

ТМ	Г. XXIV	Бр. 1-2	Стр. 21 - 35	Ниш	јануар - јун	2000.
----	---------	---------	--------------	-----	--------------	-------

UDK 111.852:316.422+18.01

Оригинални научни рад

Примљено: 02.06.2000.

Сретен Петровић

Филолошки факултет

Београд

АВАНГАРДНА ПОБУНА КАО ЕСТЕТИЧКА ФИКЦИЈА

Резиме

U radu se polazi od pretpostavke da je avangarda prevashodno sociološki pojam, ili još preciznije, pojam istorijske stilistike. Iz ove pretpostavke sledi ideja da se pojmu avangarde ne pristupa sa estetičkog stanovišta - osim ukoliko ga ne shvatimo kao kritičku poziciju. Dakle, "avangardi" ne pripisujemo bilo kakvo vrednosno značenje koje bi imalo filozofsko-umetnički, odnosno estetički smisao. Saglasno ovom osnovnom teorijskom opređenju, "avangardi", kao i "tradicionalnoj" ili bilo kojoj drugoj istorijsko-kulturnoj artikulaciji umetnosti - u smislu istorijsko-stilski shvaćenog pojma, ne pripisujemo nikakav vrednosno-umetnički karakter. Sa ovih pozicija poriče se nastojave koje "avangardi", u pogledu prisustva u voj "estetske supstancije", određuje superiorniji status spram tvorevina "realističke" umetnosti, kao što se, na drugoj strani, tvorevinama umetnosti nastalim u ranijim epohama - koje prethode "avangardi", ne pripisuje bilo kakvo estetsko višestruko postignuće. Pretpostavljamo, dakle, da je za ostvarenje i život estetskog fenomena, jednako moguća "estetska punoja" u bilo kojem istorijsko-stilskom obliku umetnosti: u antičkoj, srednjovekovno-metafizičkoj, renesansnoj, baroknoj, klasicističkoj, romantičkoj, realističkoj, naturalističkoj, simbolističkoj, avangardnoj, postmodernoj umetnosti.

Ključne reči: avangardizam, diskontinuitet, akcija, hepening, modernizam, postmodernizam, pop-art.

Koji su društveno-istorijski koreni nastanka "avangarde"? Opšte je mesto u teoriji umetnosti da se program avangardne poetike dovodi u blisku vezu sa romantičkim, odnosno baroknim elanom. Dodao bih da se dve osnovne stilske orijentacije koje je Kant diferencirao u dihotomiji "lepog" i "uzvišenog", a čija su "naivnog" i "sentimentalnog", da bi kod Hegela i Hegela ova dva termina u preimenovanom obliku postala sada: "klasično" - "romantično", vazda ciklički smenjuju na sceni istorijske diferencijacije i razvoja umetnosti. Reč je o istovetnoj opoziciji koju je samo novim izrazima označila savremena estetika informacije kao odnos "zatvorenog" i "otvorenog" dela, dokazujući kako u "realističkoj" umetnosti stoje "lepota" i "harmonija", "sklad" i "konsonancija", "predmetnost" i "lik", jednom reči nanos prepoznatljivosti i elan "redundance", dok se u tvorevinama umetnosti nastalim u inspiraciji "otvorene" strukture - na kojoj se liniji nalaze i tvorevine iznedrene u duhu programa avangardne umetnosti, oseća odsustvo svake "određenosti", boje kazano, gde stoje "rasklad", "razbijena struktura", "dekonstrukcija predmetnosti", unočewe "disharmonije" i "disonancije", otuđewe predmeta i fikcionalne realnosti, odsustvo istorizma, jednom reči gde je prisutna težnja ka transcenciji, irealizaciji i idealizaciji predmeta, odsustvo strukture i prisustvo "informacije" kao strukturne neodređenosti.

Po svojoj osnovnoj intenciji, dakle, "avangarda" je bliska "romantičkoj" ali i "baroknoj" inspiraciji, pokušaju da se iz realnog i imanetnog duha preseli u Transcendentno i Metafizičko, što se na umetničkom jeziku iskazuje kao razbijanje "centrične" forme i napuštanje ideala "jedinstva u mnoštvu" i kao odstupanje od logike transcendentnog komponovanja strukture romana prema tradicionalnom poimanju "vremena". U slikarstvu je euklidsko, klasično ili transcendentno poimanje "prostora" zameweno, četvorodimenzionalnim "prostorom", moguće da se za leži "realističke" percepcije predmeta. Za razliku od renesansnog ideala umetnosti, u kojoj se nastojala dosegnuti statičnost i jasnost u slikarskom i kvičevnom delu, barokni i avangardni umetnik teže pokretu i iluziji, nekoj vrsti obmawivawa percepcije.

