

Aleš Erjavec*

Umetniška avtonomija in heteronomija

Po prevladujoči taksonomiji zahodne umetnostne zgodovine sodi ruski konstruktivizem v kategorijo modernistične umetnosti, in sicer v njeno formalistično varianto, ter se tako zlije z zahodnoevropskim in še posebej z ameriškim modernizmom. Povedano drugače, po tej interpretaciji se do zgodnjih dvajsetih let pomemben del ruske avantgarde ni bistveno razhajal z modernistično umetnostjo, kot se je tedaj razvijala v Parizu in drugod, medtem ko naj bi ona, ki se je razvila kasneje – zlasti po letu 1923 – nič več ne sodila na področje umetnosti, pač pa v politično propagando, saj je odkrito zagovarjala razvoj socializma v eni državi ter sovjetski režim. V tem članku bi želeli zagovarjati tezo, da temu ni bilo povsem tako, še zlasti zato ne, ker vsaj ta del umetnosti tega časa ni zasledoval cilja umetniške avtonomije, pač pa je ustvarjal svojo lastno umetnostno »formacijsko paradigmo«, ki pa ni doživela svoje potrditve v sodobnem umetnostnem diskurzu in vrednotenju.

Lenin koncipira pojem in koncept kulturne revolucije, katere del postane tudi umetnost. Z oktobrsko revolucijo se v Rusiji tako ne spremenijo le kulturne in umetnostne razmere, pač pa tudi narava ustvarjane umetnosti.¹ To se ne zgodi čez noč. Benjamin H. Buchloh je pokazal, kako so se v Sovjetski zvezi nekateri zgodnji akterji umetnostnega modernizma (Larionov, David Burljuk, Lisicki, Popova in Rozanova),² ki so se nekaj časa osredotočali na formalne novosti in izume, kasneje preusmerili oziroma stopili na novo pot.

To usmeritev in z njo povezano vprašanje dobro ponazorijo vprašanje Borisa Groysa: »Katera imanentna logika povzroči, da umetnost stremi po instrumentalnosti?«³ In Groys nadaljuje: »Umetniki avantgarde so bili tisti, ki so prvi pričeli meta-

¹ Prim. Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, Cambridge, MA 2005.

² Benjamin H. D. Buchloh, »From Faktura to Factography«, *October*, zv. 30 (jesen 1984), str. 85.

³ Boris Groys, »Stalinism as Aesthetic Phenomenon«, v: Alla Refimova in Lev Manovich (ur.), *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture*, University of Chicago Press, Chicago 1993, str. 116.

* Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana

ti politične obtožbe na svoje umetniške konkurente, češ da so »buržujski« ter »sovražni do nove socialistične realnosti« – obtožbe, ki bi njihove konkurente lahko že v tistem času stale življenje. [...] Malevič, Kandinski in Hlebnikov so postali razočarani nad politiko ter so jo zapustili, toda mnogi drugi so pričeli sodelovati s politično oblastjo, misleč, da bodo ustvarili določeno delitev dela med umetnikom in politikom, delitev, značilno za dvajseta leta. V tem obdobju je LEF, glavna organizacija ruskih avantgardnih umetnikov, ki sta jo vodila Majakovski in Brik, prešla v drugo fazo spogledovanja med umetnostjo in politiko, ki so jo kasneje imenovali »angažma«: umetnik se je bil pripravil postaviti v službo politike, ni namreč videl nikakršnega drugega načina, da uresniči svoj začetni projekt popolne umetniške predelave sveta.«⁴

Čeprav so takšne izjave lahko točne, je enako pomembno vsaj omeniti drugačen pogled, ki ga je prvi izrazil Lev Trocki, da so namreč sovjetski avantgardni umetniki, sovjetski futuristi na primer, »svoje zamisli dobili od ruskih revolucionarjev, kakršen je bil Lunačarski in ne obratno. Dejstva ne podpirajo označbe avantgarde kot edinih oblikovalcev zgodnje sovjetske kulture.«⁵ Komu naj verjamemo – Trockemu ali futuristom? Slednji so namreč trdili: »Dogodki leta 1917 so bili na družbenem polju uresničeni že v naši umetnosti leta 1914, ko so bili 'material, volumen in konstrukcija' postavljeni kot njegov 'temelj', 'je razglasil Tatlin; 'kubizem in futurizem sta bila revolucionarni obliki v umetnosti, ki sta napovedovali revolucijo v političnem in gospodarskem življenju leta 1917', je rekel Malevič.«⁶ Revolucionarni umetniki so vzeli v svoje roke kulturno politiko nove sovjetske države, vse s ciljem, da bi organizacijsko in institucionalno pripravili teren za novo družbeno resničnost in s tem za novo kulturno politiko in umetnostno življenje oziroma življenje kot umetnost.

10

Vzemimo dva primera umetnosti, ki bi ju lahko imenovali »propagandna« ali politična, ki pa bi ju lahko enakovredno opisali kot umetnost, ki ustvarja ali vzpostavlja novo umetnostno paradigmo, ki je bistveno povezana s političnim smotrom. Prvi primer je »Spomenik III. internacionali«, ki ga je zgodaj leta 1919 naročil Oddelek likovnih umetnosti in ki naj bi stal v središču Moskve. Tatlin »je

⁴ *Ibid.*, str. 121.

⁵ Matthew Cullene Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven 1998, str. xiii.

