

Postmodernizem in umetniške avantgarde

Aleš Erjavec

Vidimo žensko, kako bruha na ulici.

Njene krmežljave oči strmijo v nas.

ženska znova bruha.

izbljunek je rdeč in zelen in moder

in rjav.

Ulico naredi malo barvitejšo.

Lydia Schouten, 1990

Ko so se v času okrog prve svetovne vojne pojavile t.i. klasične ali zgodovinske umetniške avantgarde, so bile pogosto bistveno povezane s sodajnimi političnimi avantgardami. Obstaja vrsta različnih klasifikacij teh avantgardističnih umetniških gibanj, od katerih je najbrž najbolj znan Bürgerjeva.¹

Omenjena zveza med umetniškimi in političnimi avantgardami se zdi pomembna, saj oboje postavlja v samo osrčje modernizma: politične avantgarde iz časa prve svetovne vojne so izšle iz istega konteksta kot politične² in pogosto je bila politična dejavnost del ali podaljšek umetniške.³

V obdobju po drugi svetovni vojni so neoavantgarde uporabljale in nadaljevale postopke, ki so jih vpeljale zgodovinske umetniške avantgarde. Dela iz petdesetih, šestdesetih in celo iz sedemdesetih let so v mnogih pogledih obnavljala postopke in zamisli, ki so bile razvite v dvajsetih in tridesetih letih tega stoletja. Pozabiti tudi ne smemo, da so se nadaljevala mnoga gibanja izpred druge svetovne vojne, še posebej nadrealizem in ekspresionizem. Tudi druge predvojne avantgarde so se ohranile, četudi na obrobni način: italijanski futurizem

1. Naš glavni očitek Bürgerjevi klasifikaciji avantgard bi bil, da pretirano zmanjšuje vlogo italijanskega futurizma, ki po našem mnenju ne služi le kot eden glavnih vzorcev bodočih avantgard v obdobju prve svetovne vojne, marveč tudi kot temeljni vzorec militantnih in politiziranih umetniških avantgard. Bürger nasprotno utemeljuje svojo teorijo na dadaizmu, zgodnjem nadrealizmu in ruski avantgardi izjavljujoč, da se izraz le delno nanaša na italijanski futurizem in nemški ekspresionizem. – Prim. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, str. 44.
2. Prim. Aleš Erjavec, 'Les avant-gardes artistiques et politiques', *Coexistence Among the Avant-Gardes*, Slovensko društvo za estetiko, I. zv., Ljubljana 1986, str. 55-65; Aleš Erjavec, *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1988.
3. Takih primerov je cela vrsta. Naj omenimo le povezave med poznim obdobjem t.i. »ruskega eksperimenta v umetnosti« ter njegovih naslednikov v dvajsetih letih ter oktobrskimi in pooktobrskimi revolucionarnimi dogodki; globoko povezavo med italijanskim prvim in drugim futurizmom ter rojevajočim se in nato razvitim fašizmom (ta povezava je šla tako daleč, da je nastajajoči fašizem enostavno prevzel futuristični politični program); istočasne podobne dogodke v Južni Ameriki; politično militantnost vorticisma v Veliki Britaniji ter revij kakršni sta bili *Sic in Montjoie!* v Franciji.

še vedno izvajajo v Italiji pod istim imenom in isto velja za francoski nadrealizem. Čeprav je večina povojnih neoavantgard uporabljala postopke, ki so jih razvile predhodne avantgarde, so ohranile le nekaj njihovega provokativnega duha. Predvsem niso poskušale prestopiti meje med umetnostjo in »življenjem« – razen v nekaterih izjemah, med katerimi je bil najbolj izstopajoč situaciönizem Guya Deborda.