Za razliku od svih dosada poznatih istorijsko-stilskih formi u kojima je ova intencija prisutna: od mističko-avetivskog - u jednom delu srednovakovne umetnosti, preko barokne i romantičke umetnosti, do simbolizma i ekspresionizma, sasvim je očigledno da je u ekstremnim pravcima savremene avangarde, višeno u prethodno naznačenim formama

umetnosti, duh nemira i razbijawa logike klasi~nog dela, dovedena do krajwih granica, { to se i iskazalo u novome nastojawu da se za odre|ewe toga novoga duha savremene avangardne umetnosti rezervi{e i novi esteti~ki termin, kojim se izra`ava duh ove nove tendencije umetnosti: estetika ru`nog. Svakako, estetika lepog odgovarala bi pojmu tradicionalne, boqe re~eno, realisti~ke umetnosti, u kojoj se prema uobi~ajenom poimawu termina, ponajboqe ostvario filozofski princip "coincidentia oppositorum", slagawe Duha i ^ulnosti, Jedinstva i Mno{tva, ili jedinstvo Redundancije i Informacije.

Dakle, kao da je u avangardi napu{teno htewe za uspostavljanjem bilo kakve, na spoqnoj ravni dela ostvarene ravnote`e osnovnih filozofskih sastavnica Duha i Tvari, Metafizi~kog i Fizi~kog, Transcendencije i Realnosti. Zbog toga se ideolo{ki program avgarde najjasnije iskazuje u radikalnom napadu na tzv. estetiku lepog, uznose}i, suprotno tome, vrednosti jedne novo imenovane estetike ru`nog. Ciq avgarde sa`et je u ideji da se moderna umetnost mora osloboditi opsesivne obuzetosti estetskim, stega lepog privida. Ona je oslobo|ena potrebe da slika "ideal" ili da izmi{qa lepotu koje nema, ve} da, suprotno tome, postane snaga koja pro`ima `ivot i koja `ivot mewa. U temequ avgarde je wen aktivan stav prema `ivotu. Dakle, umesto da slika ideal Lepote i sna`i fikciju, avgarda `eli da umetnost i `ivot budu u identitetu. Negacija fikcije i privida u ime i u interesu zahvatawa dubine Bi}a i Smisla! U suprotnosti prema klasi~noj umetnosti u kojoj je afirmisan ideal lepote kao ideje koja se, hegelijanski re~eno, u ~ulnom ospoqava, romanti~ki i barokni elan kontriraju idealu "potpune jasnosti" predmetnog izra`awawa. Ono { to vidimo na slikama, ne koincidiira sa predmetnom stvarno{ }u, tu se uspostavlja odnos "neidentiteta", na delu je "diskontinuitet" u odnosu na bukvalno vi|eni i predstavqeni predmet i ideju. A to va`i i za duh avgarde. Nasuprot zadovoljstvu i u`ivawu, muk i mu~nina, ose}awe nezadovoljstva. \ani Vatimo dobro uvi|a ovu ~iwenicu kada ka`e kako "u svetu manipulisanog konsenzusa, autenti~na umetnost govori samo }utke, a estetski do`ivqaj nije ni {ta drugo do negacija svih onih osobina koje su bile wegove karakteristike kanonizovane u tradiciji, po~ev od u`ivawa u lepom"¹. Razume se, estetski do`ivqaj koji odjekuje u "ti{ini avgarde" nikako nije hedoni~ke vrste, to je do`ivqaj negativiteta, zbog odsustva predmetnosti.

¹ \ani Vatimo, Kraj moderne. Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991, str. 58.

Hajnr ih Kloc je nagovestio ovaj smer re~ima, da je "razvoj posle Drugog svetskog rata potpuno izmenio kvalitet odustajawa od umetnosti Lepog privida. Adornovim usklikom: "Posle Au{vica nijedne pesme vi{e!" - umetnost je progla{ena ne~im neprikladnim u odnosu na `ivot. Umetnost nije vi{e dovedena u pitawe samo iz estetskih, nego i iz eti~kih razloga"².

Kada se avangardni umetnik udaqi od `ivota i "estetike lepog" wemu se nudi mogu}nost da iznutra obuhvati Smisao `ivota, kome }e se pribli`iti imanentno. "Avangardni pokret po~eo je radikalizacijom autonomnog statusa umetni~kog dela. Ve} u 19. veku slikarstvo se oslobodilo u velikoj meri svojih neposrednih zadataka i veza, uspev{i da oslobodi *l'art pour l'art*; ali tek sa pojavom moderne umetnost je izgubila svoju posledwu stegu, korektiv predmeta. Bio je to odlu~uju}i korak ka "~istoj lepoti". To je, ujedno i bilo ostvarewe programa one metafizi~ke, ne~ulne lepote koju je jo{ Platon nazna~io u svome Filebu. "Samo ono umetni~ko delo koje je prevazilazilo apstrahiraju}i predmet i pretvorilo se u ~istu formu od linije, povr{ine i boje, bilo je autonomno". "Takvo bespredmetno umetni~ko delo moderne bilo je u naj~istijem smislu delo *l'art pour l'art-a*"³. A to daqe implicira da se mora biti udaqen od svekolikog privida: da je `ivot "savr{en", da je u wemu sve idealno i harmoni~no. Napad na harmoniju, konsonancu, napad na prezentnost predmeta i sadr`aja u umetnosti.

Kako se prema avangardnom kqu~u mo`e ostvariti autonomija umetnosti? Pre svega potrebno je da se napusti ideal tzv. "~iste lepote". Biti protiv ovoga ideala zna~i radikalno se osloboditi "sladuwave lepote" - napustiti program hedonisti~ke estetike za koji se zalagao H. Spenser. Re~ je o programu koji je u tvorevinama masovne kulture i, ki~u posebno, do`iveo svoje vaskrsewe. Dodu{e, teoreti~ari avangarde uveliko su jo{ naslu}ivali da bi se tradicionalna, realisti~ka umetnost mogla komotno da podvede pod pojam toga programa.

