

Sodobnost in spominske študije: konec poetičnega zgodovinopisja?

Abstract

Contemporaneity and Memory Studies: The End of Poetic Historiography?

This article is based on Aristotle's comparison of art and historiography, and on this basis I outline the general traits of modern historiography, which can be thought of as a form of poetic historiography. I further focus on the homology of historical space-time organisations in art and in the field of knowledge, pursuing the conclusion that there is a certain connection between the transformations of space-time models in the field of knowledge, in art and the social positioning or function of art. In the last part of the article, I focus on the connection between modernity (contemporary art) and memory studies or memory studies historiography, which, as I suggest, is based on the framing of the past as a resource and the future as a threat, and at the same time on the connection between contemporary art's models of space-time, the logic of new media and digital reproducibility.

Keywords: (poetic) historiography, contemporary art, memory studies, presentism, new media

Kaja Kraner received her Ph.D. in Humanities at AMEU-ISH Ljubljana in 2020. She works as a reviewer, writer of theoretical articles in the field of contemporary art, theory, philosophy, and sociology of art, independent researcher, editor, and occasionally as a curator. Between 2015 and 2019, she was a member of the editorial board of the journal for contemporary art criticism and theory ŠUM and the editor of the art-theoretical radio broadcast Art-area on Radio Študent. Since the end of 2021, she has been a research associate at the research group of the Museum of Modern Art Ljubljana. In 2021, she published a scientific monograph »Chronopolitics of Art: Changes in Aesthetic Education from Modern to Contemporary Art« (Krtina).

Povzetek

V članku izhajam iz Aristotelove primerjave umetnosti in zgodovinopisja, na tej podlagi pa orišem splošne poteze modernega zgodovinopisja, ki ga je mogoče misliti kot obliko poetičnega zgodovinopisja. Nadalje se osredotočim na homologijo zgodovinskih organizacij prostora-časa v umetnosti in na področju vednosti, pri čemer zasledujem sklep, da obstaja določena povezava med transformacijami mod-

elov prostora-časa na področju vednosti, v umetnosti in družbenem pozicioniranju oziroma funkciji umetnosti. V zadnjem delu članka se osredotočim na povezavo sodobnosti (sodobne umetnosti) in spominskih študij oziroma spominskoštudijskega zgodovinopisja, ki, kot predlagam, temelji na formiranju preteklosti kot vira in prihodnosti kot grožnje, hkrati pa na povezavo sodobnoumetniških modelov prostora-časa, logike novih medijev in digitalne reproduktibilnosti.

Ključne besede: (poetično) zgodovinopisje, sodobna umetnost, spominske študije, prezentizem, novi mediji

Kaja Kraner je leta 2020 doktorirala iz Humanističnih znanosti na AMEU-ISH Ljubljana. Deluje kot recenzentka, piska teoretskih člankov iz področja sodobnih umetnosti, estetike, teorije, filozofije in sociologije umetnosti, neodvisna raziskovalka, urednica in občasno kot kuratorica. Med leti 2015 in 2019 je bila članica uredništva revije za kritiko sodobne umetnosti in teorijo ŠUM in redaktorica umetnostno-teoretske radijske oddaje Art-area na Radio Študent. Od konca leta 2021 je znanstvena sodelavka raziskovalne skupine Moderne galerije Ljubljana. Leta 2021 je pri založbi Krtina izšla njena znanstvena monografija »Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti«.

Aristotel v *Poetiki* (2012) pesništvo med drugim opredeli na podlagi primerjave z zgodovinopisjem: tako zgodovinopisje kot pesništvo lahko načeloma prikazujeta isto stvar, vendar sta si med drugim različna v načinu prikazovanja – zgodovinopisje prikazuje posameznosti, pesništvo pa »nekaj splošnega« oziroma univerzalnega. Pri tem splošno ali univerzalno označuje učinek strukture zgodbe oziroma dramskega zapleta, ki posamezne dogodke poveže v skladu z vzročno-posledičnimi relacijami verjetnosti ali nujnosti (Carli, 2010: 304), denimo tako, da obstaja določena kavzalna relacija med delujočo osebo in njenimi dejanji (Lockwood, 2017: 326). Medtem ko zgodovinar *poroča* o (načeloma faktičnih preteklih) dogodkih, poet *konstruira* sekvenco kavzalno povezanih dogodkov, proces poetičnega uzgodbenja pa je v svojem bistvu mimetičen, prikazuje namreč univerzalne vzorce verjetnosti ali nujnosti iz človeškega sveta, denimo s pomočjo splošnih značajskih tipov, ki omogočajo identifikacijo in podoživljanje. Poetično uzgodbenje kot specifična oblika posredovanja preteklih faktičnih ali pač fiktivnih dogodkov torej temelji na abstrahiranju, tipiziranju, kavzalni logiki in posnemanju človeškega delovanja, kar učinkuje prepričljivo, »resničnejše, kot če bi se resnično zgodilo«, in splošno dostopno v smislu, da lahko to od resničnosti bolj prepričljivo resničnost vsakdo podoživi tako, kot »da se je vse to v njem zgodilo in je zdaj njegovo« (Gantar, 2012: 31).

V tej navezavi je pomembno dodatno poudariti, da Aristotel govori o zgodovinopisju in ne o zgodovini, tj. o zapisu preteklih dogodkov, bolj kot o njihovi naravi ali poteku (Gallop, 2018: 422). Zgodovinopisje torej še v največji meri razume kot kroniko, kot nizanje dogodkov ali zgodovinskih dejstev,

ki ne vključuje nuje, da bi moralo to nizanje prikazati tudi njihovo vzročno povezanost oziroma njihovo zakonitost (na podlagi česar bi se lahko v polni meri oblikovala ideja pedagoške vloge zgodovinopisja). Potencial pesništva (ali umetnosti nasploh), da omogoči podoživetje preteklih dogodkov ali identifikacijo z zgodovinskimi osebami, tako v *Poetiki* ne izhaja iz posredovanja zgodovinskih dejstev in, temu ustrezno, rekonstrukcije zgodovinskih dogodkov, »kot so se zgodili« v njihovi singularnosti. Niti ne gre v strogem smislu za transmisijo spomina na faktične (ali pač faktično-fikijske) dogodke, kakor v primeru različnih praks posredovanja nesnovne dediščine, na primer ustnega izročila. Za zgodovinopisje je namreč značilno specifično prikazovanje posebnega (na primer konkretnih zgodovinskih dogodkov in situacij) s pomočjo splošnosti, ki *prepričljivo* odgovarja na vprašanje, zakaj so se določeni dogodki dogodili točno tako in ne drugače oziroma zakaj je določena zgodovinska osebnost delovala točno tako in ne drugače.

