kraja tridesetih godina XX veka. Ona je nadstilski pojam koji je skup različitih slučajeva, pokreta i škola. Za Bukloha je možda najvažnija njena hronološka pozicija kao nečega što dolazi pre rata jer njega zanimaju kontinuiteti, mogućnosti da se uspostavi komunikacija sa nasleđem posle Drugog svetskog rata.“ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2012, 120.

<sup>10</sup> „Peter Birger je odredio avangardu kao istorijski završen projekat, specifičan za rani XX vek. On neoavangardu, tumači kao institucionalizaciju izvornih avangardističkih namera, a to je samo jedan od mogućih interpretacija ovog fenomena. Moglo bi se reći da je Bukloh bliži određenju neoavangarde kao specifičnog i relativno autonomnog skupa pokreta i individualnih učinaka od 1958. do 1968. godine koji tvore složenu sliku zamisli i projekata modernosti.“ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2012, 120.

pokušaja Džona Hartfilda (John Hartfield) da konstruiše proletersku javnu sferu u nastajanju, dramatično uticale na koncepciju i recepciju umetnosti u predratnom i posleratnom periodu?<sup>11</sup> Iz perspektive teorijskog okvira Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas), za Buhloha postaje nužno da pokuša da opiše *javnu sferu* umetnika (kao što je Vorhol /Andy Warhol/) u trenutku kada kulturna industrija i spektakl u velikoj meri napadaju nekada relativno autonomne prostore, institucije i prakse neo-avangardne kulture i počinju da ih kontrolišu. Levica je tradicionalno ovakav prostor i prakse neo-avangarde određivala kao *iskvarene*, komercijalne, kontaminirane i saučesničke. „Nemačka *nova levica* je šezdesetih godina optuživala neoavangardnu kulturalnu proizvodnju da nije mnogo više od proizvoda interesa tržišta i da nema drugu funkciju osim da opremi muzeje i domove luksuznim potrošačkim objektima i pruži legitimitet posleratnom neokapitalizmu. Bilo koja kulturna proizvodnja se smatrala reakcionarnom, afirmativnom po definiciji (na primer Vorhol), i konstitutivnim delom sistema. To je pozicija koju je u tom trenutku zastupao neko kao Gi Debora i koja je našla izraz u knjizi Petera Birgera (Peter Bürger) *Teorija avangarde* 1972. godine. Birgerova knjiga je u potpunosti neupućena u savremenu umetničku praksu i u ovom smislu podseća na Lukačevo falsifikovanje modernosti (...)<sup>12</sup>

Nova levica je zapravo izjednačavala neoavangardu i neokapitalizam, a tu poziciju je zastupao i Buhloh do 1971. godine. U svom kasnijem kritičarskom radu, Buhloh teži da se distancira od tog isuviše udobnog stava levice i da dijalektiku međusobno isključujućih sila umetničke proizvodnje i industrije kulture posmatra u stalnoj interakciji.

Buhloh eksplicitno poistovećuje rad Petera Birgera sa novom levicom i u njegovom odbijanju da prepozna relevantnost posleratnih praksi vidi uzrok prezrivoog odnosa prema savremenoj kulturnoj proizvodnji i duboke sumnje u njenu legitimnost, iako je tokom šezdesetih godina i sam Buhloh odbacivao neoavangardu kao buržoaski oblik lepe umetnosti i rekonstrukciju elitne buržoaske kulture. Buhloh zaključuje da je jedna od velikih Birgerovih zabluda<sup>13</sup> bila posmatranje neoavangarde u edipalnom odnosu prema roditeljskoj poziciji istorijskih avangardi i nepriznavanje njene specifičnosti i legitimnosti. Druga velika zabluda, koju Buhloh priznaje da je donekle delio sa Birgerom, bila je pretpostavka da bi „(...) kriterijumi za estetsko prosuđivanje morali da budu uvek povezani, ako ne sa modelima potpuno instrumentalizovane političke efikasnosti, onda bar sa obaveznim modusom kritičke negativnosti.“<sup>14</sup> I tada i sada Buhloh tvrdi da je jedna od beskonačnih funkcija estetskih struktura zapravo da omoguće bar trenutnu i konkretnu iluziju univerzalno dostupnog ukidanja moći (*suspension of power*). Estetske strukture razaraju svaki oblik dominacije u bilo kojoj formi da je upisana u kodove i konvencije (bilo da su to lingvističke, vizuelne, reprezentacione ili bihejvioralne strukture socijalne interakcije). Proučavajući rad nemačkog umetnika Gerharda Rihtera, Buhloh se usredsredio na kapacitet estetskog da konstruiše *mnemoničko iskustvo* kao jedan od nekoliko činova otpora totalitarizmu spektakularizacije.<sup>15</sup>