Jednom re~i, nova umetnost je, slede}i duh Platonovog koncepta, postala ~ista, oslobo|ena ~ulnosti i iluzije, zadovoljstva. Sam `ivot se morao dovesti u `i`u! A `ivot i smisao su ne{to crno, optere}eni tragizmom. Ta crta egzistencije, drama sveta, mora biti uvedena u umetnost. Wu vaqa izraziti, i iz dana u dan, neprestano pratiti `ivot. Nema ve~nih i

² Hajnr ih Kloc, "Umetnost u XX veku". Moderna - Post moderna - Druga moderna, Novi Sad, 1995, str. 65-66.

³ Isto, str. 11.

trajnih vrednosti. Osnovni stav moderne dat je u ideji: umetnost može da postoji bez ~ula! "Moderna se ulila u proces gu~qewa ~ula u umetnosti". Jednom re~i, na delu je novi slogan, koji modernu odre|uje kao "estetsko (~ivotnoj praksi suprotno) iskustvo koje je izgradio esteticizam pretvoriti u praksu"! Dakle, kako se izrazio Lindner, umetnost mora pre}i na to da stvara "najrealniju realnost", to jest ~ivot sâm⁴. Radikalizam avangarde se ogleda u wenom poricawu stalnosti, kontinuiteta, veze sa tradicijom. Time se, prema sociolo{kom kqu~u, nagla{ava wen utopijski horizont, revolucionarni smisao, zahtev za izmenom postoje}eg. Biti u daqen od ~ivota i "estetike lepog" - zna~i iznutra obuhvatiti Smisao ~ivota, pribli`iti mu se imanentno. "Ekspresivna akcija kapawa boje Xeksona Poloka može se smatrati i kao od proizvoda oslobo|ena, u sam ~ivot zadiru}a akcija"⁵. Tako se, naime, na krajwoj ta~ki svoje autonomnosti umetni~ko delo pretvorilo u sopstvenu suprotnost: u sam ~ivot!

U Moskvi je ve} 1921. godine sa~iwen jedan od prvih programa avangarde, najpre vezan za arhitekturu. Aleksandar Rod~enko i Varvara Stepanova formulisali su takozvani "Proizvodni manifest", koji je ujedno bio i manifest konstruktivizma. On se može svesti bar na {est ta~aka. 1. Dole s umetno{ }u, neka ~ivi tehnika; 2. Religija je la` i umetnost je la`; 3. Ubiti posledwe qudske misli u umetnosti; 4. Dole s negowawem umetni~ke tradicije. @iveo konstruktivisti~ki tehni~ar; 5. Dole s umetno{ }u koja samo sakriva nesposobnost ~ove~anstva; 6. Kolektivna umetnost sada {wice jeste konstruktivisti~ki ~ivot.

Iz ovoga programa nekolike wegove postavke postale su delotvorne, ta~nije, ostvarile su se u potowem ~ivotu avangardne umetnosti. To su: demonstracija tehnike bez prevelike realisti~ke "ugla|enosti" i "rafinmana"; eliminisawe iz umetnosti "istinosnog", "semanti~kog" plana, brawe horizonta "misli" - bilo koje vrste: religijske, politi~ke, moralne ili ideolo{ke. Umetnost nije tu da bi postala jedna od formi "razumevawa" ~ivota, ona je postala sam ~ivot. Kona~no, avangarda je okrenula le|a tradiciji i fikciji, prekinula sa kontinuitetom. Postala je simbolom diskontinuiteta, prekida

⁴ Burkhardt Kindner, U: Martin Lüdke, Hrsg. *Theorie der Avangarde*. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt am Main, 1976, str. 78. Nav. prema Klocu, isto delo, str. 30.

⁵ Kloc, isto, str. 12.

sa realno { }u i znak za pobunu. U nekim formama avangarde koje su se razvijale u inspiraciji fenomenolo { kog ideala "vra }awe samim stvarima", nastojalo se, kao i u baroku, da se umetnik oslobodi obaveza da radi po diktatu ~istog pojma, iz duha diskurzivnosti, ve } da se poda izazovu "neposredne ~ulnosti", da se, naime, "vrati samim stvarima" - fenomenima. Upravo je Teodor Adorno u anti idealisti ~kom duhu insistirao na dominaciji predmetnog sveta u odnosu na svet subjekta, { to je bio samo filozofski na ~in govora za novi fenomenolo { ki pristup: vra }awa samim stvarima. Adorno je ustao u odbranu stava o "heterologiji pojedina ~nog". Svakako, bio je to zaokret od stava nema ~kog idealizma o "subjektivist ~kom preuzno { ewu pojma" i ontologije "zatvorenog bi }a", koji su potpuni trijumf do ` iveli kod Hegela.

