

O diskurzih o »neuspehu avantgarde«

*Modernistično oblikovanje in izkrivljanje rodovnega pojma
»Umetnost«*

Kikuko Toyama

Uvod

»**A**vantgarda« in »modernizem«: temeljna težava pojmovnega odnosa med tema dvema izrazoma vsaj delno izhaja iz dejstva, da so ju avtorji številnih kritiških in teoretskih spisov (med njimi so Clement Greenberg, Rosalind Krauss in Renato Poggioli) uporabljali skoraj kot zamenljiva; da bi bile stvari še bolj zmedene, so se definicije obeh izrazov malo (ali odkrito) razlikovale od enega avtorja do drugega. Vendar pa je treba tudi omeniti, da se je pred nedavnim pojavila težnja redefinirati avantgardo kot specifično fazo modernizma (ali celo antimodernizma) ter proučiti možnosti osvetlitve določene kontinuitete med avantgardo in postmodernizmom (Peter Bürger, Matei Calinescu).

V svojem članku bi želela obravnavati način, na katerega ta dva momenta – modernizem ter avantgarda, medsebojno nasprotujoča si dvojčka – delujeta neodvisno in prepleteno drug z drugim v zgodovini moderne umetnosti. Osredotočila se bom na nekatere diskurze oziroma teorije, ki zagovarjajo tezo o »neuspehu avantgarde« (v Russell Bermanovem kritičnem branju Bürgerja, dekanonizirajočem in kontekstualnem branju Greenberga pri Thomasu Crowu, v trditvi Andreasa Huyssna, da se je modernizem izoblikoval reaktivno ter pri drugih).

Ta ponovni pregled trditev o tem, kaj je zgodovinska avantgarda nameravala, a ji je neizogibno spodletelo, me bo pripeljalo do drugega vprašanja, to je vprašanja potlačitve/zanikanja, za katerega se mi zdi, da ga lahko opazimo v samem začetku modernističnega oblikovanja Umetnosti kot rodovnega pojma.

Po Arthurju Dantu lahko v zgodovini zahodne filozofije razpoznamo nenehen poskus nevtralizirati in udomačiti umetnost. Ta je tako uspešen, da je umetnost, podobno kot divja žival, izgubila svojo potencialno nevarnost ter obstaja sedaj izolirana na piedestalu »estetskega«, oziroma ujeta v Umetnost. Moj končni cilj je najti zvezo med takšnim nevtraliziranim položajem umetnosti (ne glede na to ali je vzrok temu filozofski napor) ter njegovim vzvišenim položajem.

1. »Neuspeh avantgarde«

Dandanes pogosto opozarjajo, da sta bila v ameriški kritiki dvajsetega stoletja izraza »modernizem« in »avantgarda« zvečine izenačena ter podrejena terminu »modernizem«. ¹ Takšna »angloameriška tradicija« mora biti precej odvisna od prevlade formalističnega modernizma v umetnostnih teorijah in kritičkih spisih v Združenih državah, ali natančneje, v New Yorku vse od poznih tridesetih let tega stoletja dalje, kjer je glavni poudarek veljal estetiki avtonomije in konsekvntno samemu umetniškemu mediju namesto, da bi bila postavljena v ospredje tematika ali vsebina. V očeh Clementa Greenberga, Williama Rubina in kar precejšnjega števila njunih somišljenikov, dada in nadrealizem nikdar ne bi mogla postati kaj več kot izkrivljen pobeg v »književnost« ter obsojena na to, da ostaneta izključena iz glavnega toka moderne umetnosti. ² Posledica je bila, da je »puristična umetnost«, se pravi abstraktna, samoreferencialna in v tem smislu modernistična, prevzela ime avantgarde, s čemer so najbrž izpuhteli nekateri izvorni pomeni modernizma in avantgarde. ³

¹ Gl. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press 1987, str. 137; Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press 1986, str. 162; Jochen Schulte-Sasse, »Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde«, v: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press 1989, str. xiv.

² Gl. T.J. Clark, »Arguments about Modernism: A Reply to Michael Fried« (1983), v: *Pollock and After* (ur. Francis Frascina), New York, Harper & Row 1985, str. 83; Schulte-Sasse, *op. cit.*, str. xxxv; Huyssen, *op. cit.*, str. 166-7. Gl. tudi Clement Greenberg, »Surrealist Painting«, *Nation*, 12. avgust 1944 ter »Counter-Avant-Garde«, *Art International*, 20. maj 1971. Glede Williama Rubina, ki so ga imeli leta 1966 za »skoraj edinega ameriškega zgodovinarja, ki se je skušal resno ukvarjati z vplivom nadrealizma na abstraktni ekspresionizem«, je ta leta 1963 izjavil: »Ravno z dadaizmom se je resnično estetsko novatorstvo pričelo zamenjevati z navidezno izvirnostjo ... zahteva po novosti je pripeljala številne manj pomembne slikarje v »književnost«, se pravi onkraj legitime poezije upodabljanja, ki je organsko povezano s plastičnimi strukturami, in v dejansko izvenestetsko ikonografsko dejavnost.« – Nav. v: Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York, Harper & Row 1988, str. 59.

³ O preoblikovanju pojma modernizma (vključno s pojmom avantgarde) v Združenih državah, gl. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago & London, The University of Chicago Press 1983. Guilbaut je tu vztrajal, da je moral biti »modernizem«, s tem ko je bil uničen v Evropi ter prenešen v Združene države, razširjen do tolikšne mere, da je postal izenačen z nejasnim pojmom »kulture na splošno«, torej ideološkega nasprotnika »divjastvu« evropskega fašizma (str. 55 in 218). Po Guilbautu je bila ta politično manipulirana depolitizacija modernizma in avantgarde navzoča že v spisih, kakršni so bili spisi Roberta Motherwella (»Kar imamo najrajši pri nadrealističnih umetnikih, ni njihov program, ... pač pa njihove formalistične inovacije,« – nav. v: Guilbaut, *op. cit.*, str. 81-2.) in Barnetta Newmana, v katerih je ta z uporabo »nekaterih zamisli Trockega o ukinjanju politične pripadnosti, ki je bila z njimi povezana, upodabljal revolucionarja kot zaveznika formalizma,« kar je temeljilo na prepričanju, da mora »umetnik zavreči politiko preden lahko prestopi v modernizem« (str. 70). Kar zadeva isto težnjo v Združenih državah, ki je bila morda do neke mere odgovorna za nejasno izrazje glede modernizma in avantgarde, pravi Huyssen, da se je v Združenih državah prve polovice tega