Natanko v vidiku izpostavljenosti splošnega ali univerzalnega (v prevodih in interpretacijah *Poetike* se praviloma pojavljata oba izraza) pesniške umetnosti ali umetnosti nasploh je mogoče najti eno od podlag uveljavljenega postopka upodabljanja zgodovinskih dogodkov v okviru motiva (bolj kakor žanra) zgodovinskega slikarstva. Vse od Albertijeve *De Pictura* (1436) do neoklasicizma 19. stoletja je najvišje rangirani slikarski motiv (ki naj bi imel podoben status kot ep v literaturi) po Albertiju vizualna oblika zgodovine in ima »resnično božansko moč«, ker »prikazuje živim, po dolgih stoletjih, mrtve« (Alberti, 2011: 44). Spajanje sedanosti (gledalca) in preteklosti upodobljenega je sicer zgolj najočitnejši vidik zmožnosti spajanja dveh razločljivih časovnih trenutkov preko umetnosti. Poteka tudi na ravni samega umetnostnega postopka, kjer je mogoče govoriti o združevanju različnih časovnih točk na eni slikovni površini na vsaj dveh različnih ravneh. Če kot primer znova vzamemo zgodovinsko slikarstvo, to praviloma temelji na upodobitvi ključnega trenutka nekega zgodovinskega dogodka prek relacije med gestami in izrazi več teles, torej poskuša v enem prizoru, zaustavljenem trenutku, prikazati zgodbo oziroma časovni potek, gibanje in razvoj. Slikarski zaustavljeni trenutek dogajanja torej na določen način nakazuje na predhodno, pogosto pa tudi na prihodnje dogajanje, zaradi česar ustreza Aristotelovi ideji poetičnega uzgodbenja (pri čemer bi denimo lahko bila ustrezna vizualna upodobitev njegove koncepcije zgodovinopisja morda sekvenčna sopostavitev ali kolaž fotografskih zaustavitev trenutka). Na drugi strani do združitve razločljivih časovnih trenutkov v zgodovinskem slikarstvu prihaja na podlagi citiranja kot uveljavljene metode umetnostnega postopka, ki nikakor ni rezervirana zgolj za umetnost 20. stoletja: hipotetični primer zgodovinskega slikarstva temelji na prikazu določenega

zgodovinskega dogodka, pri čemer pogosto citira znano umetniško delo, ki prikazuje drug zgodovinski dogodek, na tak način pa med njima vzpostavlja analogijo, v simbolnem smislu skratka poveže dva zgodovinska časa-prostora. V tem primeru seveda ne gre za vzročno-posledično povezavo, ampak povezava izhaja natanko iz možnosti, da je umetnost na strani splošnosti in univerzalnosti, torej da mimetično upodablja univerzalne – zato pa tudi nad- ali transčasovne in domnevno transkulturne – človeške poteze, situacije in tegobe.

V članku bom pokazala, da je podobne poteze, ki jih Aristotel poveže s pesniškim/umetniškim upodabljanjem preteklih dogodkov, mogoče misliti kot temelj modernega zgodovinopisja, ki deluje poetično. Homologija zgodovinskih organizacij prostora-časa v umetnosti in na področju vednosti je vendarle globlja, kar je mogoče pokazati, če se osredotočimo na zgodovinske transformacije modelov prostora-časa na področju vednosti, v umetnosti in družbenem pozicioniranju oziroma funkciji umetnosti. S pomočjo njihovega osnovnega pregleda se bom v zadnjem delu članka posvetila povezavi sodobnosti (sodobne umetnosti) in spominskih študij oziroma spominskoštudijskega zgodovinopisja, ki, kot predlagam, temelji na formiranju preteklosti kot vira in prihodnosti kot grožnje. Poleg tega se bom v zadnjem delu članka osredotočila na povezavo sodobnoumetniških modelov prostora-časa, logike novih medijev in digitalne reproduktibilnosti, pri čemer bom zasledovala sklep, da je mogoče v sodobnosti detektirati razgradnjo (modernega) poetičnega zgodovinopisja.

Moderno sistemsko zajetje

Uzgodbenje, ki temelji na vzročno-posledični vezi, v modernosti postane splošna poteza zgodovinopisja, hkrati pa, kot je pokazal Foucault v *Besedah in rečeh* (2010), igra zgodovina ključno vlogo v splošni dispoziciji moderne vednosti oziroma modernega sistema zajetja na poljubnem področju vednosti. Med Aristotelovo koncepcijo zgodovine in moderno vednostjo je umeščena novoveška znanstvena revolucija, ki Aristotelov in srednjeveški hierarhično urejeni in zaprti kozmični svet zamenja za neskončni univerzum, ki temelji na geometrizaciji prostora (in narave) oziroma zamenjavi konkretnega prostora z abstraktnim prostorom evklidske geometrije, ki je odslej razumljen kot realen (Koyré, 2006: 27). Odkritje pozitivnega značaja neskončnosti, ki »ga enotijo in mu vladajo isti univerzalni zakoni« (2006: 107), tako na Zemlji kot na Nebu (tj. zlitje nebesne in zemeljske fizike), kot

temelj novoveške znanosti eliminira vprašanja statične harmonije in metafizičnega kozmičnega reda, kjer ima vsaka stvar v skladu s svojo naravo določeno mesto: fokus znanosti usmeri na gibanje, ki ni več pojmovano kot prehodno stanje, ki ima vzrok v metafizični strukturi kozmosa.

Geometrizacija narave pa ni tista ključna točka, na kateri temelji posebnost novoveške zahodne znanosti, ampak gre predvsem za združitev formalnega logičnega sistema, ki temelji na geometriji, z inovacijo v znanstveni metodologiji: možnostjo odkrivanja kavzalnih odnosov s pomočjo sistematičnega eksperimenta, ki ga načeloma datiramo v renesanso in ki na določeni točki vodi do pozitivistične samoomejitve na razvojne logike obravnavanih fenomenov, pri čemer ta samoomejitev ne potrebuje nujno izhodišča ali smotra posebne vrste, zgolj predpostavko kavzalno-vzročne pogojenosti.¹ Sistemsko zajetje kot metodologija zajetja pozitivne faktičnosti prek projekcije mreže odnosov smotrnosti tako iz sobivajočih dejstev proizvaja sistemsko odvisnost. Problem kavzalne logike kot implicitne predpostavke, najočitnejše zastopane v apliciranju predhodno že dokazanih principov ali zakonov na nov spoznavni material, izpostavita že razsvetljenska znanost in filozofija. Prispevki angleškega empirizma na primer trdijo, da naj pri privzemanju predpostavke, da bodo danes identificirani zakoni delovali tudi v prihodnje, ne bi šlo toliko za strogo logični, ampak bolj pragmatični aksiom, ki izhaja iz nujnosti ravnanja. Gotovost mišljenja se torej v strogem smislu ne opira več na logične, ampak tudi na biološke in sociološke predpostavke (Cassirer, 1998: 61).

Kavzalno-vzročna povezanost preteklosti, sedanjosti in prihodnosti je v tem primeru torej nekakšen neizbežen stranski produkt načina dostopanja do empiričnega, ki je po meri človeškega zaznavnega in kognitivnega aparata – še preden so na določen predmet zamejene rekonstrukcije razvojnih logik opredeljene na podlagi določitve antropološkega jedra, ki poganja razvoj in ki ga v modernih empiričnih znanostih prepozna Foucault.² Fo-

1 Dober primer je utemeljitev pozitivizma na področju družboslovja – socialna fizika Augusta Comta, ki se deli na socialno statiko in socialno dinamiko.