Z nastopom postmodernizma se je zdelo, da je obdobje avantgard za dolgo časa končano. Da je temu tako, naj bi dokazovali ne le izrazi kot so »transavantgarda« in »retrogarda«, marveč tudi vrsta spisov, ki segajo od Jencksovih⁴ do Rortyjevih.⁵

Tako se zdi, da so umetniške avantgarde dejansko stvar preteklosti, da se njihovega ključnega položaja v polpretekli kulturni zgodovini ne da ohraniti ali obnoviti ter da je zaradi tega njihova vloga danes pač v tem, da so del naše kulturne dediščine. Celo več: sledeč Rortyju bi lahko trdili, da tudi umetniške avantgarde *dejansko nikdar niso imele* tiste posebne vloge, ki so jim jo pripisovali nekateri moderni filozofi ter da je bilo njihovo posebno in privilegirano mesto izrekanja družbene kritike ter mesto »resnice« kapitalistične družbe ali njene artikulacije le izmišljotina, le plod njihove domišljije.⁶

Vprašanje, ki si ga zastavljamo v tem članku je ali je res, da so te umetniške avantgarde igrale tako ključno vlogo v moderni in modernistični preteklosti in

4. Charles Jencks tako zapiše: »Velika moč postavangarde je, da je spoznala to, česar si njeni predhodniki niso mogli priznati: da je majhen del močnega srednjega razreda, ki neutrudno spreminja svet na načine, ki so hkrati destruktivni in konstruktivni. Njen namen ni, da bi skrivala to vednost o sami sebi ali da bi se pretvarjala, da lahko vodi delavski razred ali da lahko preseže protislovja med življenjem in umetnostjo ter programe in pretenzije preteklih avantgard. V tem skromnem samospoznanju leži le njej lastna avtentičnost. (...) Vse avantgarde preteklosti so verjele, da je človeštvo nekam namenjeno in njihova radost in dolžnost sta bili, da odkrijejo to novo deželo ter zagotovijo, da ljudje tja prispejo pravočasno; postavangarda verjame, da gre človeštvo hkrati v več smereh, od katerih so nekatere bolj veljavne kot druge ter da je njena dolžnost, da je vodič in kritik.« – Charles Jencks, 'The Post-Avant-Garde', *Art and Design (The Post-Avant-Garde)*, Profile 4, London 1987, str. 20.

5. »Poskus levičarskih intelektualcev dajati videz, da avantgarda služi ubogim tega planeta s tem, ko se osvobaja le lepega, je brezupen poskus doseči sovpadanje posebnih potreb intelektualca ter družbenih potreb njegove skupnosti. Takšen poskus sega nazaj v obdobje romantike, ko je bila želja misliti nemogoče, zapopasti nepogojevano, sam pluti nenavadna morja misli, pomešana z navdušenostjo za francosko revolucijo. Ta dva enako hvalevredna motiva je pač potrebno razlikovati.« – Richard Rorty, 'Habermas and Lyotard on Postmodernity', *Habermas and Modernity*, Polity Press, Oxford 1985, str. 174-175.

6. Vseeno pa je potrebno omeniti, da sodobna levičarska kritika skrajnih levih stališč v umetnosti in o njej ne pomeni kritike avantgardne umetnosti kot take. Pri tem mislimo na primer na Burginovo kritiko tiste umetnosti, ki poskuša »izraziti 'ljudstvo' – najsibo neposredno (stališče sovjetskega Proletkulta) ali skozi posredništvo izvežbanih umetnikov (stališče Lefa o 'umetnosti po družbenem naročilu)«. – Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Macmillan, London 1986, str. 190.

ali so jo danes nehale igrati. In če je vse to res, do kakšne mere oziroma v kakšnem obsegu?

Seveda je povsem očitno, da danes zgodovinske umetniške avantgarde kot tudi neoavantgarde obstajajo kot predmet umetniškega in estetskega vrednotenja. Ni naključje, da je v sedemdesetih in osemdesetih letih potekalo intenzivno in obsežno raziskovanje obeh vrst avantgard tega stoletja. Tedaj se je izkazalo, da sta obe vrsti ohranili le še svojo umetniško in estetsko vrednost ter izgubili svoj ideološki, politični in bolj neposreden družbeni naboj. Kar se moramo vprašati je, zakaj so te iste avantgarde v tem času porodile takšno zanimanje in to ne le v teoriji, marveč tudi v umetniški praksi? Zakaj so dela Ilije Kabakova, IRWINa, sodobnih madžarskih umetnikov ali italijanske nove podobe vrnilo iz pozabe stare motive, stare tehnike in zakaj so se ti avtorji, skupine ali smeri sklicevali na Maleviča, El Lisičkega, na metafizično slikarstvo, na dela socialističnega realizma ali nacistične umetnosti, čeprav seveda v novem referenčnem okviru?