Sa druge strane, on nastoji da tumači odnos između evropskog nasleđa i posledica njegove američke recepcije. Za apstraktni ekspresionizam, koji se javlja četrdesetih godina 20. veka u Americi, kaže, da je u mnogo aspekata, logičan razvoj direktnog prenošenja slikarskog nadrealizma na ovu novu teritoriju. U tom smislu, pozivajući se na strogo Birgerovo razlikovanje istorijskih avangardi i neoavangardi, Buhloh kaže da ovaj pokret ne bi ni mogao da se okarakterise kao

<sup>11</sup> Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge MA, The MIT Press, 2000, xxi.

<sup>12</sup> Catherine David, “1960–1997: The Political Potential of Art?“, op. cit. 377.

<sup>13</sup> Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry...*, op. cit. xxiv.

<sup>14</sup> Ibid. xxiv.

<sup>15</sup> Ibid. xxv.

stvarno *neoavangardan*, zbog toga što samo ponavlja ključne paradigme istorijske avangarde. Za razliku od Birgera, Buhloh postavlja tezu da se tek sa usponom konceptualne umetnosti oko 1968. godine, što kulminira sredinom sedamdesetih, suočavamo sa odvajanjem umetnika od nasleđa istorijskih avangardi. Sa konceptualnom umetnošću ustanovljena je radikalno drugačija osnova za kritičke intencije u diskurzivnim i institucionalnim okvirima koji određuju proizvodnju i recepciju savremene umetnosti. Pošto je pratio razvoj i domete konceptualne umetnosti, Buhloh postaje svedok njenih iluzija, kraja i povratka figuralnog, objekta, što se čini da ne može lako da prežali.<sup>16</sup> U eseju *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*<sup>17</sup>, Buhloh priznaje da su „(...) prosvetiteljski trijumf konceptualne umetnosti, njena transformacija publike i distribucije, njeno ukidanje statusa objekta i forme robe – bili pre svega kratkog daha, i da su skoro odmah ustupili mesto povratku utvara uklonjenih slikarskih i vajar-skih paradigmi prošlosti, kako bi mimetički režim, koji je konceptualna umetnost navodno bila poremetila, ponovo bio uspostavljen sa obnovljenom snagom.”<sup>18</sup>

Tipičan Bukolohov doprinos recepciji avangardnog nasleđa u SAD-a ogleda se u tekstu *From Faktura to Factography*<sup>19</sup>, objavljenom u jesen 1984. godine u časopisu *Oktobar*, u odeljku *Historical Materialism*. U osnovi, u ovom radu Buhloh se bavi promenom koja se dogodila u sovjetskoj avangardi u vezi sa slikovnom koncepcijom koja je zasnovana na pojmu *faktura* (shvaćenom kao tekstura) i njenom transformacijom u ono što on naziva faktografijom (*factography*), zasnovanom na mehaničkom i dokumentarnom kvalitetu fotografije. Buhloh ukazuje da se promena paradigme dogodila 1928. godine sa foto-muralom koji je proslavljao godišnjicu revolucije, a čiji su autori bili Lisicki i Klucis (El Lissitsky, Gustav Klutsis), napravljenim za *Pressa Exhibition* u Kelnu. Odbijajući uobičajenu teoriju o viktimizaciji avangarde (kroz ideju umetnika koji je prinuđen da stavi svoju umetnost u službu države), Buhloh je pokazao svojevredno učestvovanje ovih umetnika u proizvodnji sovjetske propagande čak i tokom Staljinovog režima.