I Renato Po }oli je, sasvim umesno, avangardu razumeo kao "sociolo { ku, pre nego kao estet i ~ku ~iwenicu"⁶. Govore }i o atributima "avangardnog pokreta", on je naveo nekoliko zna ~ajnih odrednica novoga pokreta. Tu su, najpre, "aktivizam i aktivisti ~ki momenat", a zatim, "antagonizam", budu }i da se avangarda formira kako bi podsticala "protiv ne ~ega ili nekoga. To ne { to mo ` e da bude akademija, tradicija". Na tre }em mestu je weno radikalno osporavawe postojewe stvarnosti; avangardni pokret ru { i barijere, on "razara sve { to mu stoji na putu", tako da je za ovaj aspekt pokreta re ~eno da je on u biti nihilisti ~ki⁷.

Kada je re ~o umetniku koji je u samoj stvari, iznutra, a takav je, besumwe, bio E ` en Jonesko on je avangardni fenomen odredio kao "umetni ~kog i kulturnog prete ~u". Naime, avangarda je neka vrsta "pre-stila, osvajawe svesti i pravac promena". Kona ~no, ako avangarda, dosledna svome "terawu napred" ne bi radila na sopstvenom unapre }ewu, osvajawu vazda novoga i drugoja ~ijeg - od postignutog, ona bi "postala arijer-garda". Stoga Jonesko veli: "Vi { e volim da avangardu odredim u smislu opozicije i preloma"⁸.

Ukazuju }i na specifi ~nu dimenziju avangarde, Jonesko je podsetio kako je avangardni stvaralac u pozori { tu, na primer, daleko iznad pukog zahteva da pi { e za sve, ili bar za ve }inu. Jonesko je stvar u toj meri zao { trio izvode }i ekstreman

⁶ Renato Po }oli, *Teorija avangardne ume tnosti*. Beograd, Nolit, 1975. str. 43 i daqe.

⁷ Po }oli, isto, str. 64-65, 68, 99, 95.

⁸ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*. Gallimard, Paris, 1966. str. 76-77.

zaključak, da bi li~no sasvim lepo mogao zamisliti jedan "teatr bez publike"! Kada bi, suprotno tome, umetnik postao stvaralac koji bi govorio za sve, tada bi se stvorio "demago{ki teatr ili konfekcijski teatr". Me|utim, istinski umetnik je "siguran da ne govori za sve". Jonesko je upravo afirmisao ekstremno teorijsko stanovi{te, ustanoviv{i kako je istinska "umetni~ka kreacija, spontano agresivna; ona ide protiv publike, protiv velikog dela publike, ona izaziva bes svojom neobi~no{ }u", te je upravo stoga "umetni~ko delo nepopularno"⁹.

I upravo zbog te ~iwenice, na delu su danas radikalno suprotstavqeni dijalekti~ki polovi subjektivnosti na crti receptivnog akta: publika i elitno delo avangarde. U tome me|uprostoru, ~ak ni tradicionalna, realisti~ka umetnost kao posreduju{i faktor, nije vi{e efikasno sredstvo koje bi moglo zara}ene polove ove dijalekti~ke procesualnosti moglo izmiriti. Publika, a to zna~i {iroki slojevi, na{li su pribe`i{te u novoj kulturnoj industriji, sa amblemom konfekcijske kulture, ~ije su presti`ne forme postali ki~i {und. Potre`wa je bila silovita, a za wom se, o~ekivano, odmah javila ponuda, sa svom komercijalnom domi{qato{ }u.

Dakle, avangardni program je na startu afirmisao ideju pobune protiv svake "zatvorenosti", sadr`inske ili stilske naravi. On je umetnika oslobodio robovawa "programu", normama, ustaqenim kli{eima. Budu{i da je i sama "avangarda" morala da objavi sopstveni "program", on je iskazan u paradoksalnoj formi: program moderne objavquje kraj ideala o trajnosti umetni~kog dela kao dela. "Karakter umetnosti kao dela morao je biti napu{ten ba{ kao i postojanost umetni~kog dela, kompozicija je napu{tena ba{ kao i ostaci fiktivnog"¹⁰. Jednom re~i savremeni umetnik mora biti radikalno protiv: idili~ne slike sveta, savremenog industrijskog dru{tva, konformizma, tradicije. Avangarda je bitno aktivisti~ka, ona kre}e u napad na Sve {to se izdaje kao Zatvoreno, Oko{talo, Inertno, Idili~no... Avangardi se stoga i pripisuju kao prate{i weni elementi akcija i hepening.

Hepening je poku{aj da se sama umetnost uvede u `ivot, i `ivot u samu umetnost; time se odvra}a slikar, na primer, od namere da svoja dela pravi i zatim izla`e u salonima, i tako odvojen od `ivota, biti {e u nekakvom zasebnom prostoru, udagqen od svakida{wice. Nema vi{e "fikcije"! Sama "fikcija"

⁹ Ionesco, isto delo, str. 81-83.