V zadnjih dveh desetletjih je splošna odvisnost od tega kanoniziranega modernizma doživela ostro kritiko, ki jo je spremljala decentralizacija umetniškega sveta; več pozornosti so bila deležna evropska gibanja z začetka tega stoletja (»zgodovinska avantgarda« Petra Bürgerja, to je dadaizem, nadrealizem, ruska avantgarda, futurizem, ekspresionizem itd.), skladno s tem pa je bil redefiniran pojem avantgarde tako, da je bila ta odslej jasno ločena od formalističnega modernizma.

»Česar ne smemo pozabiti«, je izjavil Tristan Tzara leta 1947, »je, da od dade naprej književnost ali slikarstvo nikdar nista bila ustvarjena z namenom, ki bi služil samemu sebi; postala sta prej začasno sredstvo, način razumevanja, označevala sta navodila ter predstavljala človeški izraz sredi našega boja za razumevanje ali razjasnjevanja življenja. To, za kar gre, je to življenje. Pesništvo in umetnost sta pomembna le, kadar uspeta služiti kot gonilna sila za stopnjevanje življenja.«⁴ Tu, v svojem predavanju na Sorboni, je Tzara formuliral te idealne značilnosti zgodovinske avantgarde, se pravi odrekanje samozainteresirani, introvertirani, avtonomni umetnosti, sprava med radikalizmom in ideologijo ter, v pesništvu, dokončna ponovna vključitev umetnosti v življenje.

Po Bürgerju je treba v ravnokar opisanih stališčih avantgarde videti napad na buržoazno »institucijo umetnosti«, na sam družbeni okvir, v katerem se je umetnost umaknila iz vsakršnega ukvarjanja s politiko, družbenimi spopadi in z vso drugo življenjsko *praxis*, da bi se postavila v svetišče »čisto« estetskega razvoja, ki je dosegel vrhunec v esteticizmu in »*l'art pour l'art*« konca devetnajstega stoletja. »Šele potem, ko se je v esteticizmu devetnajstega stoletja umetnost povsem ločila od življenjske *praxis*, se lahko estetsko razvija kot »čisto«. Vendar pa postane razpoznatna tudi druga plat avtonomije, namreč odsotnost družbenega vpliva umetnosti. Avantgardistični protesti, katerih cilj je ponovno vključiti umetnosti v življenjsko *praxis*, razkriva povezavo med avtonomijo ter odsotnostjo kakršnihkoli posledic.«⁵ »... gibanja zgodovinske avantgarde zavračajo tiste določbe, ki so bistvene v avtonomni umetnosti: razlikovanje med umetnostjo in življenjsko *praxis*, individualno proizvodnjo ter individualno recepcijo, ki je jasno ločena od te proizvodnje. Avantgarda

stoletja »'visoka umetnost' še vedno trdo borila, da bi pridobila širšo legitimnost, ter da bi jo javnost jemala resno«, in da so bili v teh razmerah vidnejši pisatelji vse od Henryja Jamesa dalje nagnjeni k pripisovanju bolj strateških vrednot »konstruktivni senzibilnosti modernizma« in njegovemu vztrajanju pri avtonomiji književnosti, kot pa »ikonoklastičnemu in antiestetskemu etosu evropske avantgarde« (str. 167).

⁴ Tristan Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Tokio, Shicho-sya 1985, str. 36. Prim. tudi str. 10, 19, 21 in 28-9. Za razliko od Bretona in Aragona je Tzara tako močno vztrajal pri združitvi književnosti in politike, da njegovo stališče najbrž lahko velja kot reprezentativno za stališče zgodovinskih avantgard.

⁵ Bürger, *op. cit.*, str. 22.

hoče doseči ukinitvev avtonomne umetnosti, pod čemer razume, da je treba tudi umetnost integrirati v življenjsko *praxis*.⁶

Vendar pa avantgarda ni uspela v svojem poskusu vključiti umetnost v življenje ter ju reorganizirati/revolucionirati. To oceno, ki jo ponuja Bürger, se zdi, zagovarjajo tudi Matei Calinescu, Andreas Huyssen, Thomas Crow in tudi drugi. Vsi razpravljajo o »neuspehu avantgarde« v smislu privzema, ki je organizirano ne le v svetu življenja, pač pa tudi v umetniškem svetu, v sistemu, skozi katerega se izumi avantgarde neizogibno spremenijo v institucije, tako da obstoječe meje ostanejo nedotaknjene.

Prva trditev je, da je avantgardistični namen zanikati avtonomno umetnost propadel, saj ni nikdar dosegel svojega izvirnega emancipatoričnega namena; nasprotno, služil je promociji »šunda«, »blagovne estetike« ali obči estetizaciji vsakdanjega življenja prek nagle širitve kulturne industrije, katere temeljna strategija je bila uporabiti formalne prijeme le zato, da bi vzpostavila posebno zvrst potrošniškega vedenja pri ljudeh ter jih tako ohranjala v mejah že obstoječega.⁷ V družbi poznega kapitalizma umetnost sicer postane do določene mere praktična, vendar pa to doseže tako, da prej stabilizira celoten sistem, namesto da bi se od njega ločila. Zato, kot pokaže Huyssen, »zgodovinska avantgarda ni le stvar preteklosti, temveč je tudi nekoristno poskusiti oživiti jo v kakršnikoli že preobleki. Njeni umetniški izumi in postopki so bili vsrkani in