Zapravo, ovim tekstom Buhloh je odlučio da uputi oštar izazov američkom okviru za recepciju sovjetske avangarde, na koju je presudno uticao prvi direktor Muzeja moderne umetnosti Alfred Bar (Alfred Barr). Za razliku od Buhloha koji je sa evropskog tla došao u Ameriku, Bar je 1927. godine otputovao u Sovjetski Savez da se upozna sa dostignućima avangarde. U ovom tekstu on odlučno osporava način na koji je Alfred Bar učinio sve što je mogao da istorijski negira ili umanjí činjenicu sa kolikim su žarom predstavnici konstruktivizma prihvatili svoj politički angažman, što mu je omogućilo da osmisli i *izveze* depolitizovani internacionalistički diskurs o savremenoj umetnosti.<sup>20</sup> Ono što se kasnije pokazalo jeste da je takav koncept bio potreban interesima liberalnog modela društva u borbi za kulturalnu hegemoniju tokom Hladnog rata. Ali, pored faktora koji su doprineli uobličavanju historiografskog okvira za diskusiju, Buhlohov tekst pokazuje da je politički žar, koji se prvobitno pokazao kroz produktivističke i faktografske hipoteze, zapravo bio u skladu sa prevazilaženjem utvrđenih okvira nasleđenih od institucija umetnosti. U suprotnosti sa stavom akademske, historiografske, umetničke i političke tradicije, ovo prevazilaženje nije vodilo napuštanju eksperimentalnih procesa koji su se razvili tokom

<sup>16</sup> Cf. Benjamin Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression – Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October*, no. 16, 1981, 39–68

<sup>17</sup> Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, Vol. 55, 1990, 105–143.

<sup>18</sup> Ibid. 143.

<sup>19</sup> Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography”, *October*, Vol. 30, 82–119.

<sup>20</sup> Iako se u poseti Rodčenku suočio sa činjenicom da je on prestao da slika još 1922. godine, Bar zaključuje da mora da pronađe slikare ako je to moguće, u čemu ne uspeva ni u susretu sa Lisickim. Ipak, na spektakularnoj izložbi *Cubism and Abstract Art* 1936. godine, koja je bila rezultat Barovog putovanja u Sovjetski Savez, nije bilo tragova njegovog susreta sa produktivizmom o kome govori u svojim dnevnicima sa putovanja. Cf. ibid. 4.

stadijuma *autonomnog* razvoja avangardne vizuelne umetnosti, književnosti i pozorišta, već ih je produbilo. Produktivistička i faktografska iskustva su pokazala da politizacija umetnosti u smeru ka industrijskoj proizvodnji i društvenom aktivizmu ne uništava kompleksnost hipoteze, tenhičkih i formalnih alata avangardne umetničke prakse. Buhloh tvrdi da je već tokom ranih dvadesetih godina u sovjetskoj Rusiji postojala opšta svest među umetnicima i teoretičarima da učestvuju u konačnoj transformaciji modernističke estetike, time što neopozivo menjaju uslove proizvodnje i recepcije umetnosti nasledene iz buržoaskog društva i njegovih institucija.

Buhloh zapravo otkriva ono što je posredstvom Barovog prikaza sovjetske avangarde ostalo nevidljivo. On eksplicitno kaže da je posledica Barovog delovanja bila upravo to što je produktizam ostao potpuno nepoznat američkoj akademskoj i umetničkoj svesti do šezdesetih godina 20. veka. Ovaj kompleksan tekst, koji je samo deo Buhlohovih napora ka osvetljavanju recepcije evropskih avangardi, doprineo je daljim obimnim istraživanjima američkih istoričara i kritičara umetnosti u oblasti evropskih avangardi. Njegov utemeljivački rad je bio preduslov za buduće projekte<sup>21</sup>, a njegov uticaj je toliki da je postavio nove neupitne okvire za razumevanje avangardnog nasleđa. Radikalno osporavajući dotadašnji institucionalni okvir, on uspostavlja novi.

### Buhloh danas

Posmatrano danas, važan problem u vezi sa Buhlohovom teorijskom pozicijom leži u uverenju da umetničke prakse moraju da se bore protiv podleganja moćima kulture spektakla, konvencijama percepcije i komunikacije koje ukidaju bilo koju vrstu otpora, kao i u ideji da je odbrana od univerzalizacije kao kontrole u ponovnom pojavljivanju koncepcije umetnosti kao negativne teologije, sekularizovanog iskustva sakralnog, kao mogućnosti za legitimisanje bilo koje vrste umetničke prakse uopšte. Buhloh i dalje začudno ne odobrava prisvajanje i fuziju avangardnog, čak anarhističkog nasleđa, od strane visoko kapitalističke potrošačke mašinerije.