¹⁰ Kloc, isto, str. 42.

treba da postane @ivot! Umetni~ka slika se mora definitivno ukinuti kao slika, u smislu neke stvari po sebi a da se sama "akcija slikawa pretvori u akciju `ivota". Kod nas su na tom programu istrajavali slikari medijale: Oga Ivawicki, Mili} od Ma~ve, ali i slikari drugih orijentacija, Dragan Mojovi} i, delom, Aleksandar Cvetkovi}. Hepeninzi su prizori, gde se qudi okupqaju, na trgovima, u dvori {tima, na poqanama, i gde u slobodnom prostoru umetnici slikaju u prisustvu publike, u atmosferi gde slika neposredno "nastaje", navodno iz "samog `ivota", iz saobra}aja, komunikacije. Ta~nije i ovde va`i onaj slogan koji je kasnije u {ao i u politiku: "doga|awe umetnosti"! Ona se ne stvara u ateqeima, a ukinut je me|uprostor koji deli ateqe i salon, umetnika i publiku. "Hepeninzi su doga|aji koji se - jednostavno re~eno - doga|aju. Oni kao da nemaju ciq i nemaju nikakav specifi~an sadr`ajan iskaz". "Hepening ne bi trebalo da ima gledaoce, ve} samo u~esnike". "Hepening je bio u doga|aj pretvoreno apstraktno umetni~ko delo koje nije `elelo da postane estetski izolovana slika idealnog".

Me|utim, kao i svaki "izam" - koji je najpre istorijski uslovqen, a tako i avangardizam, propao je. Ne samo zbog imanentnog, a paradoksalnog principa koji je avangardni program uveo u `ivot umetnika: da se "vazda bude novi drugoja~iji"! - iz~ega i nu`na konsekvencija: da se mo`e biti i protiv Sebe, dakle, i protiv avangardnog programa!

Za {to je propao program avangarde? "Avangarda je propala zbog toga {to je umetnost i htela da oduzme wen umetni~ki karakter i {to je fiktivno htela da istera kroz realnost, ali je ipak verovala da mo`e da odr`i umetnost". "Postmoderna napu {ta zahtev za takvim identitetom i vra}a umetni~ko delo wegovom prividnom karakteru, potvr|uje wegovu fikcionalnost"¹¹. Fikcija - izmi {qaj, izgradwa novog bajkovnog, idili~nog sveta, kao potreba neuta`ivih `eqa savremenog ~oveka. Umesto da be`i u la`nu fikcionalnost ki~a, postmoderna mu nudi produbqeni vid istine toga Sveta.

Sociolo {ki razlog propasti "avangardne strategije" je u prostoj ~iwenici, {to je {iroka publika, u imanentnom otklonu od tvorevina avangarde, potra`ila pribe`i {te u masovnoj kulturi i ki~u, ne haju}i za "plemeniti", i nadasve "humanisti~ki smisao" pokreta, ~iji su ideolozi o~ekivali da }e "{okom" i "apsurdom", "teskobom" i "afektivnom neprijatno { }u" koju }e pro {iriti matrica nove avangardne umetnosti,

¹¹ Kloc, isto, str. 42

radikalizovati elan pobune masa, i time ostvariti tra`eni bunt i promenu postoje}eg sveta, na crti nove revolucionarnosti. Masa je, najbla`e re~eno, bila u stavu indiferencije prema takvoj nameri, ona se nije pristala na taj novum ideolo{ke infekcije "revolucionarnom zarazom" po cenu `rtvovawa prozai~nog libida i hedonizma. Prosto re~eno ona nije ni pristala na isku{ewe takve vrste, koje su joj, dodu{e nadmeno, nudile umetni~ke forme tada nove estetske ose}ajnosti.

[ta se uop{te desilo sa savremenom umetno{ }u? ^iwenica je da umetnost danas odumire, kako je jo{ pre jednoga veka proro~ki izneo svoj stav Viktor Oborten u svome istoimenom delu: Umetnost umire!¹². Duh vremena je izgubqen za umetnost. Hegelovoj misli je sama realnost i{la ususret: "umetnost nije vi{e autenti~na forma koja bi bila u stavu da izrazi osnovnu supstanciju, duh vremena". Samo one tvorevine koje se mogu prilagoditi novome duhu mogu opstat i pre`iveti. Nikako umetnost avangarde, koja sa visine svoje ekskluzivnosti, ezoteri~nosti i hermetizmom forme i smisla, namerno `eli ostati izvan senzibiliteta modernog ~oveka, uzetog u sociolo{kom smislu. Otuda trijumf ki~a, koji je, dr`imo, otreznio pregrejane teoreti~are avangardne umetnosti i kriti~are tradicije, koji su svojim programskim na~elima samo ubrzali dolazak ~asa, koji je Hegelova Estetika predosetila, kada }e biti odr`ano "opelo umetnosti". Ideologija novoga "izma", postmodernisti~ke poetike ima samo jedan smisao: spa{avati ono {to se spasti mo`e! Ako ve} nije prekasno!

\ani Vatimo je nedavno u delu Kraj moderne sasvim jasno ozna~io nove simptome krize umetnosti i, pored duha epohe, za takvo stawe stvari optu`io i same avangardne umetnike. "Umetnici su na smrt umetnosti prouzrokovanu krivicom mas-medija ~esto odgovarali stavom koji tako }e spada u kategoriju smrti jer se javqa kao neka vrsta samoubistva iz protesta: protiv ki~a i masovne, manipulisane kulture, estetizacije na niskom nivou, umetnost je ~esto reagovala tra`e}i utehu u aporetikim stavovima, pori~u}i elemente neposrednog u`ivawa u delima - wihov "gastronomski" aspekt - odbacuju}i komunikativnost, biraju}i jednostavno ti{inu"¹³ (Vatimo, str. 58).