⁶ *Ibid.*, str. 53–4. Gl. tudi Huyssen, *op. cit.*, str. 163. To pa ne pomeni, da takšno razlikovanje na modernizem in avantgardo, ki temelji na njenem nasprotujočem si odnosu do estetike avtonomije, ne naleti na kritiko. Gl. npr. Frederick R. Karl, *Modern and Modernism*, New York, Athenaum 1988, str. 3–4, opomba in str. xvii. Tam avtor trdi, da obstaja avantgarda v kateremkoli zgodovinskem obdobju, da pa se hitro spremeni v modernizem, čim je privzeta v obstoječi red, da se, povedano na kratko, »avantgarda razlikuje od modernizma le v tem smislu, da se tako hitro spreminja. Kot nam pokaže Renato Poggioli, je dinamična in romantična, medtem ko je modernizem, tako kot vsak drug dolgotrajen proces, razmeroma statično in bolj klasično gibanje, ki pogoltne avantgardo ter ji omogoči priznanje« (str. xvii). Morda bi bilo koristno najti način kako vključiti takšno vrsto ahistoričnih pogledov v našo analizo, čeprav se Karlov zdi precej banalen. To bi namreč lahko bilo koristno zato, ker nam tu ne gre toliko za modernizem in avantgardo kot posebna termina, ki nakazujeta posebni zgodovinski bitnosti, pač pa bolj za modernizem in avantgardo kot *momenta* ali vidika. (Razumem ju torej kot neke vrste splošna motiva ali strukturi, ki se lahko v dejanskem toku zgodovine pojavita več kot enkrat.) Z drugimi besedami, tu je pomembneje zapopasti (in orisati) splošno sliko moderne umetnosti, kot pa zaiti v podrobne razlage vsakega posebnega primera umetniških gibanj (v kolikor bi obravnavala posamezne primere, bi se zastavila vrsta različnih problemov; če dam nekaj primerov: za žüriško, berlinsko in pariško dado najverjetneje ne bi veljalo isto avantgardno načelo, Blaue Reiter stremi za avtonomnim položajem umetnosti, namesto, da bi se mu odrekel, itd.)

⁷ Gl. Bürger, *op. cit.*, str. 54. Thomas E. Crow ponuja podobno opažanje glede latentne zveze med avantgardo in kulturno industrijo. (»Modernism and Mass Culture in the Visual Arts« (1983), v: *Pollock and After*, str. 257.)

vključeni v zahodno množično posredovano kulturo v vseh njenih pojavnih oblikah, ki segajo od holivudskega filma, televizije, reklame, industrijskega oblikovanja in arhitekture, do estetizacije tehnologije in blagovne estetike. Legitimnemu prostoru kulturne avantgarde, ki je včasih s seboj nosila utopično upanje emancipatorične množične kulture v socializmu, se je morala odreči zaradi porasta množično posredovane kulture in industrije ter institucij, ki jo podpirajo.⁸

Drugič, kot »zgodovinsko dejstvo« je treba priznati, da je tudi po najbolj skrajnem avantgardističnem napadu »institucija umetnosti« uspela preživeti ter je bila sposobna ohranjati pojem umetnosti in umetniških del kot tistih del, ki so individualno proizvedena in sprejeta.⁹ Širitev umetnosti je bila tolikšna, da so bile sedaj avantgardne dejavnosti, ki so prvotno ciljale na umetniški status anti-umetnosti in anti-del, takorekoč vse povabljene, da vstopijo v okvir umetnosti, v katerem jih sprejemamo kot umetniška dela brez destruktivnih potencialov ali takšnih, ki bi segali onkraj umetnosti. Duchampov dvom glede neodadaističnega gibanja zgodnjih šestdesetih let predstavlja razočaranje starega avantgardista nad takšnim pritegovanjem v polje umetnosti: »Ta neodada, ki se sedaj imenuje novi realizem, pop art, assemblage itd., je cenena zabava, ki izkorišča to, kar je storila dada. Ko sem odkril 'ready-mades', sem skušal preprečiti estetski trušč in hrup. Toda v neodadi uporabljajo ready-mades zato, da bi odkrili njihovo 'estetsko vrednost'!! Stojalo za steklenice in pisoar sem jim vrgel v obraz kot izziv, sedaj pa ju občudujejo kot nekaj estetsko lepega.«¹⁰ Po Bürgerju nastopi tu »faza postavangarde«, saj noben avantgardističen poskus ni več ubranljiv. Postavangardno fazo »označujemo s tem, da rečemo, da je ponovno oživila pojem umetniškega dela, ter da se postopki, ki jih je izumila avantgarda z anti-umetniškim namenom, sedaj uporabljajo v umetniške namene.«¹¹ »V meri, v kateri so sredstva, za katera so avantgardisti upali, da bodo povzročila ukinitve umetnosti, pridobila status umetniških del, zahteve, da naj bi obnovili življenjsko *praxis*, ne moremo nič več legitimno povezovati z njihovo uporabo.«¹²

⁸ Huyssen, *op. cit.*, str. 13. »Kulturna industrija, ne pa avantgarda, je uspela v dvajsetem stoletju preoblikovati vsakdanje življenje« (*ibid.*, str. 15). Poleg tega, da pokaže na širitev kulturne industrije, Huyssen tudi opozori na določene omejitve avantgardistične logike same (str. 173) in še posebej na neposredne učinke spreminjajočih političnih razmer okoli druge svetovne vojne na propad zgodovinske avantgarde (str. 5-7). Če res drži, kot predpostavlja Huyssen, da v Združenih državah »ni obstajala nikakršna vera v moč umetnosti, da bi ta spremenila svet«, potem bi umetniški svet od leta 1945 dalje, katerega središče se je preselilo iz Evrope v New York, lahko imel dober razlog za večjo naklonjenost modernistični kot pa avantgardni umetnosti.

⁹ Bürger, *op. cit.*, str. 56-7.

¹⁰ Duchamp, nav. v: Sandler, *op. cit.*, str. 52; gl. tudi Huyssen, *op. cit.*, str. 147.

¹¹ Bürger, *op. cit.*, str. 57.

¹² *Ibid.*, str. 58. Gl. tudi Calinescu, *op. cit.*, str. 171; Huyssen, *op. cit.*, str. 5-6.