2 Kot pokaže Foucault, antropološko jedro predmetov empiričnih znanosti te poveže z razmisleki o subjektivnosti, človeškem bitju, končnosti in življenju. V politični ekonomiji se bodo na primer analize na prelomu v moderno dobo v vse večji meri osredotočale na razmisleke o (pred)zgodovinski pogojenosti te iste znanosti s fenomenom pomanjkanja in grožnje smrti, pri čemer bo delo kot njen temeljni objekt utemeljeno kot eno od sredstev, s katerimi je mogoče začasno premagati pomanjkanje in grožnjo smrti. V primeru moderne biologije, ki bo temeljila na identifikaciji svojega osrednjega objekta – organa, na podlagi česar je mogoča primerjava med organizmi, bo kot osrednje jedro, ki omogoča spoznavne operacije te znanosti, začelo nastopati življenje, ki bo opredeljeno kot nekaj, kar je sočasno zunaj biti, hkrati pa se izraža v njej (prelom s klasično metaforo organizma in mehanizma), sploh pa ima lastno zgodovino, ki ni enostavno oblika zaporedja, ampak način biti. Za razliko od tega bo temeljna sprememba v obravnavi jezika v moderni dobi zvezana s koncepcijo, da naj bi govorica *označevala dejanja, stanja in hotenja* (Foucault, 2010: 307–367).

ucault sicer vzpostavitev fokusa na razvojne logike v moderni dobi misli v povezavi s tem, da postanejo neposredno zaznavne lastnosti empiričnih predmetov vednosti v vedno večji meri pojmovane kot zgolj povrhnjica, za katero se skriva globina, fokus vednosti pa se prestavi na tematizacijo skritih procesov, ki določajo zaznavno površino. Pri tem zbirke empiričnih dejstev prenehajo biti obravnavane v svoji neodvisnosti, ampak – izhajajoč iz predpostavljene smotrnosti – v temelju zapletene v mrežo relacij, na podlagi česar je mogoče primerjati, vrednotiti in hierarhizirati konkretne, partikularne empirične predmete. V jedro reči in predmetov znanosti torej prodre zgodovinskost kot »rojstno mesto empiričnosti, tj. prostor [...], v katerem ta empiričnost prejme svojo lastno bit« (Foucault, 2010: 269). Pri tem zgodovina očitno ni nekakšna zbirka zaporedij, dogodkov, ampak »temeljni način biti empiričnosti, [...] tisto, kar jih potrdi, postavi, razporedi in razdeli v prostoru vednosti za morebitna spoznanja in za možne znanosti« (ibid.). Postane torej podlaga izolacije, koherence in diferenciacije, nekakšen teren preučevanja reči, pri čemer je rečem posledično predpisan red, načelo koherentnosti, ki ga implicira časovna kontinuiteta.

Poleg izoblikovanja zgodovine nasploh in temporalizacije zgodovine na podlagi izkušnje »sočasne nesočnosti« (Koselleck, 1999) bi na prehodu v moderno dobo tako lahko govorili o poetizaciji zgodovinopisja, kar morda najbolj neposredno pokaže Hayden White v knjigi *Metazgodovina* (1973). V njej na podlagi poststrukturalistične analize ključnih prispevkov zgodovinarjev in filozofov zgodovine 19. stoletja kot literarnih del predlaga razlikovanje petih temeljnih ravni zgodovinopisnega dela: kronika dogodkov, zgodba, oblika zapleta, oblika argumenta in oblika ideoloških implikacij. Prva elementa – oblikovanje kronologije dogodkov ter zgodbe s selekcijoniranjem in urejanjem podatkov v razumljivo naracijo – White opredeli kot t. i. primitivna elementa (White, 1973: 5), ki ju je mogoče najti tudi v predmodernem zgodovinopisju. transformacija kronologije dogodkov v zgodbo pri tem predpostavlja diferenciacijo nekaterih faktičnih dogodkov kot inavguracijskih, dokončanih in tranzitornih, torej predpostavlja selekcijo in aplikacijo sekvenčne logike, hkrati pa eliminacijo odprtega konca, ki je značilen za kronologijo, in sicer na podlagi določitve začetka in konca, izvora in cilja. S to operacijo se zgodovinopisna pripoved približa literaturi, saj »[D]ogodki postanejo zgodbe s potlačitvijo ali podreditvijo nekaterih od njih oziroma s poudarjanjem drugih, z označitvijo, motivičnim ponavljanjem, variacijo tona in gledišča ter alternativnimi strategijami opisa« (White, 2006: 599). Procesiranje razmeroma grobega materiala in zgodovinskih virov prek uzgodbenja (tj. prvega in drugega elementa) v predmoderni zgodovinopisni naraciji praviloma vključuje razlikovanje med vidnim in skritim, površino

in globino, denimo razlikovanje fenomenov ali manifestativnega pomena in skritih zakonov ali skritega pomena. Nadaljnja obdelava z oblikovanjem zapleta, argumentacije in razlage s – kot to formulira White – ideološkimi implikacijami pa prispeva tudi idejo smotrnosti, zgodovinskim spremembam torej podeli določen pomen.³ Šele aplikacija ideje smotrnosti in podeljevanja pomena uzgodbeni kronologiji v polni meri formira pedagoško – in tudi politično – funkcijo zgodovinopisja.

Če se vrnemo k umetnosti, najjasnejši izraz novoveške geometrizacije narave najdemo v organizaciji slikovnega polja na podlagi linearne perspektive v renesansi, ki se sredi 19. stoletja, ko od modernosti prehajamo v modernizem, načeloma eliminira. Vendar je podobno organizacijo prostora ali, bolj splošno, enotnosti mogoče zaznati tudi v drugih umetniških zvrsteh, pa tudi na področju vednosti. Natanko na teh primerih je morda še bolj očitno, da linearno-perspektivna organizacija enotnosti prostora ni tako bistvena z vidika naturalizacije geometrizirane narave (redukcija konkretnosti narave na »naravne zakone«), ampak z vidika pozicioniranja subjekta vednosti, ki »sproža« in »sklepa«, tvori enotnost vednosti. Foucaultov prikaz tega na konkretnem primeru slike *Spletični* Diega Velázqueza nakazuje na homologijo zgodovinskih organizacij prostora-časa v umetnosti in na področju vednosti: gledalcu slike pripade mesto kralja, ki poleg slikarja – Velázquezevega avtoportreta – predstavlja ključno mesto, okoli katerega je organizirana kompozicijska razporeditev slikovnega polja oziroma polja vednosti. Podobno kot kraljeva oseba oziroma gledalec v primeru *Spletičen* človek torej ni nujno neposredna referenca, cilj ali fokus vednosti, ampak deluje kot neneposredno prisoten člen, okoli in glede na katerega je organizirano celotno polje vidnosti oziroma vednosti:

Vse notranje linije slike, zlasti tiste, ki prihajajo iz središčnega odseva, so usmerjene proti temu, kar je predstavljeno, a odsotno. [...] [P]ogledi, ki so upodobljeni na sliki, so namreč usmerjeni k temu fiktivnemu prostoru kraljeve osebe, ki je dejansko mesto samega slikarja, saj to dvoumno mesto, na katerem se v neskončnem utripanju izmenjuje ta slikar in vladar, v zadnji instanci zaseda gledalec, katerega pogled preoblikuje sliko v objekt, ki je gola predstava tega bistvenega manka (Foucault, 2010: 374–375).

3 Zadnje tri operacije naj bi v zgodovinopisju 19. stoletja sledile bodisi modelu romance, tragedije, komedije ali satire, kar White pojasni na podlagi obravnave zgodovinopisja Micheleta, Rankeja, Tocquevilla in Burckhardta (White, 1973: 133–164). V knjigi se nadalje osredotoči na fenomen zavrnitve realizma v poznem 19. stoletju ter »obuditve« filozofije zgodovine na podlagi prispevkov Marxa, Nietzscheja in Croceja (1973: 265–425).