Tek sada se po~elo trezvenije promi{qati ideja o doseg i postignu}u avangardnog programa. Do{lo se do tragi~nog bilansa. Najpre, vaqa podsetiti {ta je kriti~ki re~eno o tzv.

¹² Victor Aubortin, *Die Kunst stirbt*. M~nchen, 1911.

¹³ \ani Vatimo, *Kraj moderne*, str. 58.

avangardnoj dogmatici, jer je svaka iskqu~ivost, svaka pregrejana kritika drugog i drugoja~ijeg programa i dogmatike, rezultat, tako je, nove dogmatike. Avangardna dogmatika predstavqala je jedno novo robovawe teorijskoj estetici, jednoj shemi, da ni {ta i racionalno, sentimentalno, hedonisti~ko, ne sme u}i u umetnost. Otuda je moderna takosilovito juri {alana ki~, hedonisti~ku estetiku, utvrdiv {i se u kultu elitizma i hermetizma. Jer, kako rekosmo, biti radikalno "protiv", dakle, "protiv svega", trebalo je, prema dijalektici avangarde, shvatiti i kao zalagawe protiv same avangarde. U poetku se verovalo da je izvolewem ideje avangardizma do kraja, zna~iti i to da se sama avangarda mora, kad tad, obru {iti, krenuti i na samu sebe. Na kraju, doista se dogodilo da se na toj konsekvenciji i sama avangarda uru {ila, da joj je vlastita dogmatika do {la glave. Nije se, dakle, desilo, da se avangarda mogla zatvoriti u svoju kulu, smatraju}i da ako i treba biti vazda protiv, onda ipak, ne i protiv sebe. Ustaju}i protiv svih pravaca uop {te, biti radikalno protiv svega i svih, protiv tradicije, istorizma, hedonizma, fikcionalnosti, klasi~ne umetnosti, moralo je zna~iti i biti protiv sebe. Eto, u tome je ta poznata dvosmislenost avangarde, igrana ivici `ileta.

Drugo je pitawe sada: {ta je ponudila postmoderna, s kojim novim programom je nastupila? Najkra}e, ona je ustala u rehabilitaciji svih onih pojmova koje je avangarda izri~ito bila odbacila. Oni se sada uvode u igru na nova, velika vrata. Tra`e se: nostalgija i istorizam, slobodan hedonizam, pank, antiracionalizam. Sve to, me lutim, nije ni {ta drugo ve} obrnuti zahtev od onoga koji je svojevremeno ponudila avangarda: eliminisati samu avangardnu dogmatiku. Tako, postmodernu dogmatiku, nazovimo i wu pravim imenom, odlikuje, nasuprot avangardizmu, nova senzibilnost ili nova ose}ajnost. "Nostalgija i istorizam, neobaveznost slobodnog i neobuzdanog hedonizma, pank i ambijentalni dizajn, dekoracija i antiracionalizam". To su samo neki od "konstatovanih simptoma postmoderne patologije". Iz toga se mo`e zakqu~iti da se postmoderna u biti mo`e odrediti i "kao kraj avangardne dogmatike".

S dobrim razlogom je Habermas postavio pitawe: Zar postmoderna ne implicira stawe "nove nepreglednosti"! Re~je o tome {to postmodernu estetiku odlikuje mno`ina ~esto nekoherentnih zahteva, {to i ~ini stawe "nove nepreglednosti" postmoderne. U najkra}em, osnovno obele`je postmoderne jeste vra}awe istori~nom, estetici sadr`aja, budu}i da je moderna istrajavala na konceptu besadr`ajne, ~iste, bespredmetne, a t onmalne umetnosti.

Ako je moderna postavila ~ak patolo {ki zahtev u svome pohodu protiv pro {losti, a za novo, makar i bez jasnog programa, dotle je, na drugoj strani, ^arls Xenks, kao glavni predstavnik estetskog diskursa postmoderne protuma~io postmodernu prevashodno kao regresiju, kao vra}awe pro {lom i tradiciji, "istorijskom"¹⁴. Re~ je o "nostalgi~nom odvra}awu od jezika moderne", o suprotnosti "istori~nog protiv apstraktnog" koje je u avangardi kulminiralo. To zna~i: da je "sadr`aj opet u {ao u umetnost", da se umetnost oslobodila aure "bespredmetnosti" i "funkcionalizma". Vra}awe pro {losti, sa istorijsko-stilisti~kog i semanti~kog aspekta, zna~ilo je u stvari iznova: vra}awe fikciji a to je i bio osnov novoga programa postmoderne. Postmoderna filozofija jeste uspostavljanje fikcije. Obnavljanje fikcije zna~i da su se programi pomerawa granica moderne, koji su od dvadesetih godina odredjivali istoriju umetnosti, sada povukli.