2. Struktura potlačitve v procesu samooblikovanju modernizma

Kot smo videli v prejšnjem poglavju, postavlja Bürger zgodovinsko avantgardo v diahronično shemo; ob koncu devetnajstega stoletja je bil modernistični program avtonomne umetnosti dokončan in avantgardno gibanje se je pojavilo zato, da bi mu nasprotovalo. Zatem je umetnost končno vstopila v fazo postavantgarde, v kateri vsaka estetska norma izgubi svoje sklicevanje na splošno veljavnost.¹³ Čeprav je takšen diahroničen in fazni opis prepričljivo povedan in ustrezno niansiran, kar kliče po razpravi, še posebej zaradi pomanjkanja sklicevanja na druge sestavine v sinhroničnem kontekstu, saj so na umetniško gibanje na prelomu stoletja nedvomno vplivale tudi skrajno spremenljiva gospodarska in politična infrastruktura.¹⁴

Na tej točki Russell Berman predstavi stališče, katerega namen je očitno dopolniti Bürgerjevega: Berman trdi, da je bila »moderna visoka kultura, estetika avtonomije«, zmožna definirati sebe in svoj status kot del buržoazne institucije le na negativen način, se pravi z razločevanjem svojega lastnega področja tako od »ljudske kulture« kot od »izkušnje narave«; »Namesto, da bi opisali krizo te institucije kot dovršitev procesa avtonomizacije, je treba pokazati na izginjanje negativnih dobrin – ljudskega izročila in narave – kot na posledico kapitalistične modernizacije. ... S tem ko je izgubila svoj poprejšnji naravni status, te razsežnosti umetne ljudske kulture ne moremo nič več gledati kot nekaj, kar je zunanje umetnosti; na enak način je narava, ki je zgodni fazi buržoazne družbe predstavljala alternativo kulturi, postala obči predmet industrijskega izkoriščanja.«¹⁵ »Izgradnja buržoazne institucije umetnosti«, nadaljuje Berman, »preneha biti verodostojna, ko ni več moč ohranjati niti nasprotja med visoko in nizko umetnostjo, niti razlike med kulturo in naravo.«¹⁶ Kadar izoblikovanje moderne avtonomne umetnosti (visoke kulture) predpostavlja razločevanje od tradicionalne ljudske kulture (nizke kulture) kot tudi od narave (antikulture), strukturalna sprememba v teh sestavinah skupaj z družbenim ter industrijskim razvojem nujno povzroči drugačno podobo kot celota. Po Bermanovem mnenju je bil to tisti okvir, na katerega se je avantgarda odzvala z namero reorganizirati kulturo in to s »povezovanjem poprej izločenih področij v področje umetnosti« – tako, da je vpeljevala materiale iz ljudske kulture in narave. Avantgarda se tako ni pojavila takrat, ko je bil dovršen modernistični program, pač pa ko so propadli pogoji, ki so ga utemeljevali.

Tu je paradoks. Na eni strani je vstopila antiavtonomna avantgarda, na drugi

¹³ Bürger, *op. cit.*, str. 22-3 in 87.

¹⁴ Russel A. Berman tako kritizira Bürgerjevo metodologijo kot »svojevrstno razširjeno navznoter obrnjeno kritiko«. – *Modern Culture and Critical Theory: Art, Politics, and the Legacy of the Frankfurt School*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press 1989, str. 46-7.

¹⁵ Berman, *op. cit.*, str. 49-50.

¹⁶ *Ibid.*, str. 51.

pa kultura avtonomije, visoka umetnost, ni izginila; ta napetost je bila tista, ki je oblikovala *modernizem*, gibanje, ki je nato zagovarjalo avtonomno umetnost in vztrajalo pri ločnici med visokim in nizkim, in to navkljub, ali dejansko, prav zaradi propada temelja. Z drugimi besedami, obrata, ki bi bil primerljiv obratu paradigme iz modernistične v avantgardistično fazo ni bilo, pač pa sta *modernizem* in *avantgarda* nastopila v istem času iz istega družbenega konteksta. Da bi pojasnila kako je do tega prišlo, bi se rada ozrla na nekaj drugih stališč o samooblikovanju modernizma, še posebej na medsebojno povezanost med modernizmom in ljudsko kulturo.

Thomas Crow, ki utemeljuje svoje poglede na kritičnem ponovnem branju Greenbergove zgodovinske analize v članku »Avantgarda in kič« (1939), nas opozarja na izvorni kontekst, v katerem se je prvič pojavil kasneje kanonizirani greenbergovski *modernizem*; »... množična kultura je določala obliko, ki naj bi jo privzela visoka kultura. Množična kultura je prvobitna in določujoča: *modernizem* je njen učinek.«¹⁷ Kič je na začetku vzbujal tolikšno pozornosti, bil je tako grozeč, da je morala »visoka kultura« pred njim pobegniti, s čemer je samo sebe prisilila v modernistično držo, ki jo navadno opisujemo kot introvertirano, samorefleksivno in »zvesto mediju«. Vendar pa Greenbergov argument vseskozi daje videz zagovarjanja modernizma, pri čemer skuša »visoko« uiti »nizkemu«, ne da bi ob tem sploh omenjal avantgardistični poskus vključiti »nizko« v »visoko«; Crow zato pohiti s trditvijo, da je »medsebojna odvisnost med visokim in nizkim v samem srcu te teorije. V Greenbergovi analizi v modernistični praksi množična kultura nikdar ne ostane zadaj, pač pa vztraja kot nenehen pritisk na umetnike, s čemer ostro omejuje njihovo ustvarjalno »svobodo«. Vendar pa je ta pritisk povsem enosmerno usmerjen – vse samo odbijanje in nobenega privlačevanja; nenehno vračanje k ljudskim materialom pri avantgardi ostaja tako nepojasnjeno.«¹⁸

Tudi Huyssen opozarja na samoobrambno dejavnost pri oblikovanju modernizma, obrambo, ki jo izvajajo nosilci stare visoke kulture pred prihodom množične kulture sredi devetnajstega stoletja; »*Modernizem* se je vzpostavil skozi zavestno strategijo izključevanja, bojazni pred kontaminacijo z drugim samega sebe: z vedno bolj požrešno in vseobdajajočo množično kulturo.«¹⁹ »Tako ostaja mora, da bi ga prek vključevanja, komodifikacije in »napačnega« uspeha pogoltnila množična kultura, nenehni strah modernističnega umetnika, ki poskuša zamejiti svoje ozemlje z utrjevanjem meja med pristno umetnostjo ter nepristno množično kulturo.«²⁰ Vztrajanje modernizma pri svoji čistosti in

¹⁷ Crow, *op. cit.*, str. 238.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Huyssen, *op. cit.*, str. vii.