Podobna funkcija denimo pripade implicitnemu ali eksplicitnemu pripovedovalcu v realističnem romanu 19. stoletja: ta ni enakovreden del partikularnega sveta dogodkov in likov, ampak nastopa kot nekakšna priča, ki vzdržuje konsenz, katerega podpira realistični svet (Ermarth, 1998: 52). Pripovedovalec je torej instanca konstruiranja enotnega časovnega polja, v katerem lahko partikularne multiple časovnosti soobstajajo in ki omogoči njihovo diferencirano vidnost, ter instanca proizvodnje konsenza med partikularnostmi, ki jih zastopajo posamezni liki, pri čemer njegova pozicija sproža in sklepa časovno sekvenco. V primeru modernega systemskega zajetja, organizacije vidnega ali slikovnega polja na podlagi fiksne prostorske točke »kraljevega mesta« ali implicitnega pripovedovalca, ki zavzema nikogaršnjo pozicijo »ene fiksne perspektive, ki vedno obstaja v prihodnosti vsake pripovedne epizode« in »v eno mnemonično [...] sekvenco poenoti različne fragmente zgodovine, vsakega s svojo lastno perspektivo« (1998: 45), sta kontinuiteta in enotnost torej v nekem smislu proizvoda že udejanjenega konsenza.⁴

Na podlagi tega osnovnega orisa bi bilo mogoče sklepati, da obstaja določena povezava med transformacijami modelov prostora-časa v umetnosti, na področju vednosti in družbenem pozicioniranju oziroma funkciji umetnosti. Temeljno transformacijo homogenega prostora-časa 19. stoletja na primeru umetnosti je v prvi polovici 20. stoletja najbolj neposredno artikuliral Walter Benjamin na podlagi opredelitve avantgardnega umetnostnega postopka montaže, ki se očitno odmakne od imperativa konsenza in skupnost-tvornosti umetnosti. Montaža kot umetnostni postopek, ki sopostavi – ne pa več vzročno-posledično uzgodbi ali metazgodovinsko uokviri – avtonomne fragmente iz različnih prostorov-časov in iz njih vzpostavi novo enotnost, naj bi utelešala temeljno antinomično časovnost modernosti. Ta se po Benjaminu manifestira s soobstojem razsvetljskega imperativa napredka in novosti, nietzschejanskega večnega vračanja, ponavljanja istega in večne sedanjosti (*nunc stans*) ter nečesa, kar zija med tema skrajnostma: melanholije in dolgčasa (*Langeweille*) (Paić, 2018: 13). Poleg montaže kot avantgardnega umetnostnega postopka ali imanentne logike filmskega medija antinomičnost časovnosti najdemo tudi v tehnično reproduciranem umetniškem delu, ki načenja njegovo enkratnost kot »ujetost v tradicijo« (Benjamin, 1998: 153), ki se izraža v zgodovinskih različicah njegove kultne

4 V tej navezavi je pomembno izpostaviti, da mesto t. i. implicitnega pripovedovalca v realističnem romanu, ki ga je mogoče razumeti tudi kot paradigmatičen primer narativne konstrukcije homogenega prostora in časa, implicira zgolj začasno, provizorično, ne v polni meri realizirano zaprtje časovnega toka: »Prihodnost vzdržuje tako upanje zaprtja časovno-vezanih zavesti in sočasno zavaruje vzdrževanje nerazrešenosti vzorca, na tak način pa tudi reproducira univerzalnost sistema, njegov projektivni podaljšek v prihodnost« (1998: 53).

vrednosti. Ker izpostavi pomen razlikovanja kopije in originala, tehnično reproducirano umetniško delo nakazuje na poudarjanje pomena okoliščin, iz katerih umetniško delo izrašča, jih upodablja ali se nanje nanaša. V skrajni obliki priča o koncu metafizičnega razumevanja umetnosti in splošni redefiniciji proizvodnje pomena, ki se v vedno večji meri odmika od ideje v umetniškem delu uskladiščenega pomena proti pomenu, ki je rezultat partikularne recepcijske situacije oziroma procesa.

Kako tehnična reproduktibilnost in antinomična časovnost modernosti (ustrezneje: modernizma) vplivata na zgodovinenje umetnosti?

V prvi polovici 20. stoletja problematika, na katero odgovarja zgodovinenje umetnosti 19. stoletja, očitno ni več »na kakšni podlagi je mogoče sodobnikom dostopati do zgodovinskih umetniških artefaktov« (ki je potrebovala idejo univerzalne človečnosti in ustvarjalnega gona, *Kunstvollen*), ampak vseprisotnost preteklosti v sedanjosti: bodisi na način akumulirane meščanske dediščine, vračanja potlačenih porazov in barbarskosti ali kot zgodovine, ki jo pišejo zmagovalci. Natanko zato, ker preteklost določa sedanjost in prihodnost, jo je treba artikulirati na specifičen način: predmet historičnomaterialističnega zgodovinopisja, kakor ga denimo predlaga Benjamin, ni preteklost, kakršna je bila, ampak gre za zainteresirano aktualizacijo, ki eliminira podoživljanje nekega zgodovinskega trenutka s stališča tega, kako je potekala zgodovina po tem trenutku, saj taka zastavitev implicira vživljanje v zmagovalca, ki piše zgodovino (Benjamin, 1998: 218).

Preteklost kot vir, prihodnost kot grožnja: sodobnost in spominske študije

Od druge polovice 20. stoletja dalje se historičnomaterialistična zastavitev zgodovine kot prizorišča razrednih bojev v vse večji meri transformira v prizorišče kulturnih bojev, kjer preteklost nima statusa nečesa nedostopnega in izgubljenega, ampak nastopa kot vseprisotni dejavnik, ki prek ukleščenja sedanjosti kolonizira prihodnost, ali kot nakopičeni in dostopni vir, ki ga je mogoče uporabiti v trenutnih političnih bojih, kot povračilno sredstvo preteklih krivic ali – denimo na področju umetnosti – kot sredstvo lokalizacije ali celo avratizacije. Podobno kot pri Benjaminu preteklost v tem primeru torej nastopa kot vseprisotna, materializirana v institucionalnih, kulturnih praksah in politikah ter kot utelešeni spomin. Preteklost je izhodišče, iz katerega s pomočjo narativnega zajetja ali spominske rekolekcije pojasnimo trenutna razmerja moči ali z rekonstrukcijo preteklih krivic in nasilja zasnu-

jemo odgovorne pristope proizvodnje vednosti, ki imajo tako terapevtske kot politične implikacije.

V ta okvir je mogoče umestiti tudi sodobne spominske študije (*memory studies*), ki se praviloma omejujejo natanko na preučevanje (afektivne) zastopanosti preteklosti v sedanjosti, družbeno mediacijo in medgeneracijsko transmisijo spomina kot obliko medgeneracijskega dialoga. Podobno kot pri novi kulturni zgodovini in zgodovinski antropologiji, ki se bolj neposredno osredotočita na zgodovinske oblike razumevanja sveta, preučevanja načinov posredovanja in načinov razumevanja, se tudi spominske študije umestijo na območje tega, kar Foucault imenuje analiza doživetega, ki do človeka dostopa kot do subjekta, na tak način pa istočasno zajema in poveže »prostor telesa«, »čas kulture« in »težo zgodovine« (Foucault, 2010: 390). Četudi spominske študije načeloma ne vključujejo vprašanj, vezanih na smotrnost zgodovinskega razvoja, ki med drugim implicira globino, bi težko rekli, da se gibljejo na površini, saj jih zaznamuje določena težnja po odstiranju zamolčanega, neslišnega in potlačenega, denimo kakor se manifestira v relaciji spominjanja in pozabljanja. Medtem ko je za novo kulturno zgodovino in zgodovinsko antropologijo značilna predvsem širitev fokusa na regularno in vsakdanje, širjenje pojmovanja, kaj lahko nastopa kot legitimni zgodovinski dokument, in »podarjanje glasu« pred tem neslišanim manjšinskim družbenim skupinam, spominske študije poskušajo diverzificirati zgodovinsko vednost, in sicer predvsem s pomočjo inkorporiranja afektov in izkušenj preteklosti, na podlagi česar naj bi prevprašali razmerje med zgodovino in izkušnjo, življenjem in reprezentacijo – še posebej ko gre za polpreteklo zgodovino, ki je v konkretnih izkušnjah »ne povsem preteklost« in »delno še vedno prisotna« (Petrović, 2016: 507). Zato je spominske študije mogoče v prvi fazi umestiti v širši trend kvalitativnih študij, mikrozgodovin, pripovednih pristopov in večjega posvečanja obravnavi kulturnih fenomenov od srede 80. let dalje, ki se praviloma uveljavi na račun pred tem bolj uveljavljenih kvantitativnih analiz, makrozgodovine in strukturalne analize.