Vprašanje zahteva dva odgovora. Najpoprej je treba reči, da je res, da so številne avantgarde omogočale novo raziskovalno gradivo, saj so bile ali nepoznane ali pozabljene, »nerazumljene«, saj niso bile vrednotene kot umetnost. Ko sta njihovi glavni funkciji postali estetska in umetniška, so bile s tem postavljene v nov kontekst: postale so skupina kulturnih artefaktov, ki so bili končno vključeni v »zakladnico« narodne ali mednarodne kulturne dediščine. Nadalje, ta dela so bila le del umetnostne preteklosti, ki so jo uporabljale nastajajoče umetnostne prakse. In kar je najpomembnejše, to so bila pogosto dela, ki so bila pritegnjena iz individualne ali kolektivne preteklosti socialističnih družb, ki so se v tem pogledu bistveno razlikovale od zahodnih: tam so iz preteklosti in pozabe potegnili dela kakršna so bila pozna De Chiricova, kakršna je bila akademska umetnost 19. stoletja, ali kot je bil neoklasicizem našega stoletja – na kratko dela, ki so nedolgo trga služila za sovražnike tedaj zmagovitega modernizma in so bila zato interpretirana in vrednotena kot ideološka, nedomerna itd.⁷ Ko so ta dela preteklosti (ki jih pogosto niso imeli za umetnost, pač pa za kič, estetizirano politiko ipd.) izgubila svojo afirmativno politično in torej ideološko funkcijo, ko so, podobno kot dela zgodovinskih umetniških avantgard, postala prvenstveno »umetniška dela«, ko so bila zaradi zgodovinske pozabe ter globokih sprememb v političnih razmerah razbremenjena svoje ideološke in politične dediščine, pri čemer je te razmere dopolnjevalo izginotje velikih pripovedi, so lahko služila kot ozadje in rezervar umetniških zamisli. In ne le to: zaradi njihove ideološke preteklosti so bila pogosto investirana s čustvenim potencialom, ki je zlahka nadomestil izrabljeni levičarski (»romantični«) diskurz ter prisposodabljanje modernistične umetnosti. Tako bi se zdelo, da

7. Tu je pomembno vlogo igrala delitev na romantično (revolucionarno) ter klasicistično (konservativno) umetnost.

sta v mnogih primerih poprej najkonservativnejša in na drugi strani najrevolucionarnejša umetnost služili kot material za pomlajenje umetnosti, ki se je tokrat imenovala »postmodernistična«.

Pravkar povedano se enakovredno nanaša na sedanje zahodne in poprejšnje socialistične dežele. V drugem primeru je bila tovrstna umetnost – najsibo socialističnega realizma, avantgard ali neoklasicizma – pogosto eden od redkih kulturnih preostankov, za katere se je zdelo, da niso le vredni ohranitve, marveč da jih tudi vsi poznajo ter da so del individualnih nacionalnih ali kolektivnih družbenih in političnih zgodovin. Postmodernistična umetnost se je hranila z različno in raznoliko umetnostno zgodovino ter je bila v tem pogledu precej drugačna od modernistične umetnosti.

Ali v primeru postmodernizma lahko govorimo o »avantgardni« umetnosti? Kajti če bi sledili Jencksu in Rortyju – obstaja pa tudi vrsta drugih avtorjev, ki menijo isto – bi se zdelo, da je ni več, če pa jo že je kaj, potem je zelo marginalna. Radikalno znikanje takšnega mnenja predstavlja delo *Ideologija estetskega* Terryja Eagletona, kjer ta pravi: »Z radikalnega stališča bi šel zagovor postmodernizma nekako takole: Postmodernizem predstavlja najnovejši ikonoklastični vzpon avantgarde, z njenim ljudskim pomešanjem hierarhij, njenimi avtorefleksivnimi subverzijami ideološke zapore, njenim populističnim razkrinkanjem intelektualizma in elitizma. Če se ravno kar povedano zdi nekoliko preveč polno navdušenja, lahko vedno poskusimo s predstavitvijo obtožnice ter pritegnemo pozornost na potrošniško uživaštvo postmodernizma ter ozkosrčni antihistoricizem, na njegovo masovno opuščanje kritike in obveznosti, na njegov cinični izbris resnice, pomena in subjektivnosti, na njegov prazni in reificirani tehnologizem.