²⁰ *Ibid.*, str. 53. Po Huyssnu je »bojazen pred kontaminacijo« – odpor do ljudske kulture – nekaj, kar se vztrajno ohranja skozi vse diskurze »*l'art pour l'art*« (simbolizma, esteticizma, *art*

avtonomiji, kot tudi njegovo sklicevanje na posebni položaj, ki naj bi ga aksiološko in kategorialno ločeval od izraznih načinov zabavne in ljudske kulture, se tako razkrijeta kot neke vrste skupinska ideologija, kot »mit«, katerega vloga je prikriti dejstvo, da razmere niso več naklonjene ohranjanju takšnega, modernizmu nekoč pripadajočega položaja. Zato gre Huyssen dovolj daleč, da izjavi: »Avtonomija modernističnega umetniškega dela je konec koncev vedno rezultat upora, vzdržnost in potlačitev - odpor proti zapeljivemu čaru množične kulture, vzdržnost od užitka ugajati večji publiki, potlačitev vsega, kar bi lahko ogrožalo stroge zahteve biti moderen in na robu časa.«²¹

Osamosvojena neposrednega nadzora religije in države, se je moderna visoka umetnost kot taka identificirala z nasprotjem do ljudske nizke kulture (in narave; Berman). Ko je od srede devetnajstega stoletja dalje postajala ta struktura razlikovanja vedno bolj staromodna, je umetnost poskušala zavarovati svojo identiteto kot »visoka« in »avtonomna« pod imenom modernizma. V kolikor bi sprejeli tovrstna opažanja, ki jih ponujajo Berman, Crow in Huyssen, se pravi, v kolikor je res bil beg stran od množične kulture tisti, ki je motiviral oblikovanje modernizma, potem bi se glede vprašanja o medsebojnem odnosu med modernizmom in avantgardo ter o »neuspehu avantgarde«, lahko premaknili naprej in ga zastavili nanovo na sledeč način: »drugo«, se pravi nizko, to, kar je modernizem izključil iz področja umetnosti, je bilo hkrati predmet zaničevanja in predmet želje. Modernizem ga je zanimal, avantgarda pa ga je želela rešiti. In vendar modernistična ločitev na »sebstvo« in njegovega »drugega« ni bila razrešena v nasprotovanju modernizma avantgardistični nameri o njuni ponovni

nouveau) na prelomu stoletja, teorije iz tridesetih let, ki podpirajo avtonomno umetnost (Adorno za glasbo, književnost in film, Greenberg za vizualne umetnosti) ter »uradno kanonizacijo 'visokega modernizma' za abstraktni ekspresionizem v času po drugi svetovni vojni« (str. vii-ix). Tako pričinja v sami modernistični estetiki videti »reaktivno formacijo« sredi velikega trenda množičnih gibanj, ki so posledica kulturne industrije kot tudi političnega pritiska tako fašizma kot socializma.

²¹ Huyssen, *op. cit.*, str. 55. Huyssen nas opozori na čuda pogosto pojavo »ženske« kot prisposobe za modernističnega Drugega, množice in množično kulturo (str. 47-53): »Res je presenetljivo opazovati, kako politični, psihološki in estetiški diskurz okoli preloma stoletja nenehno in vztrajno spolno določa množično kulturo in množice kot ženskega spola, medtem ko visoka kultura, pa naj bo tradicionalna ali moderna, ostaja jasno privilegirano področje moških dejavnosti« (str. 47). »V poznem devetnajstem stoletju je specifična tradicionalna moška podoba ženske služila kot posoda za vsakovrstne projekcije, premeščene strahove in bojzani (tako osebne kot politične), ki so jih prinesli s seboj modernizacija ter novi družbeni konflikti. ... Strah pred množicami je v tej dobi upadanja liberalizma vedno tudi strah pred žensko, strah pred neobvladljivo naravo, strah pred nezavednim, pred spolnostjo, izgubo identitete ter stabilnih meja v množici« (str. 52). Zdi se, da je takrat, ko sta novi družbeni položaj ženske ter komercializirane množične kulture postajala vedno bolj prepoznatna, se pravi, ko je stari dualizem »moški proti ženski« in »visoka kultura proti množični kulturi« postal nevzdržen v realnosti, logika na strani »moškega« potrebovala okrepitev takšnega aksiološkega razlikovanja, fikcije, ki naj bi zakrila realnost ter pred njo zavarovala stari red.

združitvi. Tozadevni neuspeh avantgarde dokazuje, da reintegracija v novo celoto tega, kar je bilo nekoč zanikano in izključeno, vodi le do »napačne ukinitve«, do nadaljnjega privzema, ki se konča s krepitvijo in ponovno stabilizacijo obstoječega sistema, namesto da bi nas od njega emancipiral. Ali kot je Adorno pisal Benjaminu: »Tako [modernizem kot množična kultura] sta pretrgani polovici svobode, ki pa je njun seštevek ne nudi.«²² Utopija, o kateri je sanjala avantgarda, oživitev »svobode« na izvoru, kjer še ni bila pretrgana, vrnitev k »celoti«, je tako obsojena na neuspeh.