Poleg bolj splošne neuniverzalistične težnje je temeljna značilnost omenjenega trenda uveljavitev pozornosti na *posledice* nekega zgodovinskega dogodka bolj kot na zgodovinski dogodek sam. Na podlagi odmika od »preteklosti, kot se je zgodila«, in preusmeritve pozornosti na posledice zgodovinskih dogodkov se spominskoštudijski pristopi k zgodovinenju vsaj do določene mere odmaknejo od predhodno diferenciranih različnih pojmov časa ali mapiranja ritmov časa s pomočjo razlikovanja »med dolgimi, stalnimi gibanji in kratkimi izbruhi dejavnosti« (Braudel, 2006: 564), pri čemer v temelju implicirajo antropološki in fenomenološki čas *sodobnosti* (*contem-*

porarius). Pojem sodobnosti se je sicer uveljavil zlasti v umetnostnem diskurzu zadnjih treh desetletij kot oznaka za *specifično* modalnost časa in stanje trenutne umetnosti (drugačno tako od modernosti kot od postmodernosti), med drugim v navezavi na umetniške prakse, ki se ukvarjajo s preteklostjo (arhivska, zbirateljska ipd. umetnost). Na najsplošnejši ravni naj bi sodobnost označevala idejo »'živeti', bivati ali 'se pojavljati skupaj' v času, znotraj periodičnosti človeškega življenja« (Osborne, 2013: 15), ki je pravzaprav čas medgeneracijskega soobstoja oziroma prihajanja skupaj različnih časov. Poleg sobivanja sodobnikov naj bi bilo takšno razumevanje povezano s tem, da je »sedanjost v vedno večji meri določena s strani prihajanja skupaj *različnih, a enako 'prisotnih'* časovnosti ali 'časov'«, je torej »časovna enotnost v disjunkciji ali *disjunktivna enotnost sodobnih časov*« (2013: 19). Glavnina opredelitev sodobnosti kot specifične modalnosti časa in stanja je hkrati izpostavila potezo izgube futurološkega vidika modernosti, eliminacijo teleološke zgodovine in linearnega modela časa vzporedno z nastopom »multipolarnega stanja sveta« po letu 1989. Našteto vendarle ne pomeni, da sodobnosti ne zaznamuje nikakršna enotnost: po Osbornu namreč temelji natanko na projekciji enotnega zgodovinskega časa sedanjosti oziroma na konstitutivni fikciji živete sedanjosti, ki naj bi bila skupna partikularnim predstavnikom človeštva in jo je sploh mogoče opredeliti kot epistemološki temelj humanističnih znanosti.

Poleg razvoja pojma kolektivnega in kulturnega spomina v 20. stoletju kot pomemben formativni kontekst sodobnih spominskih študij opredeljujemo povojne razprave o ustreznih oblikah komemorizacije holokavsta, torej načinov soočanja s travmatično preteklostjo, pri čemer prav »nemški model« povojnega odkupovanja in iskanja zgodovinske pravice v veliki meri predstavlja model kasnejših »eshatologij spomina«, predvsem v postavtoritarnih družbenih kontekstih. Spominske študije zaznamuje splošni pomik od modernih oblik zgodovinske zavesti (delovanje »v imenu zgodovine«, izkušnja »biti v zgodovini« ali celo »biti na pravi strani zgodovine«) proti »zgodovinski pravici« in »dolžnosti spominjanja«. Gre torej za pomik proti konstituciji zgodovine na moralnem temelju, ki ne vključuje toliko (sedanje) dolžnosti do prihodnosti, ampak imperativ odgovornosti, ki izhaja iz podobne prihodnosti kot grožnje, ne več obljube. Natanko v tem smislu se spominske študije umeščajo v širšo etiko skrbi za spominjanje (Margalit, 2002) oziroma politiko moralnega spominjanja, ki vodi v »doseganje partikularne vizije prihodnosti na podlagi sprejemanja določenih načinov uokvirjanja, spominjanja in komemorizacije [...] težavne preteklosti« (David, 2020: 3). Politike moralnega spominjanja so najpogostejše utemeljene na transnacionalnem modelu človekovih pravic in liberalne demokracije, torej na kozmopolitski standardizaciji in unifikaciji spominjanja.

Spominske študije, ki so se razširile v 90. letih in se po letu 2000 postopoma institucionalizirale kot ločena disciplina, naj bi v temelju spremenile naravo zgodovinskega raziskovanja (Tamm, 2013: 458), predvsem v smislu, da je predhodno ločevanje zgodovinopisja in spomina zamenjano za njuno približevanje ali celo zamenljivost. Uveljavijo torej splošni fokus na »preteklost, kot je spominjana« (Assmann v Ibid., 2013: 464), oziroma mnemozgodovino, katere predmet je aktualnost preteklosti v sedanjosti ali kar preganjanje sedanjosti s preteklostjo. Prav v tem vidiku se nakaže še dodatna sorodnost sodobnosti kot oznake za specifično modalnost časa in stanje (kakor se pojavlja v sodobno-umetnostnem diskurzu) ter spominskoštudijskega zgodovinopisja. Na podoben način, kot naj bi bila sodobnost »bogata sedanjost prvotnega pomena 'modernost', toda brez kasnejše pogodbe s prihodnostjo« (Smith, 2013: 40), tudi spominskoštudijske oblike zgodovinopisja v veliki meri zaznamuje prekinitev s tesno vezjo s prihodnostjo, ki je bila značilna za moderno zgodovinopisje; anticipacija zaželenne razvojne smeri je v tem primeru s stališča sedanjosti sooblikovala zgodovinarjevo perspektivo na preteklost. Vez modernega zgodovinopisja s prihodnostjo, ki je izhajala iz razcepa med preteklostjo in sedanjostjo ter ideje (ali občutja) nepovratnosti preteklosti, naj bi se pri spominskoštudijskih pristopih k zgodovinjenju spremenila v *prezentistično obliko zgodovinskosti*, ki jo izpostavi François Hartog v knjigi *Režimi zgodovinskosti* (2003).

Hartog vzpon sodobnega prezentizma kronološko umesti na prelom iz 20. v 21. stoletje: medtem ko naj bi začetek 20. stoletja zaznamovala prevlada futurizma nad prezentizmom, proti koncu 20. stoletja pride do zamenjave vzporedno s tem, da začne prihodnost nastopati predvsem kot grožnja. S tega stališča bi bilo mogoče tudi razširitev spominskih študij razumeti kot bistveno značilnost in simptom sodobnosti, ki v kronološkem smislu pogosto nastopa kot oznaka za obdobje po letu 1989. Pospešena multiplikacija kulturnega spomina, vzporedno z globalizacijo in posledično grožnjo izgube spomina in pozabo, proizvodnjo spomina konstituira kot sredstvo oprisotnjenja sodobnosti in družbenega samorazumevanja, ki sta »instrumenta prezentizma«. Razširitev spominskih študij je hkrati mogoče razumeti kot rezultat spremembe razumevanja in izkušanja sedanjosti, ki se je v določenem smislu raztegnila ali razširila čez preteklost in prihodnost:

V prihodnost prek pojma previdnostnih ukrepov in odgovornosti, prek pripoznanja nepopravljivega in nepovratnega ter prek pojma dediščine in dolga, pri čemer je slednji natanko ta pojem, ki zacementira in daje smisel celoti. V preteklost, izhajajoč iz podobnih pojmov, kot so

odgovornost in dolžnost spominjanja, težnje po spreminjanju vsega v dediščino, odprave časovnih omejitev in ne nazadnje pojma »dolga«. Ta dvojna zadolženost preteklosti in prihodnosti, ki istočasno izhaja iz sedanjosti in jo otežuje, je še eden od zaščitnih znakov sedanjosti (Hartog, 2015: 125).