Trdimo lahko, da velja prvi opis za določene tokove postmodernizma in drugi za nekatere druge. Ta trditev je točna, toda nekoliko dolgočasna. Zanimiveje bi bilo trditi, da v številnih, čeprav ne vseh postmodernističnih pojavi veljata hkrati oba opisa. Večji del postmodernistične kulture je v isti sapi radikalen in konservativen, ikonoklastičen in del obstoječe celote.«⁸

Preden se lotimo Eagletonovih trditev, je potreben vsaj provizoričen odgovor na predhodno omenjeni vprašanji. V zvezi z Rortyjevo opazko, da so avantgarde dejansko igrale marginalno vlogo v naši moderni zgodovini, je to morda res v kolikor bi se to nanašalo na politične avantgarde. Čeprav se ta izjava morda sliši absurdno, bi ji lahko pritrdili, v kolikor bi prevrednotili dosedanje razumevanje političnih avantgard in trdili, da boljševiska organizacija v Sovjetski zvezi dvajsetih let (in še posebej kasneje), ali italijanski fašizem po letu 1924, ali – če posežemo v zgodovino in isto situacijo apliciramo na francosko revolucijo – obdobje »terorja«, nimajo več »prave« zveze s razmerami in organizacijami iz katerih so te stranke ali pojavi izšli.

8. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford 1990, str. 373.

To bi bila seveda precej dvomljiva teza. Ravno tako dvomljivo bi bilo, če bi taisto tezo prenesli na področje umetnosti in trdili, da so umetniške avantgarde tega stoletja obrozen pojav novejše umetnosti. Nekaj povsem drugega bi bilo trditi, da *danes* umetniške avantgarde niso več osrednji ali eden od osrednjih umetnostnih pojavov, kar je seveda v precejšnji meri res.⁹

Teoretsko in zgodovinsko zanimanje za umetniške avantgarde v zadnjih dveh desetletjih lahko razložimo z dejstvom, ki smo ga že omenili, da namreč niso več obremenjene s svojimi političnimi konotacijami. To ne pomeni le tega, da je njihova zveza z revolucionarnimi političnimi gibanji postala nepomembna,¹⁰ marveč tudi, da so tiste avantgarde in avantgardistična dela ali njihovi avtorji, ki so bili dotlej po pravici cenjeni tudi zaradi svojega nasprotovanja in svoje kritike revolucionarnega totalitarizma ali so bili celo njihove žrtve, izgubili nekaj svoje aure zatirancev ter borcev za svobodo ter so ljudje v njih pričenjali videti hkrati razmeroma običajna gibanja, dela in umetnike. To je seveda pomenilo, da se je določena predstava svobode – revolucionarne in umetniške svobode, ki izvira v glavnem iz romantike, moderna na kratko – zaključila. Zato se ne smemo čuditi, da je bil predhodni moderni »subjekt« nadomeščen z »malim subjektom« in »individuom«.

Toda ali to pomeni, da so v postmodernosti umetniške avantgarde prenehale igrati tisto posebno vlogo, o kateri govori Eagleton, nakazujoč hkrati, da jim ta vloga vsaj delno še vedno pripada? Ali pa je nasprotno res, kot nakazuje Jencks, da je »postavantgarda« (in to oceno bi lahko razširili na vso postmodernistično umetnost) zavrgla vlogo osvoboditelja, izpovedovalca resnice in celo razodtjujevalca? Na kratko rečeno tega, da bi igrala komplementarno vlogo habermasovski tezi o vlogi filozofije kot »čuvarja razuma«?