Po mnenju Mika Featherstona²³ sledi privlačnost avantgarde do »strategij preseganja« v sferi umetnosti kot tudi v načinu življenja, podobni strukturi kot je tista, ki pripada Bahtinovemu karnevalu srednjega veka. V karnevalu postane vsakdanji red vrednot nepomemben, hierarhija na visoko in nizko je sprevrnjena, nadzor nad čustvi in prepovedanimi podobami je opuščen. Karneval pomeni slavljenje »grotesknega telesa« kot nasprotja »klasičnemu telesu«. »Groteskno telo in karneval predstavljata Drugost, ki je izključena iz procesa oblikovanja identitete in kulture srednjega razreda. ... Drugi, ki mu je preprečeno biti del procesa identifikacijskega oblikovanja, dejansko postane predmet želje.«²⁴ Iz istega razloga bi bila sprejemljiva misel, da polariziran odnos moderne umetnosti do nizke kulture – gnus (modernizem) in želja (avantgarda) – nakazuje stopnjo neizogibne negotovosti modernističnega samooblikovanja skozi ločevanje tega, kar je dejansko neločljivo. Še več, kot poudarja Featherstone, ukinjanje kontrole v karnevalskih ekstravagantnostih, se pravi obrat od gnusa k želji, v končni instanci vedno služi višji kontroli, »kontroliranemu ukinjanju kontrole čustev.«²⁵ To bi označevalo konec ciklusa nihanja med »provokacijo« in »umikanjem« – po avantgardi, ki seže prek obstoječih meja, da bi dosegla sfero nizke kulture, se vedno vrne modernistični moment z avtonomno visoko kulturo.²⁶ S tega zornega kota se zdijo diskurzi oziroma teorije o »neuspehu« avantgarde bolj in bolj kot zgodba o vnaprej obsojenem nasprotju, na obrobje postavljeni antistrukturi, kontrolirani ukinitvi kontrole – zdijo se izum sistema, ki se ob tem, da nenehno vsrkava vse spopade kot minljive vstaje, nenehno prestrukturira

²² Adorno, nav. v: Huyssen, *op. cit.*, str. 58. Glede Adornovega dvoma (izraženega v radijskem govoru leta 1963), kar zadeva nadzorovano pomiritev med »visoko« in »nizko umetnostjo«, ki naj bi jo izvajala kulturna industrija, gl. *ibid.*, str. 144-5.

²³ Mike Featherstone, »Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life«, v: *Modernity & Identity* (ur. Scott Lash & Jonathan Friedman), Oxford (UK) and Cambridge (USA), Blackwell 1992. Featherstone nas opozarja na dolgo tradicijo enotnosti med življenjem in umetnostjo, ki sega daleč nazaj v moderno ter celo v predmoderno dobo, dolgo preden se je pojavila kot »estetizacija vsakdanjega življenja« v postmodernem obdobju.

²⁴ Featherstone, *op. cit.*, str. 283.

²⁵ *Ibid.*, str. 286.

²⁶ Gl. Crow, *op. cit.*, str. 234-6 in 253-5; Berman, *op. cit.*, str. 51.

ter pomlajuje samega sebe. Anarhija avantgarde tako služi daljšanju življenja modernizma.

3. Nevtralizirana umetnost / moteča umetnost

Ko je bila avtonomna visoka kultura zahodne moderne dobe tako soočena s propadom svojega lastnega temelja, je uspela proizvesti modernizem ter avantgardo; to je mesto, kjer bi morali iskati dvolični odziv visoke kulture do svojega Drugega. S takšnega stališča se sedaj zdi verjetneje, da je avantgarda propadla, ker je bila rojena za to, da propade v prid svojega nasprotujočega dvojčka – modernizma, tako da ostane družbeni red avtonomne umetnosti nedotaknjen. »Neuspeh«, o katerem se toliko govori in ki ga sedaj skoraj povsod sprejemajo kot »zgodovinsko dejstvo«, je bil tako morda že vnaprej vprogramiran v simbiozi z modernizmom.

S tem, ko gledamo na borbo, ki jo je bila avantgarda in jo izgubila, na nek način gledamo v svoje zrcalne podobe, za katere vemo, da bodo morda vsak trenutek razbite, ko bodo enkrat izginile vse domneve o našem že sedaj moderniziranem razumevanju pojma modernizma. Ko je avangarda okrepila modernizem, je tudi omogočila pogled, da bi bilo treba relativizirati umetnost skupaj z našim mnenjem o funkciji in moči umetnosti.

Arthur Danto postavi dve nasprotujoči si misli glede moči umetnosti, pravi namreč, da je »umetnost nevarna« in da je »umetnost nemočna«. Neskladje med tema trditvama razloži kot rezultat filozofskega početja, po njem so se namreč zahodni filozofi (od Platona dalje), ko so zaradi določenih razlogov prvič začutili prikrito nevarnost v umetnosti, vsi združili, da bi jo nevtralizirali: »Kombinacija nevarnosti in neučinkovitosti se zdi protislovna, dokler ne spoznamo, da je druga filozofski odgovor na prvo; če je namreč umetnost lahko ontološko prenešana v sfero drugotnih in izpeljanih bitnosti – senc, iluzij, prividov, sanj, golih videzov in preprostih odsevov – da, to je blesteč način, kako narediti umetnost nenevarno, v kolikor namreč uspemo prepričati ljudi, da sprejmejo podobo sveta, v katerem je umetnost postavljena izven njega.«²⁷ Prej »nevarna« umetnost je bila sedaj preoblikovana v »nenevarno, nemočno« umetnost prek filozofske »nevtralizacije«, »odvzemom pravic« ter razglasitvijo umetnosti za »nepomembno«.