Pri obravnavi umetniških del kot materializacij kulturnega spomina (ne več toliko povnanjenih znotraj estetskih stanj) prezentistična proizvodnja spomina kot sredstvo oprisotnjenja in samorazumevanja nakazuje na aktualizacijo antropološke utemeljitve umetnosti 19. stoletja – ta je bila v okviru modernizma 20. stoletja bodisi individualizirana ali nekoliko potisnjena v ozadje. Sodobna oblika antropološke utemeljenosti umetnosti pri tem pogosto poteka z etnografizacijo umetniških del: kot sredstvo pripenjanja na prostorsko umeščeni pretekli čas kot vir predvsem etnološke ali širše lokalno umeščene kulturne identitete. V tem smislu je sodobna etnografizacija umetnosti neločljivo prepletena z ekonomiko umetnosti v okviru globaliziranega umetnostnega sistema po letu 1989 – v obdobju, ko se začne še bolj določno načenjati in prevpraševati dominacija umetnosti evroameriškega prostora, ki naj bi proizvajala estetske norme, glede na katere je interpretirana in vrednotena umetnost (nekdanjega) »drugega« in »tretjega sveta«. V t. i. globalni sodobnosti postane akumulirana ali (iz)najdena dediščina nekoč spregledanih in marginaliziranih nacionalnih in regionalnih kontekstov izhodišče za upravljanje z dolgom v razmerju do nekdanjih umetniških središč: sredstvo za povračilo preteklih krivic zahodnega kulturnega imperializma od 19. stoletja dalje, ki je te »nepopolno-Zahodne« kontekste obsodil na reprezentante zakasnelosti, provincialnosti in derivativnosti, Nezahod pa na reprezentanta eksotične in primitivne drugosti. Globalizacija umetniškega sistema od konca 80. let tako sovpadе z reaktualizacijami in redefinicijami na različne načine apropiirane, dekontekstualizirane in simbolno odvzete dediščine kot »vira izumljanja nadomestnih genealogij modernizma in raznolikih izkušenj sodobnosti« (Joselit, 2020: xviii). V tem primeru gre za modele ponovnega pisanja lokalno situirane, partikularne zgodovine s stališča sodobnosti in spremenjenih razmerij moči oziroma za projekte ponovnega pisanja zgodovine, zasnovane kot orodje spreminjanja razmerij moči, ki temeljijo na eliminaciji enotnega progresivno-razvojnega modela zgodovinjena s stališča evropsko-ameriških umetniških centrov kot domnevnih žarišč inovacije.

Vzporedno z uveljavitvijo individualnih in zasebnih spominov kot legitimnih predmetov oziroma virov zgodovinjena postanejo tudi umetniška dela legitimni pričevalci partikularnih izkušenj preteklosti, so torej še dodatno konstituirana kot zgodovinski dokumenti. Poleg prepleta etnografizacije in »do-

kumentarizacije» umetniških del z ekonomiko umetnosti se v tem obdobju izoblikuje njihova terapevtska vloga: v kulturnih politikah so opredeljena kot sredstvo narativne terapije. Umetniška dela kot t. i. sekundarna pričevanja naj bi tako denimo sodelovala pri proizvodnji samorazumevanja določene družbene skupnosti, ki jo zaznamuje travmatična preteklost, ter ponujala »možnost 'avtentične transformacije'« in sodelovanje v »procesu zdravljenja kolektivne travme in [...] duha kolektiva« (Mihaljinac, 2018: 53).

V regionalnem kontekstu je pri obravnavi sodobne umetnosti v okviru spominskih študij morda največ pozornosti deležen fenomen (jugo)nostalgije, ki se praviloma osredotoča na umetniško prakso mlajše generacije umetnikov oziroma na umetniška dela, ki z rabo dokumentarnega gradi-va nagovarjajo teme »komunistične in socialistične preteklosti, posledice balkanskih vojn, partizansko dediščino,⁵ transformacijo urbanega življenja v spremenjenih političnih in ekonomskih okoliščinah po letu 1989⁶ z moralističnega, humanističnega in spominskoštudijsko diskurzivnega stališča« (Matejić, 2017: 38). Gre torej za umetniške pristope, ki temeljijo na umeščanju umetnika kot zbiralca, arhivarja ali zgodovinarja, pri čemer se bodisi osredotočajo na raziskovanje določenega zgodovinskega fenomena ali predmeta, na samo prakso zgodovinopisja, arhiviranja ali muzealizacije, za arheološke pristope, ki jih zanimajo različni vidiki prisotnosti sledi preteklosti v sedanjosti, ali pač za motivirano aktualizacijo dediščine, ki je bila predmet revizionizma ali amnezije. V regionalnem kontekstu so specifično umetniške aktualizacije nedavne preteklosti najpogostejše interpretativno uokvirjene kot oblika refleksivne nostalgije,⁷ kot kontrapunkt postsocialističnega revizionizma, amnezije in nacionalističnih narativov, hkrati pa interpretacije v umetniških delih materializirani kulturni spomin na določeno časovno obdobje praviloma uvajajo kot imaginarni prostor (glej Popović in Belc, 2014). Natanko v tem vidiku interpretacije nakazujejo na ključno potezo sodobnoumetniške artikulacije prostora-časa: uprostorjenje zgodovine in mapiranje časovnosti oziroma časovnih obdobj, ki ju je mogoče postaviti v bližino t. i. prostorskega obrata v družboslovju in humanistiki ter novomedijske logike in digitalne reproduktibilnosti.

5 Morda najznačilnejši primer tega je praksa beograjskega kolektiva KURS.

6 Gre morda za najštevilčnejše zastopano pozicijo, ki se realizira bodisi v partikularnih umetniških ali kuratorskih projektih. Če se omejimo na slovenski umetniški prostor, je v ta okvir mogoče umestiti pregled fotografske produkcije mlajše generacije umetnikov iz držav nekdanje Jugoslavije *Aftermath: Changing Cultural Landscape* (Photon, 2013), razstavo *Prekinjene zgodovine* (Moderna galerija, 2006), projekte Marije Mojce Pungerčar, Jasmine Cibic, The Nonument Group, nekatere projekte Nike Autor, Maje Hodošček idr.

7 Izhajajoč iz uveljavljenega razlikovanja med restorativno in refleksivno nostalgijo, kakor jo v knjigi *The Future of Nostalgia* iz leta 2001 ponudi Svetlana Boym.