Če se je na začetku zdelo, da postmodernizem obsega nekaj, kar je radikalno drugačno od modernizma, se je kmalu izkazalo, da smo v zvezi s postmodernizmom pogosto predstavili poenostavljeno verzijo samega modernizma: uporabljali smo nalepke (kot so »mednarodni stil v arhitekturi« ali »avantgardna umetnost«) ter nato nasprotovali temu imaginarnemu predmetu in ga kritizirali, da bi potegnili iz njega to, kar bi nato lahko koristno služilo kot nasprotje postmodernistični umetnosti in dalo na ta način tej bolj razločno in samosvojo identiteto. Postmodernizem je tako postal ali slog, ki je nastopil »po« modernizmu (in je pomenil enostavno sukcesijo) ali pa je bil razložen kot poteza

9. V Rortyjevem primeru gre za tezo, ki sodi v okvir njegove kritike Habermasa ter trditve, da je Habermasova interpretacija zgodovine »značilno nemška«. V tem kontekstu bi lahko razumeli tudi nekatere novejšje kritike Maxa Webera.

10. Izjeme obstajajo tudi tu. Ko so tako leta 1986 v *Palazzo Grassi* v Benetkah priredili dotlej največjo razstavo futuristične umetnosti, so organizatorji storili vse, da bi zmanjšali povezave med italijanskim futurizmom in fašizmom. Končni rezultat je bila nova delitev zgodnjega in razvitega futurizma (»prvega« in »drugega«) ter predstavitev futurizma kot »le še ene avantgarde«, ki je bila po krivici pozabljena. Prim. *Futurismo & futurismi*, Bompiani, Milano 1986 (ur. Mario Andreose).

samega modernizma.¹¹ Dokler je šlo le za umetnost, so se stvari zdele razmeroma enostavne. Toda ko so bile razprave prenešene v »filozofijo« – ter zadevale teme kot je odnos med modernostjo in postmodernostjo, konec razsvetljenskega projekta, nemožnosti levičarskih diskurzov v sedanjem »postmodernem stanju« – so razmeroma premočrtni odgovori številnih zagovornikov postmodernizma postali vprašljivi.

Umetniške avantgarde so dejansko ključna točka teh razprav, saj so bistveno zavezane modernosti – če ne na druge načine pa s svojimi navezavami na politične ideje podobne narave. Ena od ključnih značilnosti modernosti je bil določen ekskluzivizem: neka ideja (politična, umetniška) je hotela obvladovati totalnost ustreznega področja. Skladno takšni interpretaciji, ki jo je razvil Wolfgang Iser,¹² naj bi modernost poudarila nekatere posebnosti in posameznosti, jih predstavila kot obče ter tako zakrila dejstvo, da so tudi one same le posebne in delne, ne pa vseobsegajoče. Če sprejmemo to tezo, potem tudi lažje razumemo zakaj so določeni umetniški poskusi tega stoletja (na primer neoklasicizem) ostali v ozadju, bili so namreč v nasprotju z vodilno reprezentacijo modernizma. Zaradi tega razloga je bil nedavno cel niz del iz bližnje preteklosti prevrednoten in to prevrednotenje ni izhajalo le iz »naravnega« nasledstva od očeta na nečaka, kot bi temu rekli ruski formalisti, marveč je izhajalo iz temeljnega preoblikovanja naših vrednot in interesov. Izhajalo je iz zavesti, da posebnost, posameznost, četudi je prevladujoča, vseeno ostaja posameznost in kot taka ne vsebuje absolutne vrednosti, resnice ipd. S sočasnim obstojem drugih posebnosti (ki so resda lahko manj pomembne ali manj vplivne) je predvidoma absolutna narava relativizirana – in to je, se zdi, točno to, kar se dogaja s postmodernizmom in v njem, in kar je tudi vzrok za navidezno »dvojno« naravo postmodernizma in same postmodernosti. Drugače povedano, to je vzrok situacije, kakršno opisuje Eagleton, ko opaza, da je današnja – postmodernistična – umetnost hkrati avantgardna in njeno nasprotje. Podobno Lyotard opisuje postmoderno kot potezo same modernosti. Z drugačnega izhodišča Zygmunt Bauman trdi, da se danes prvič nahajamo v situaciji, ko opazujemo modernost iz njej zunanje pozicije.¹³

Postmodernizem se tako pojavlja kot nedefinirana bitnost, kot »bricolage« preteklosti in sedanjosti, o kateri lahko z gotovostjo trdimo le to, da je relativizirala modernost in modernizem ter tako povzročila pojavitev nove senzibilnosti ter s tem hkrati ukinila nekatere od predhodnih. S tem se je pojavila določena razdalja do dogodkov, določen skepticizem, ki so ga bistveno sooblikovali sedanjí ali nedavni globalni politični dogodki (s katerimi umetniški in kultur-

11. Prim. Aleš Erjavec, 'Od tu do tja – toda kdaj in če? O postmodernizmu in podobnih zadevah', *Filozofski vestnik*, št. 2, Ljubljana 1991, str. 107-118.