Ima mi {qewa da je ve} estetika pop-arta predstavqala uvod u postmodernu? U pop-artu nije tema umetnosti ni priroda, ni predeo, ni ~ovek, niti stvari, jo {mawe neka uzvi {enost i ne {to reprezentativno, niti se umetnost opijala poznatim sadr`ajima minule evropske kulture, ve} su kao teme umetnosti postali: izve {ta~enost potro {a~kog sveta, artefakti banalnog. Pop je "me {awe sa najbezobzirnijim i najopasnijim karakteristikama na {e kulture, sa stvarima koje mrzimo, ali koje istovremeno na nas jako uti~u. Ako je postojalo i {ta {to su svi mrzeli, to je bila reklama". Pop-art je upu {tawe u ono {to verujemo da predstavqa najbolju i najzloslutniju karakteristiku na {e kulture. Naime, tu su date stvari koje mrzimo, ali koje imaju ogromnu mo} nad nama. Jedina stvar koju su svi mrzeli bila je komercijalna umetnost.

Koja se, dakle, dimenzija sveta otvara pop-artu? [ta, uop {te uzev, zna~i termin pop-art? Izraz "pop" zna~i "moderan", "neobi~an", ne {to {to "pada u o~i", {to odgovara "mladala~kom". Bukvalno zna~ewe "popa" jeste da ovaj termin ozna~ava "udarac", "prasak"; pop je "dobar ishod" ne~ega; na primer, kada se pokretom ru~ice automata za igrom sre}no udari kuglica; ~esto u upotrebi u Americi. Najzad, pop je povezan sa popularnim, to }e re}i, s ne~im "de~jim", ili "narodskim". Pop-art, pak, ozna~ava pravac u modernoj umetnosti, koji nastoji da prozai~ne, ve}inom banalne predmete na {e svakodnevice, kao {to su kontejneri, ljubretarijumi, stari bicikli,

¹⁴ Vidi i Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*. London, 1977.

stare kutije i kante, tetrapak-ambalaža, isluene WC {oqe, reklame, nastoji da ih montažom izoluje iz njihovog prirodnog konteksta, da ih uveća, i tako uini predmetima, odnosno eksponatima umetnosti. "Sa jedne strane koja je izgledala sasvim nedostojna umetnosti, sa strane trivijalnog, kiša i potrošačkog popa otvorio se nov pristup predmetu i svetu"¹⁵.

Osim pop-arta za koji se veruje da je već bio znak neega novog {to je svojom težinom vodilo posmodernom senzibilitetu, sada se na crti posmodernizma ali u teorijskom domenu, našao novi filozofski program, iznikao, navodno, na ideji osvećenog duhovnog zahteva, koji je imanentno morao proeti sve konkretno-istorijske forme, dakle, i umetnost i filozofiju, a neki tvrde i religiju. ^ak se pomiče i izraz "postmoderna religija". Taj novi teorijsko-filozofski program, blizak posmodernizmu bio je dekonstruktivizam, odnosno dekonstrukcija.

Dekonstrukcija i nova apstrakcija bliske su postmoderni po tome {to nose u sebi jedan od bitnih momenata koji je u modernizmu bio proteran iz umetnosti, to je fikcionalnost. Dekonstrukciju kao pojam, koji označava filozofski pravac, najdoslednije je razvio Jak Derida. Smisao dekonstrukcije se u najkraem može saeti kao nastojawe da se, na nov način, odbaci svaki strukturalizam, te da se pojedinačno, partikularno "ucelini", a to znači "smiri" i "devitalizuje". Na estetičkom planu strukturalistička teza se konkretizuje u stavu da se svaki "tekst", kwičevni ili kritičarski, filozofski ili istorijski, ima da "stegne" u vrstu strukturu. Suprotno tome, okosnica programa dekonstrukcije "može se posmatrati kao reakcija na ovu težinu strukturalizma da ukroti i obuzda najboqe od svih uvida"¹⁶. Meutim, novo ponuena avangardna rekonstrukcija sveta polazi od suprotnog stava: rehabilitacije fragmentarnog, afirmacije partikularnog, {to se u duhu Adornove i Blohove filozofije umetnosti pojavuje u metafori "razbijenog ogledala", prizmatičnog "viševa sveta", kao razarawe drevne tvrljave "mimezisa". Adorno je taj stav afirmisao kroz novi princip: *principium individuationis*.

Noris je jo{ primetio, kako "dekonstrukcija deluje na ovoj istoj, kolebqivoj granici, ukidaju}i sve ono {to smatramo gotovom iwenicom kad je reo jeziku, iskustvu i "normal-

¹⁵ Kloc, isto, str. 71

¹⁶ Kristofer Noris, Dekonstrukcija. Beograd, Nolit, 1990, str. 17.

nim" mogućnostima qudske komunikacije"¹⁷. Konačno, dekonstrukcija je "delatnost kojom se ~ovek ne može dosledno baviti - taj put vodi u ludilo - ali koja se ipak odlikuje jednom osobitom i neminovnom strogošću". Zbuwuje deluje rečenica da bi se na kraju sama dekonstrukcija imala shvatiti kao "delatna antiteza svemu onome {to kritika treba da bude ako se prihvate wene tradicionalne vrednosti i pojmovi". Time se, još jednom ne podvlači dovođno jasna *differentia specifica* između tradicionalnog i postmodernog, iako je program postmoderne - kome se dekonstrukcija opasno približava, imala da taj zaokret tradiciji i istorijskom uini vidljivim.