Prostorski obrat in podatkovna zbirka

Prostorski obrat v družboslovju in humanistiki najpogosteje umeščamo na presečišče zahodnega (predvsem francoskega) marksizma in sodobne geografije od konca 60. let 20. stoletja dalje, ko naj bi se uveljavila nova pozornost na prostor, hkrati pa naj bi se redefinirale ideje o funkciji družbene teorije oziroma naj bi prekinili s prevladujočim modelom povezave med zgodovino, (individualno) biografijo in družbenimi relacijami, kjer sta čas in zgodovina nastopala kot spremenljivki, prostorske komponente pa so bile vzpostavljene kot bolj ali manj fiksne in dane. Na podlagi preusmeritve pozornosti od zakonov gibanja kapitalistične modernizacije, ki so skoraj stoletje zaposlovali marksistično teorijo, k prostorskim spremenljivkam naj bi se namreč postopoma uveljavila argumentacija, da prostor (ne več čas) omogoča dokopanje do globinskih procesov, ki gubajo površino obravnavanih družbenih fenomenov sodobnosti, v marksistični teoriji predvsem mišljenja sprememb kapitalistične akumulacije in nuje po proizvodnji »prostorske neenakosti«, ki sledijo refleksijam sočasnih transformacij produkcijskega načina od 60. let dalje. Novejše različice prostorskega obrata v družboslovju in humanistiki naj bi za razliko od tega bodisi manifestirale v goli pogostosti rab prostorskih metafor, ki izhajajo iz ideje, da so geografske dimenzije integralni del kulturnih fenomenov, ali v različici podobnega argumenta, da je mesto/lokacija, kjer se fenomeni dogajajo, ključno za dokopanje do »kako in zakaj se dogajajo« (Warf in Arias, 2009: 1).

Na drugi strani je mogoče sodobno-umetniško uprostorjenje zgodovine in metodo mapiranja časovnosti misliti v relaciji do digitalne reproduktivnosti in jezika novih medijev, kakor ga je v istoimenski knjigi (*The Language of New Media*, 2001) opredelil Lev Manovich. Avtor, ki se je v knjigi osredotočil na projekcijo t. i. računalniške ontologije v kulturo, je jezik novih medijev opredelil predvsem na podlagi logike podatkovne zbirke (*database*). V podatkovni zbirki kot kulturni formi gre za obliko uprostorjenih podatkov, ki sama po sebi ne implicira več nujno medija jezika, papirja, literarne naracije ali filmske montaže imanentne linearne navigacije. Podatkovna zbirka na nosilcu »metamedija digitalnega računalnika« je tako poimenovani novomedijski objekt, ki temelji na numerični reprezentaciji in algoritmični manipulaciji ter »ni nekaj za vedno fiksnega, ampak obstaja v različnih, potencialno neskončnih verzijah« (Manovich, 2001: 56). Implicira torej variabilen in nefiksiran red reprezentacije, kjer gibanje poteka s pomočjo preklapljanja, ki predpostavlja aktivno rabo kot realizacijo. Vzporedno z globalno digitalizacijo in demokratizacijo novih medijev naj bi bilo mogoče podoben način organizacije opazovati tudi v primeru raziskovalne arhivske

in zbirateljske umetnosti od 90. let dalje, ki ne temelji nujno na novih medijih. Sodobni umetniški pristopi, ki so zasnovani na podlagi generiranja in procesiranja informacij ter v epistemološkem in organizacijskem smislu sledijo logiki novomedijske podatkovne zbirke, tako pogosto prevprašujejo uveljavljena organizacijska načela vzpostavljanja razmerja med označevalci znotraj arhiva (na primer po kronološkem ključu) ali podatki in referenti ter so izpostavljeno modularni, zaradi česar jih je mogoče povezati z digitalno reproduktivnostjo.

Skozi ozko antropološko optiko računalniška oziroma digitalna oblika shranjevanja podatkov ne pomeni radikalne spremembe shranjevanja analogne dediščine, je pa temeljna razlika razvidna prav s pomočjo ločitve materialnega in informacijskega vidika shranjevanega: digitalna oblika shranjevanja potiska v ozadje pomen materialnega vidika shranjevanega na račun širjenja prostora oziroma količine shranjevanega. Potencialno neskončno širjenje prostora shranjevanja načena logiko kulturne vrednosti, ki ne temelji le na simbolnem premagovanju človeške končnosti s tehniko, ampak ideji kulture kot nečesa nasprotnega od naključnosti, neselektivnosti, instinktivnega, avtomatičnega ali pozabe, ki naj bi vladalo sferi naravnega. Digitalna oblika shranjevanja je torej (potencialno) posebna v tem, da se preveša od kulture, ki – med drugim natanko zaradi omejenega prostora shranjevanja – temelji na selektivnosti, proti avtomatizmu narave, saj hipotetično neskončno širjenje prostora za shranjevanje in hkratno krčenje časa shranjevanja (tj. koliko časa se shranjuje posamezen element) načenjata temeljne funkcije selekcioniranega shranjevanja, imanentne tudi funkciji individualnega spomina, ki v določenem smislu ravno tako proizvaja kanon in kanonično naracijo.

Digitalna oblika shranjevanja je hkrati posebna v tem, da je njen primarni predmet – za razliko od različnih oblik mumifikacije, ki poskušajo ohraniti materijo ter posledično implicirajo izvor in avratičnost shranjevanega – informacija ali spomin na materialne objekte, ne pa materialni objekti sami. Prek te, dvakratne odlepljenosti od materialnega, ki je tudi umeščenost v specifični prostor in čas, torej tudi pogoj možnosti razlikovanja med kopijo in originalom, digitalna reproduktibilnost načena vez medija ohranjanja spomina (izjave, objekta, podobe) z izjavljanim mestom in kontekstom, iz katerega izhaja, izjavljajno situacijo torej potiska v smer desingularizacije in raztelesenja. Posledično pa načena tudi družbene tehnike reguliranja izjavljanja, ki jamčijo za status resničnosti ter možnost razlikovanja med besedilno in metabesedilno ravno, ki vzpostavlja vez z referentom ali dejstvenostjo. Digitalna reproduktibilnost torej zabrisuje razliko med faktičnim, objektivnim in fikcijskim, kar naj bi bil tudi razlog za splošno

razraščanje fikcije, hkrati pa oblikovanjem novih strategij »ozemljevanja« fikcije in orientacijskih orodij z aktom singularizacije, med katere je mogoče umestiti tudi sodobno etnografizacijo umetnosti, kjer je generičnemu priskrbljeno mesto ali kraj kot vir singularizacije. Pri tem operacija singularizacije pogosto izhaja iz že omenjene, za sodobno umetnost značilne ideje o generiranju pomena umetniškega dela: ta ni več (kot v modernizmu) utelešen v umetniškem delu, ampak izraža iz konteksta, iz katerega je to delo izraslo, ali se vanj umešča, pri čemer naj bi sprememba konteksta ali recepcijske situacije tudi generirala deloma nov pomen.

Kombinacijo prostorskega obrata in novomedijske podatkovne zbirke je v sodobni umetnosti, ki se ukvarja s preteklostjo in spominom, mogoče detektirati predvsem v strategiji, ki bi jo lahko poimenovali mapiranje časa. Mapiranje časa namreč v tem primeru pogosto precej dobesedno sledi logiki zlaganja razločenih modalnosti časa v mape (bolj kot, denimo, kartiranju); bliže je simultani časovnosti, ki jo implicira kod podobe, kot linearni časovnosti, ki jo implicira jezikovni kod, zaradi česar naj bi prišlo do zamenjave logike linearnega napredovanja za »zavzemanje čim številčnejših gledišč« (Flusser 2000, 164). Med linearno-sekvenčno ali prostorsko sopolstavljenimi razločenimi prostori-časi v strogem smislu ni več nikakršne kavzalne relacije: linearno-sekvenčna naracija nastopa zgolj kot eden od kodov ali konvencij, ki jih je mogoče privzeti, pri čemer nikakor ni dominanten način temporalizacije dogodkov ali zgodovinopisne naracije, ki bi lahko bil kot tak zaznan kot nevtralen ali univerzalen. Strategija mapiranja časov (in v tem smislu jo je mogoče umestiti v kontinuiteto s spektrom avantgardne montaže ali specifično postmodernističnih apropiacijskih umetnostnih tvornih postopkov) namreč povsem eliminira organizacijo enotnosti polja vidnosti na podlagi ene glediščne točke. Čas distancirane in aposteriorne rekonstrukcije s stališča (že doseženega) konsenza je torej v tem primeru radikalno razkrojen oziroma v najboljšem primeru zgolj začasni produkt individualnega recepcijskega procesa.