12. Prim. Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.

13. O tem in drugih omenjenih stališčih prim. Erjavec, 'Od tu do tja – toda kdaj in če? O postmodernizmu in podobnih zadevah'.

ni dogodki niso bili le povezani, marveč so jih tudi izražali in simbolično predstavljali). Na ta način je avantgardna umetnost *izgubila* svoj prejšnji ekskluzivni položaj (ali vsaj namen, da bi ga dosegla). Njena totalizirajoča želja po ekskluzivni resnici se zdi danes sumljiva, saj daje vtis, kot da pelje stvari v skrajnosti, ki jih te niti ne zaslužijo niti ne potrebujejo. Za umetnost se nič več ne zdi, da ji je usojeno prezentirati in reprezentirati resnico ali vsaj ne v meri in z intenzivnostjo, ki smo ju poznali iz modernizma.

Del postmodernistične umetnosti je takšen – vendar pa to ni njen prevladujoči del. Če bi trdili, da je modernistično preteklost tvorila izključno avantgardna umetnost, potem bi veljalo, da postmodernistična umetnost ni avantgardna ter da je tudi avantgardna umetnost stvar preteklosti. To seveda ni slučaj. Poudariti je tudi treba, da vsa avantgardna umetnost ni imela za cilj zavzeti celotno totalnost. Za večino avantgard o katerih govori Peter Bürger velja, da ne sodijo v kategorijo tistih, ki so si zadale to nalogo. Po svojem bistvu niso bile zavezane političnim avantgardam ter zase niso zahtevale ekskluzivnosti.¹⁴

Ker te politizirane in »skrajne« ali radikalizirane avantgarde predstavljajo le del avantgardnih gibanj tega stoletja, lahko verjetno trdimo, da je avantgardni duh še vedno živ, čeravno ne preoblikovan v »postavantgarde« (ki že s svojim imenom negirajo bistvo avantgardizma), marveč v »retrogardo« in podobna gibanja, ki zvečine izhajajo iz bivših socialističnih dežel. Njihovi člani in pripadniki so se znašli v nenavadni eksistencialni situaciji, ki jo je očitno možno artikulirati in izraziti s pomočjo novih avantgardnih umetniških sredstev. Te avantgarde znova obstajajo kot gibanja in skupine, pišejo in objavljajo manifeste ter uporabljajo provokacije.¹⁵

Treba je priznati, da je bila glavna značilnost vseh avantgard njihov pogled v prihodnost ter negacija preteklosti. Pri sedanjih avantgardah – od katerih so politične še posebej marginalne – bi zaman iskali ti potezi. Hkrati po drugi strani velja, da je anarhistični duh »negativnih« avantgard danes ravno tako usmerjen k akciji, nastopu, happeningu, dogodku in s tem izginotju in minljivosti kot je bil v dvajsetih, petdesetih ali šestdesetih letih tega stoletja, čeprav ob tem ni tako mučno pozabljen do svoje zgodovinske preteklosti. Vendar obstaja danes važna razlika: avantgarde, ki obstajajo ali ki so možne dandanes, so tiste, ki so nepolitizirane, ki jim manjka totalizirajoča želja zgodovinskih umetniških avantgard, oziroma ki jim manjka vsaj njihova želja zasedati celoto totalnosti, želja poseči iz umetnosti v ne-umetnost, ki je *hkrati* realnost družbenega in političnega v najbolj neposrednem pomenu. Tako je avantgardistični cilj poseči iz umetnosti v ne-umetnost in na ta način kot se je zdelo, razširiti področje umetniškega, danes vsaj načeloma ravno tako izvedljiv kot v prete-

14. Ta želja po ekskluzivnosti se je sicer praviloma omejevala na verbalne izjave, čeprav vsaj primer Proletkulta dokazuje tudi nasprotno.