Do sada se smatralo da postoji razlika između kwičevnog teksta, s jedne, i kritike, sa druge strane. "Međutim, dekonstrukcija osporava kqučnu razliku između "kwičevnosti" i "kritike". [...] Ona takođe osporava zamisao da se pomoću kritike dolazi do jedne posebne vrste znawa ba{ ako weni tekstovi ne te'e kwičevnom statusu. Za predstavnika dekonstrukcije kritika (kao i filozofija) uvek je delatnost pisawa i ona nije nigde stroga [...] od tamo gde poznaje i dopušta sopstvene izlete u "kwičevnosti" "¹⁸.

^ak i sami tekstovi @aka Deride, koji je, da se podsetimo, i sam studirao filozofiju, ne ličeni na {ta poznato u istoriji filozofije. I filozofija je jezik kao i svaki drugi. Derida pokazuje da je glavna zabluda zapadne metafizike {to je smatrala da se ~istim metodom, sa zanemarivawem jezika, može doći do ~iste samopotvrjujuće istine. Deridini tekstovi izgledaju bliži kwičevnoj kritici nego filozofiji. "Nova kritika" je, pretežno strukturalisti~ki nastrojena (Bart), a dekonstrukcija se upravo obara na takav karakter kritike.

Posluimo se jednim stavom Hajnriha Kloca: "Umetnost sada{wice kroz celu postmodernu dospeva do jednog novog stanovi{ta s onu stranu programskih konflikata pro{losti. Dekonstrukcija i nova apstrakcija su zadr`ale fikcionalnu distancu prema `ivotu - ba{ kao i postmoderna"¹⁹. "Dekonstruktivizmu u oblasti arhitekture odgovara nova apstrakcija u slikarstvu [...] Novi pravac gradwe okreće se od svrhovitog racionalisti~kog funkcionalizma. Sli~no istorizirajujoj postmoderni, dekonstruktivizam nastoji da ostvari jednu likovnu arhitekturu i da time ponovo zadobije fikcionalni ka-

¹⁷ K. Norris, isto delo, str. 13, i daqe.

¹⁸ K. Norris, isto delo, str. 14.

¹⁹ Hajnr ih Kloc, "Umetnost u XX veku", str. 169.

rakter umetničkog dela. Ovo se odvija putem razbijanja i cepanja zatvorene forme"²⁰.

Svode}i ovo izlagawe mogli bismo stawe "dekonstruktivizma u umetnosti", najjednostavnije opisati kao cepawe zatvorene forme, uravnote`ene strukture i otvarawe puta u entropijsko. Me}utim, ako "dekonstrukcija ne zna}i odustajawe od sadr`aja, ve} ona zna}i semanti}ko aludirawe uz pomo} 'apstraktnog' vokabulara", te da sam "dekonstruktivizam dovodi u pitawe" sve ono {to je "predstavqalo zatvoreni oblik u neproblematičnu celinu", i time postaje simbol "pobune protiv glatke perfekcije i saglasnosti koja protiče bez ikakvog otpora"²¹, postavqa se pitawe, zar to ve} nije bio i program nekih avangardnih programa, posebno enformela, i ne{to ranije nadrealizma?

Tako shva}en pojam dekonstrukcije, }ija se strategija smatra bliskom filozofiji postmodernizma, mo`e biti opravdan samo pod jednim uslovom, da je "postmodernizam" znatno {iri od filozofije avangardizma, dakle, otvoren ne samo za sve ono {to je iznedreno u minuloj istoriji umetnosti, ve} i za inovacije koje su ponikle u krilu samoga avangardizma. Ali, onda se tako pre{iroko pojmqen "postmodernizam", sa poslovi}nom tolerancijom prema svim "cvetovima" umetnosti, doista nalazi u blizini one "nove nepreglednosti", na koju je Habermas upozorio.

Sreten Petrović, Belgrade

AVANT-GARDE REBELLION AS AESTHETIC FICTION

Summary

The paper opens with an assumption that avant-garde is primarily a sociological concept, or more precisely, a concept of historical stylistics. This implies that the concept of avant-garde is not approached from the aesthetic standpoint - unless it is understood as a critical position. Hence, "avant-garde" is not ascribed any value purport which would have a philosophical-artistic, i. e. aesthetic meaning. In compliance with this basic theoretical orientation, "avant-garde", as well as

²⁰ Hajnr ih Kloc, "Umetnost u XX veku", str. 179-180.

²¹ Isto, str. 180, 181.

"traditional" or any other historical-cultural articulation of art - in the sense of a historically-stylistically understood concept, is not ascribed any value-artistic character. From this standpoint, the attempt to ascribe to "avant-garde" a more superior status, on account of the presence of the "aesthetic substance" in it, in comparison to the creations of the "realistic" art, is denied, just as, on the other hand, the artistic creations dating from the earlier epochs - preceding the "avant-garde", are not ascribed any higher attainment from the aesthetic point of view. Hence, we suppose that for the realization and life of an aesthetic phenomenon, "aesthetic fullness" is equally possible in any historical form of art: classic, medieval-metaphysical, renaissance, baroque, classicistic, romantic, realistic, naturalistic, symbolic, avant-garde, or postmodern.

Key words: avant-gardism, discontinuity, action, happening, modernism, postmodernism, pop art.