Sklep

Kot sem poskušala pokazati na podlagi prevladujoče oblike artikulacije prostora-časa in strategije zgodovinjena v sodobni umetnosti po letu 1989, je ta povezana s splošno razgradnjo (moderne) poetičnega zgodovinopisja v sodobnosti, ki temelji na linearno-razvojnem modelu časovnosti in sistemskem zajetju na podlagi kavzalnih relacij. Slednjo je mogoče misliti

na podlagi prepleta političnih, tehnoloških in ekonomskih okoliščin, hkrati pa politizacije modernega zgodovinopisja oziroma njegovih epistemoloških temeljev. V diskurzu sodobnih umetnosti zgodovina tako nastopa kot bojno polje in teritorij, ki ga je treba strateško zavzeti, kot vir samorazumevanja in/ali spominske rekonstrukcije s potencialno terapevtskimi učinki. Te politične aspiracije so neločljivo prepletene z ekonomiko umetnosti v globaliziranem umetnostnem sistemu, s tehnološkimi procesi, ki načenjajo uveljavljene modele proizvodnje in reguliranja vednosti, hkrati pa s širšo razširitvijo t. i. zunajumetnostne legitimacije sodobnih umetnosti, ki sega od približevanja umetnosti socialni storitvi in utilitarnih rešitev do razširjanja idej, da naj bi umetnost krepila etične oziroma moralne zmožnosti ter bila vaja v empatiji, moralni imaginaciji in refleksiji (družbeni, sodelovalni in etični obrat v umetnosti).

Oblika generiranja pomena umetniškega dela, ki je homologna splošnemu vzpostavljanju enotnosti vednosti v določenih zgodovinskih, političnih in tehnoloških okoliščinah, se, kot sem pokazala, od druge polovice 20. stoletja pomika proti pomenu kot rezultatu partikularne recepcijske situacije oziroma procesa (primer mapiranja časov in začasne homogene linearne naracije kot rezultata partikularnega recepcijskega procesa, ne več pred-določenega konsenza). Natanko v tem vidiku pa nakazuje, da je razgradnja poetičnega zgodovinopisja in specifičnih modelov organizacije prostora-časa v umetnosti povezana z zamenjavo načela linearosti za simultanost, ki ustreza logiki novih medijev in digitalnega kodiranja informacij. Detotalizacijo enotne zgodovinske naracije in potencialno neskončno generiranje mikrozgodovinskih naracij, ki se je uveljavilo vzporedno s politiko pripoznavanja od 90. let dalje, je v tem smislu mogoče razumeti tudi kot zgodovino-pisje, ki ustreza digitalni obliki shranjevanja spomina.

Literatura

Alberti, Leon Battista (2011): *On Painting*, Cambridge: Cambridge University Press.

Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi*, Ljubljana: Studia Humanitatis, Ljubljana.

Braudel, Fernand (2006): Zgodovina in različni pojmi časa, V *Zgodovina historične misli: Od Homerja do začetka 21. stoletja*, LUTHAR, O. et al., ur., Ljubljana: ZRC SAZU: 559–566.

Carli, Silvia, Poetry is more philosophical than history: Aristotle on mimesis and form, *The Review of Metaphysics*, let. 64, št. 2, december 2010: 303–336.

- Cassirer, Ernst (1998): *Filozofija razsvetljenstva*. Ljubljana: Študentska založba, Ljubljana.
- David, Lea (2020): Introduction, V *The Past Can't Heal Us: The Dangers of Mandating Memory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ermarth, Deeds, Elizabeth (1998): *Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative*, Edinburgh: Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Flusser, Vilém (2000): *Digitalni videz*, Ljubljana: Študentska založba.
- Foucault, Michel (2010): *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Gallop, David (2018): »Poetry« versus »History« in Aristotle's *Poetics, Philosophy and Literature*, let. 42, št. 2: 420–433.
- Gantar, Kajetan (2012): Uvod, v *Poetika*, Ljubljana: Študentska založba: 11–68.
- Gabowitsch, Mischa (2017): Replicating Atonement: The German Model and Beyond, v *Replicating Atonement: Foreign Models in the Commemoration of Atrocities*, Gabowitsch, M., ur., London: Polgrave Macmillian.
- Hartog, François (2015): *Regimes of Historicity, Regimes of Historicity: Presentism and Experience of Time*, New York: Columbia University Press.
- Joselit, David (2020): *Heritage and Debt: Art in Globalization*, Cambridge and London: The MIT Press.
- Koyré, Alexandre (2006): *Znanstvena revolucija: izbrani spisi iz zgodovine znanstvene in filozofske misli*, Ljubljana: ZRC SAZU.
- Koselleck, Reinhart, (1999): *Pretekla prihodnost. Prispevki k semantiki zgodovinskih časov*, Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Lockwood, Thornton, C. (2017): Aristotle on the (Alleged) Inferiority of History to Poetry, V *Reading Aristotle: Argument and Exposition*, WIANS, W. in POLANSKY, R., ur., Leiden: Brill: 315–333.
- Margalit, Avishai (2002): *The Ethics of Memory*, Cambridge in London: Harvard University Press.
- Manovich, Lev (2001): *The Language of The New Media*, Cambridge in Massachussets: The MIT Press.
- Matejić, Bojana (2017): Mapunipating Memory and Mourning in Post-Socialist Art, *Monitor ISH*, let. XIX, št. 2: 23–48.
- Mihaljinac, Nina (2018): *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Fakultet dramskih umetnosti Beograd.
- Osborne, Peter (2013): *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, London in New York: Verso.
- Paić, Žarko (2018): *Anđeo povijesti i medija događanja: umjetnost – politika – tehnika u*

djelu Walterja Benjamina, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije Univerzitet Singidunum.

- Petrović, Tanja (2016): Towards an Affective History of Yugoslavia, *Filozofija i društvo*, let. 27, št. 3, 2016: 502–520.
- Popović, Milica in Belc, Petra (2014), Jugonostalgija: Jugoslavija kao metaprostor u savremenim umjetničkim praksama, *Život umjetnosti*, let. 94, št. 1: 18–35.
- Smith, Terry (2013): *Sodobna umetnost in sodobnost*, Ljubljana. SDLA – Slovensko društvo likovnih kritikov.
- Tamm, Marek (2013): Beyond History and Memory: New Perspectives in Memory Studies, *History Compass*, let. 11, št. 6, 2013: 458–473.
- Warf, Barney, Arias, Santa (2009): Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities, V *The Spatial Turn: Interdisciplinary perspectives*, WARF in ARIAS, ur., London in New York: Routledge.
- White Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- White, Hayden (2006): Zgodovinski tekst kot literarni artefakt. *Zgodovina historične misli: Od Homerja do začetka 21. stoletja*, LUTHAR, O. et al., ur., Ljubljana: ZRC SAZU: 598–603.