Kao grešku u svojoj karijeri umetničkog kritičara, Buhloh navodi tradicionalnu ambiciju kritičarki i kritičara da konstruišu *veličinu*, kada govori o tome kako mu je žao što o nekim evropskim umetnicima nije dovoljno pisao i tako učinio da budu prihvaćeni u Americi, dok su neki drugi isuviše precenjeni (Jozef Bojs i Iv Klajn). Sada shvata da to ima za cilj obezbeđivanje kriterijuma i normi za prijem u hegemoni kanon i želi da se distancira od toga, jer je razumeo da je upravo to korak ka institucionalizaciji i kontroli kulturalnih praksi.<sup>22</sup> Druga stvar jeste primetno odsustvo ženskih autora, do kojeg je došlo nesvesnim potčinjavanjem patrijarhalnom poretku i ostalim pozicijama moći koje često upravljaju konvencionalnim odnosima umetnik-kritičar i umetnik-kustos.<sup>23</sup>

Ostaje činjenica da je Buhloh danas jedan od najuticajnijih istoričara umetnosti, čiji rad pokriva period od šezdesetih godina 20. veka do danas. U tom povlašćenom položaju leži mogućnost da sagleda i prati pojave na umetničkoj sceni u njihovom nastajanju i retrospektivno procenjuje njihove domete u širokom geopolitičkom rasponu od Istočne i Zapadne Nemačke, sa njihovim razlikama, i šireg područja Evrope do severne Amerike. Važnost Buhlohovih istorijsko-kritičarskih uvida leži u otvaranju mogućnosti da Evropa posle Drugog svetskog rata upozna svoju predratnu prošlost, a da se posleratna umetnost razumeva u odnosu na tradiciju na koju neizbežno referira, bez obzira da li stupa u odnose njene radikalne negacije ili retrogradnog potvrđivanja.

<sup>21</sup> Cf. Margarita Tupitsyn, *The Soviet Photograph 1924–1937*, New Haven, Yale University Press, 1996.

<sup>22</sup> Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry...*, op. cit. xxviii.

<sup>23</sup> Ibid. xxix.

**Literatura:**

- Michelson, Annette, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (eds.), *October – The First Decade, 1976–1986*, Cambridge MA, The MIT Press, 1987.
- Buchloh, H. D. Benjamin (ed.), *Broodthaers – Writtings, Interviews, Photographs*, London–Cambridge MA, The MIT Press, 1988.
- Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, Vol. 55, 105–143.
- Buchloh, Benjamin, “Figures of Authority, Ciphers of Regression – Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October*, Vol. 16, 1981, 39–68.
- Buchloh, Benjamin, “From Detail to Fragment: Décollage Affichiste”, *October* no. 56, 1991, 99–110.
- Buchloh, Benjamin, “From Faktura to Factography”, *October*, Vol. 30, 1984, 82–119.
- Buchloh, Benjamin, “Gerhard Richter’s *Atlas*: The Anomic Archive”, *October*, Vol. 88, 1999, 117–145.
- Buchloh, Benjamin (ed.), *Gerhard Richter*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009.
- Buchloh, Benjamin (ed.), *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 2005.
- Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge MA, The MIT Press, 2000.
- Buchloh, Benjamin, “Theories of Art after Minimalism and Pop”, u: Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987, 71–86.
- Buchloh, Benjamin, Catherine David, Jean-Francois Chevrier, “1960–1997: The Political Potential of Art”, *Pol(e)itics, Documenta X – The Book*, Kassel, Cantz, 1997, 375–403 i 624–643.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2005.
- Krauss, Rosalind, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Dennis Hollier, Sylvia Kolbowski (eds.), *October. The Second Decade, 1986–1996*, Cambridge MA, 1997.
- Švuković, Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2012.

**Benjamin Buchloh. Reception of Avant-Garde Heritage**

**Summary:** This work deals with some of the most important aspects of the theoretical and critical work of art historian Benjamin H. D. Buchloh. Beside being co-editor of *October* and professor of modern art at Harvard University, he is the key witness to all the phenomena we find essential to the contemporary art development. He witnessed the moment of their emergence from up close or from the key places of their influence on the rest of the world. He interpreted historical avant-garde and neo-avantgarde movements with special attention, in an attempt to define criteria (historical, ideological, and esthetical) for distinguishing between European and American neo-avantgarde. His geopolitical biography, his insight into the relation between art and politics in the afterwar Germany, as well as the results of his research of the avantgards were presented in the essay.

**Keywords:** art history, avant-garde, neoavantgarde, culture industry, political;