Danto loči takšen proces nevtralizacije, ki ga izvaja filozofija, na dve vrsti: eno predstavlja »pripisovanje minljivosti«, kantovska tradicija, ki vidi v umetnosti nekaj, kar obstaja izven »resničnega sveta«, druga pa je heglovski »prevzem«,

²⁷ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press 1986, str. 6-7.

v katerem umetnost kot taka tekmuje s filozofijo le zato, da da bi dokazala svojo lastno manjvrednost.²⁸ Danto trdi, da je še posebej prva, pripisovanje minljivosti, neposredno vodila do obširnega ločevanja med estetsko in praktično držo, ki je odtlej služila kot osnova za naše prepričanje, da »umetnost v praktičnem svetu nima nobene moči, kaj šele v politiki.«²⁹ Tu nas Danto spomni, da tako kot imenovati ženske za »lepši spol«, pomeni ohranjati jih na estetski razdalji do resničnega sveta, tako uveljavljeno razlikovanje na umetnost in druge praktične umetnosti (lepe umetnosti / praktične umetnosti, *les beaux arts / les arts pratiques*) ravno tako oddaljuje umetnost od življenjske *praxis* pod krinko povzdigovanja njenega položaja; »... te vzporedne estetizacije [gl. zg. primer ženske in umetnosti] je treba gledati kot v bistvu politične odzive na to, kar je bilo dojeto kot temne nevarnosti v obeh ... Tako je metafizični piedestal, na katerega namestijo umetnost – pomislite na muzej kot na labirint – politična premestitev, ki ni nič manj divja kot tista, ki je ženske spremenila v gospe.«³⁰ Pod pretvezo estetizacije je bila umetnosti tako odvzeta pomembnost, se pravi, doživela je premestitev/osamitev znotraj estetskega. Hkrati kastrirana, privezana na piedestal in okronana. Mar ni to – bi se vprašala – natanko situacija, v kateri se je znašla modernistična umetnost, postavljena v svetišče, se pravi v sfero avtonomnosti in visoke kulture ter hkrati spremenjena v nekaj, kar je družbeno neučinkovito in odtujeno od življenjske *praxis*?

Danto predpostavlja možen preobrat v razmerju med umetnostjo in filozofijo, kajti soglasje glede položaja umetnosti je bilo enoglasno doseženo v skoraj vseh zvrsteh filozofije: »To nas vodi k ugibanju, ali ni umetnost namesto tega, da bi bila nekaj, s čimer se filozof na koncu ukvarja v imenu sistematične popolnosti ter v njeno korist – končna poteza na zgradbi – umetnost prej vzrok, zaradi katerega je bila filozofija izumljena; po tej logiki so filozofski sistemi konec koncev jetniška arhitektura; v njih zlahka vidimo labirinte, v katerih naj bi imeli zaprte pošasti in so tako nekaj, kar nas varuje pred neko globoko metafizično nevarnostjo.«³¹

²⁸ *Ibid.*, str. 7 in 9.

²⁹ *Ibid.*, str. 10-11.

³⁰ *Ibid.*, str. 12. Gl. tudi Huyssen, *op. cit.*, str. 45 za analogijo med marginaliziranim položajem umetnosti in ženske. Za Dantovo lastno stališče, ki je v bistvu heglovski po načinu, na katerega gleda na sedanjo stopnjo kot na »pozgodovinsko obdobje umetnosti«, ter za njegovo razglašeno naklonjenost antiestetski avantgardistični umetnosti, kakršna je Duchampova, gl. str. 13-16 (»Duchampu dolgujem misel, da je s stališča umetnosti estetika nevarnost, saj je s stališča filozofije *umetnost* nevarnost, estetika pa je dejavnost, ki se z njo ukvarja« str. 13), str. 33-5 in 107-11.

³¹ Danto, *op. cit.*, str. 12. Ta zamisel se drugje ponovi v sledeči obliki: »Možno je videti celoto platonske metafizike kot kozmični labirint, katerega namen je držati umetnost, tako kot minotavra, v logični karanteni, in morda tudi brati celotno nadaljnjo zgodovino zahodne estetike v podobno diskreditirajoči luči: kako naj sicer drugače razumemo skoraj popolno soglasje, da je bistvo umetnosti njena minljivost, izven okvira uporabe in namena, ki določa

Udomačen minotaver v filozofskem labirintu — to je to, kar poznamo in na kar se sklicujemo kot na umetnost. Vendar pa Danto tudi meni, da obstaja alternativa takemu ujetništvu ter poimenuje te dejavnosti »umetnosti disturbacije [disturbation] (motenje [ali motnja; disturbance] in masturbacija povezani skupaj)«. Tako kot v masturbaciji že podobe povzročijo dejansko zmanjšanje napetosti v orgazmih, tako se mora disturbacijska umetnost ohranjati na meji med podobami in dejanskostjo, umetnostjo in življenjem, da bi »pred posegom podob v življenje proizvedla eksistencialno razburjenje«. ³² »... njen namen je ponovno povezati umetnost s tistimi temačnimi vzgibi, za katere bi lahko verjeli, da se je iz njih umetnost porodila, in ki jih je umetnost pričlenjala vedno bolj dušiti: to je regresivna drža, ki hoče priklicati nazaj tisto fazo umetnosti, ko je bila ta skorajda magija – kot globoka magija, ki je uresničevala temačne možnosti, namesto plitve ali navidezne magije, kjer se nič prav zares ne pripeti, pač pa le daje videz, kot da se je, kjer obstaja zbirka trikov, ne pa priklicevanje tujih sil iz prostora, ki ni tisti, ki ga mi zasedamo – priklicevanje duhov iz širnih globin.« ³³ Ikone in portreti preminulih na primer so le podobe, vseeno pa nekateri verjamejo v njihovo povezavo z resničnostjo. V starodavnih obredih se nebeška bitja in duhovi razkrijejo v tkivu igralcev, s tem, da jih obsedejo, namesto da bi jih ti le predstavljali. Najsibo torej v gledališkem igranju ali v risanju, bo izdelovalec podob privzel določeno moč preseganja, moč 'globoke magije'. « Ko enkrat vidimo kipe le kot nekaj, kar nakazuje to, čemur so podobni, kjer podobnost razlaga njihovo obliko, namesto da bi jih videli kot nekaj, kar vsebuje realnost skozi vsebovanja oblike, tedaj je umetnost prikrajšana za določeno moč, kolikor smo seveda nameravali določiti umetnost s to izgubo — vendar pa zna biti, da je tovrstna določba umetnosti ravno ena od tistih oblik filozofskega odvzema pravic umetnosti, ki jih razkriva njena zgodovina. ³⁴

Ta »podvig vrniti umetnosti nekaj magije, katere je bila ta očiščena, ko je postala *umetnost*« ³⁵ – to je morda drugačen način opisati namen avantgard, se

človeško življenje, nekaj, kar naj bi kontemplativno doživljali skozi rešetke muzeja ali gledališča, na ireduktibilni razdalji do sveta, ki je v resnici pomemben?« *Ibid.*, str. 165-6.