15. Te so včasih nič manj radikalne kot tiste iz časov zgodnjih futuristov in dadaistov. Kot primer naj služi uvodni citat tega članka, vzet iz dela Lydije Schouten *Victims/Victimizers*.

klosti, toda *izginila je želja* (in očitno tudi *možnost*) preseči to področje in poseči v politično. V tem pogledu se sedanje umetniške avantgarde zares temeljno razlikujejo od preteklih modernističnih, kajti prej omenjeni pogled v prihodnost je bila ena od glavnih značilnosti modernosti. Seveda pa je bila ta poteza značilna predvsem za *tisto drugo vrsto avantgard* – namreč političnih, ki so v imenu te prihodnosti lahko negirale sedanost in prihodnost (in so to tudi dejansko počele) ter utemeljevale svoja dejanja na svojih eshatoloških smotrih. Z izginotjem teh avantgard se je pojavila ideja, da so vse avantgarde prenehale obstajati ali izgubile smisel. Kar lahko obstaja danes so »šibke« umetniške avantgarde, se pravi avantgardistična umetnost, ki ne zahteva ekskluzivnosti in se ne trudi doseči. Celo več: *sama želja doseči tak položaj bi povzročila, da bi takšne avantgarde izgubile smisel*. Seveda pa se moramo odločiti, če takšni umetnosti še pripada naziv »avantgarda«.

Hegel je bil prvi, ki je diagnosticiral smrt umetnosti, s čemer je nakazal, da je z romantiko umetnost nehala igrati tisto ključno vlogo, ki jo je igrala v predhodnih dobah. »V zgodovinskem trenutku v katerem estetika doseže svojo najvišjo točko, širino in strogost v svoji izvedbi, je velika umetnost mimo. Veličina izpolnitve estetike je v dejstvu, da spozna konec umetnosti kot take ter ga izrazi. Ta zadnja in vélika estetika je Heglova.«¹⁶

Z romantiko se je pričela tista vrsta estetike, ki je obvladovala celotno obdobje modernizma. S francosko revolucijo kot drugim aspektom miselnega horizonta romantike se je pojavila »možnost spreminjati politično akcijo s pomočjo umetniške akcije«. ¹⁷ Ravno ta poteza je tudi skupna značilnost političnih in dela umetniških avantgard.

Kakšne posledice ima pojav postmodernizma za samo estetiko? Po mnenju Victorja Burgina je »kategorija postmoderne naš prvi bežen pogled na zgodovinsko pojavitev polja *post-romantične* estetike«. ¹⁸ Avantgardna umetnost je ena od posledic romantizma (in razsvetljenstva). Pripeljalo bi nas predaleč, če bi iskali zveze med romantičnim fragmentom, celostno umetnino ter totalizirajočim načelom, ki je vpisano tako v romantične kot avantgardistične umetnostne ideje. Omejili se bomo na ugotovitev, da so posledice spremenjenih razmer očitne in pomembne tudi za estetiko.

Če se je moderna estetika osredotočala predvsem na umetniška dela in če se morda strinjamo, da je sedanja estetika mešanica različnih področij in polj vednosti, metod in tradicij ter da bo verjetno v prihodnosti to postajala še v večji meri, se bomo najbrž tudi strinjali, da lahko danes skoraj govorimo o »avtoestetikah«, podobno kot govorimo o »avtopoetikah«, kadar imamo op-

16. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Neske, Pfullingen 1961, str. 100.

17. Ronald Paulson, *Representations of Revolution (1789-1820)*, Yale University Press, New Haven & London 1983, str. 3.

18. Burgin, *op. cit.*, str. 204.

ravka z deli sodobnih ustvarjalcev in kadar hočemo poudariti dejstvo, da je njihovo delo – še posebej v literaturi in vizualnih umetnostih – avtoreferenčno in, da uporabimo vzporednico, podobno Lyotardovim »malim pripovedim« (petits recits).

Vzporednica malim pripovedim so »šibke avantgarde«, ki se tako uvrščajo v isto polje védenja in možnosti, ki jih tako polje omogoča.

Vendar pa to samo po sebi ne pomeni, da so to že kar – ali samo – »teorije reprezentacije«.