³² *Ibid.*, str. 119.

³³ *Ibid.*, str. 126-7.

³⁴ *Ibid.*, str. 128. Drug Dantov primer moči, ki jo je izgubila umetnost, je ekstatična stopnja dionizičnih obredov, iz katerih se je razvilo klasično gledališče: »Če ima Nietzsche prav, potem je gledališče kompleksna preobrazba iz nekega svetega območja, v katerem je vodja obreda preoblikovan v tragičnega igralca, mašniki v publiko, in kjer namesto, da bi se bog dobesedno prikazal gledalcem s tem, da bi obsedel igralca, v pomenu 'prikazovanja' [appearance], ki ni nasprotje realnosti, nastopijo sedaj prikazni bogov, ki so točno nasprotje realnosti« (str. 129). Kot nakazuje že dvoumni pomen besede »prikazovanje«, razloži Danto, je to, kar je nekoč bilo prikazovanje, navzočnost, božanske bitnosti v religiji, sedaj postalo prikazovanje in videz v umetniškem gledališču.

³⁵ *Ibid.*, str. 131.

pravi podvig povrniti umetnosti povezanost z življenjem, z realnostjo, z grotesknim telesom, ki jih je modernizem cenzuriral in izključil. Z drugimi besedami, prelom na »nevtralizirano umetnost« in »disturbacijsko umetnost« je drugačen izraz za prelom med modernizmom in avantgardo. In ponovno mora ta disturbacijska umetnost srečati svojo usodo, ko se namreč znova pojavi sedaj že tako znana zgodba o »neuspehu« avantgarde; saj je navsezadnje odklon, nemogoč poskus vrniti se k izgubljenemu izvoru, občasna regresija usmerjena proti zgodovini umetnosti, ki jo je, in še vedno jo, nadzoruje in kontrolira filozofija. Sistem nevtralizacije, ki preoblikuje »nevarno« v »nenevarno« ter jo priveže na estetski piedestal, deluje dobro, vsaj za sedaj. »To je morda vzrok, zakaj je spontani odziv na disturbacijsko umetnost poskus njene razorožitve s tem, da se jo vključi, da se jo takoj inkorporira v hladne institucije umetniškega sveta, kjer bo postala nenevarna ter oddaljena od oblik življenja, ki jih hoče razstreliti.«³⁶

Zaključne pripombe

V tem članku sem poskušala analizirati nekatere značilne diskurze oziroma teorije o »neuspehu avantgarde« v odnosu do modernizma. To me je pripeljalo do vprašanja, ali ne bi bilo smiselno predpostavljati, da je pod izvorom moderne umetnosti prikrita struktura zanikanja/potlačitve/izključitve – kot druge strani samooblikovanja umetnosti prek nanovo pridobljenega mita avtonomije.

Da bi bila lahko vzpostavljena kot vzvišeno področje visoke kulture, je bila umetnost morda prisiljena odvreči ali potlačiti vse, česar ni bilo moč udobno vključiti v njeno samodoločbo; v procesu modernizacije, ki je »umetnosti« preoblikovala v »Umetnost«, je ta postala vedno bolj obrobna in osiromašena, hkrati pa je v zameno pridobila več privilegijev (čeprav so bili ti le simbolni). »Estetizacija« in »nevtralizacija« sta se pojavili istočasno. Z Bermanovimi besedami, »pesem siren postane pesem umetnosti«.³⁷

³⁶ *Ibid.*, str. 119.

³⁷ Berman se sklicuje na Horheimerjevo in Adorno pripoved o Odiseju in sirenah v *Dialektiki razsvetljenstva* kot opisu trenutka rojstva buržoazne estetske kulture; »odtlej umetnost ni imela praktičnih posledic za življenje, čeprav so nasprotni si razredi in heteronomna družba različno doživljali ta njen nepraktični značaj. Sužnji, katerih ušesa so zalita z voskom, so za umetnost preprosto prikrajšani, medtem ko mora buržoazni pustolovec sodelovanje pri estetskem izrazu plačati s tem, da mu roke privežejo na jambor« (str. 116).

navidezne meje ter da bi nadaljeval proces avtonomizacije; to je bolj prefinjen in okrepljen pripomoček potlačitve, ki je zadeval tudi uporniško avantgardo kot obliko trenutne osvoboditve potlačenega.

Upor pa vseeno nikoli ne ubeži avtonomizacijskemu procesu; namesto tega podpira sistem, ki se je naučil potešiti in vključiti opozicionalna gibanja ter se pomladiti. Celotno sliko tega bomo morda bolje razumeli, v kolikor v njej ne bomo videli le neuspeha avantgard, ampak bomo spoznali, da je avantgarda simptom bolezni imenovane modernizem, ne pa zdravilo zanjo.³⁸ Avantgarda torej ni le napad na institucijo umetnosti v buržoazni družbi ali protimoderno gibanje sredi moderne dobe, temveč prisilna vrnitev k tistim sestavinam, ki jih je bilo treba potlačiti ali odtujiti v modernističnem oblikovanju/izkrivljanju Umetnosti. Medsebojna povezanost modernizma in avantgarde se bo v tem primeru pokazala kot nasprotje med estetiko kontrole in estetiko anarhije.

³⁸ Rosalind E. Krauss s tem, ko poveže strukturalistično analizo mitov s psihoanalizo, nakaže možnosti aitiološkega pristopa kot alternativo razvojnemu, ki je usmerjen k zgodovini (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge & London, MIT Press 1985, str. 22). Takšna vpeljava aitiologije v razlago umetnostne zgodovine se zdi vredna nadaljnega proučevanja, še posebej če predpostavljamo shemo, kakršno sem tu predpostavljala sama, v kateri lahko modernistične diskurze obravnavamo kot »mite« in avantgardo kot simptom potlačitve samega modernizma, shemo ki je nekoliko analogna lacanovskemu oblikovanju ega na eni strani ter bahtinovskemu družbenemu sistemu »strukture«/»protistrukture« na drugi.