⁶ Camilla Grey, *The Russian Experiment in Art: 1863–1922*, Harry N. Abrams, New York 1971, str. 219.

na njem delal v letih 1919 in 1920 ter s tremi pomočniki gradil modele iz kovine in lesa v svojem ateljeju v Moskvi. Eden od njih je bil razstavljen na Razstavi VIII. kongresa sovjetov decembra 1920. Tatlin ga je opisal kot »enotnost čisto umetniških oblik (slikarstvo, kiparstvo in arhitektura) z utilitarnim namenom.«⁷ Spomenik, ki je spominjal na nagnjen Eifflov stolp, naj bi bil trikrat višji kot Empire State Building, njegovo stekleno telo pa naj bi se gibalo s tremi hitrostmi: valj enkrat na leto, stožec enkrat na mesec in kocka enkrat na dan. V njem naj bi nenehno potekala propagandna dejavnost, projicirana navzven. »Na žalost projekt nikdar ni prišel dlje od modelov, ki so jih Tatlin in njegovi pomočniki izdelovali iz lesa in žice. Ti modeli so postali simbol utopičnega sveta, o katerem so umetniki upali, da ga bodo zgradili. V mnogih pogledih je bil spomenik značilen za njihove upe: prav tako ambiciozen, prav tako romantičen in prav tako povsem nepraktičen.«⁸

Drugo tako delo je znani plakat »Bij bele z rdečim klinom« (1919–20) Ela Lisickega. »Plakat kot celota poleg tega, da je delo politične propagande, [...] tudi izraža odkrito estetsko funkcijo. Njegovi enostavni grafizmi sporočajo presežek pomena. Čisto ideološka izjava in čisto estetski predmet se nikdar ne srečata v enem prostoru. [...] V primeru plakata [...] estetski učinek, ki ga povzročijo čiste geometrične oblike, okrepijo ideološki učinek napisane izjave in obratno. Podoba in naracija obstajata v dveh ločenih prostorih. Le križata se in v naši percepciji ne ustvarjata poenotenega učinka, pač pa podvojen ali vzporeden vtis – binarni učinek.«⁹

V kasnejšem obdobju, od zgodnjih dvajsetih let dalje, sta se zlasti Lisicki in Rodčenko odrekla svojemu zgodnejšemu avantgardnemu modernističnemu udejstvovanju ter se preusmerila v politično izobraževanje in državno propagando – Rodčenko je tako postal urednik revije *Sovjetska zveza v izgradnji*. Iz tega konteksta Buchloh zastavi vprašanje, ki spominja na Groysovega: »Zakaj je sovjetska avantgarda, potem ko je v postsintetičnem kubističnem delu suprematistov, konstruktivistov in umetnikov laboratorijskega obdobja razvila modernistično prakso do njenih najbolj skrajnih stopenj, očitno opustila paradigmo modernizma, na kateri so temeljile njene prakse?

⁷ Nav. po Grey, str. 225.

⁸ *Ibid.*, str. 226.

⁹ Aleš Erjavec, »Introduction«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley 2003, str. 44.

Kakšne paradigmatške spremembe so se pojavile v tistem času in katera formacijska paradigma je zamenjala prejšnjo?«¹⁰ Na Zahodu je odgovor na to vprašanje ostal zakrit z uvrstitvijo večjega dela (ali celotne) takšne sovjetske avantgarde v politično propagando. »Težava s to kritiko je v tem, da so merila presojanja, ki so bila izvorno razvita v okviru modernizma, sedaj aplicirana na prakso reprezentacije, ki se je hote in sistematično ločevala od tega okvira, da bi postavila temelje umetniške proizvodnje, ki bi se skladala s potrebo nove industrializirane kolektivne družbe.«¹¹

Namen teh ruskih avantgardnih umetnikov je bil izvesti »‘dvojno revolucijo’ ali v njej aktivno sodelovati – z redefiniranjem revolucionarne umetniške prakse, tako da bi ta postala tudi revolucionarna družbena praksa.«¹² Kot trdi Victor Margolin, je bila namera umetniško-družbene avantgarde »zapolniti vrzel med diskurzivnimi dejanji, ki so bila omejena na predpostavlanje in spekulacijo, ter pragmatičnimi dejanji, ki so zadevala participacijo v izgradnji nove družbe.«¹³

To je bil tudi razlog, zaradi katerega je Lisicki lahko zapisal v dnevnik malo pred svojo smrtjo leta 1941, da se je »leta 1926 pričelo njegovo najpomembnejše delo umetnika: oblikovanje razstav.«¹⁴

To tudi razloži, zakaj je bil Alfred Barr, prvi direktor Muzeja moderne umetnosti v New Yorku, tako presenečen, ko je med svojim obiskom Sovjetske zveze leta 1927 odkril, da nekateri najbolj znani sovjetski avantgardisti nič več ne slikajo: »Vprašal sem [Ela Lisickega], če slika. Odgovoril je, da slika le takrat, ko nima početi česa drugega in to ni nikdar, nikdar.«¹⁵

V zgodnjih dvajsetih letih so se nekateri ruski avantgardni umetniki odločili, da bodo zavzeli aktivnejšo vlogo v izgradnji sovjetske države. Takšno dejavnost so razumeli kot osebno, ne pa umetniško nadaljevanje svojega prejšnjega konstruktivističnega ali suprematističnega umetniškega delovanja: zanje so klasič-

12

¹⁰ Buchloh, str. 85.

¹¹ *Ibid.*, str. 108.

¹² Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917–1946*, University of Chicago Press, Chicago 1997, str. 3.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Nav. po Buchloh, str. 102.

¹⁵ Nav. po Buchloh, str. 84.

no slikarstvo in tradicionalne umetniške oblike dosegli svojo končno razvojno obliko ter niso imeli kaj več ponuditi prihodnosti družbe ali umetnosti. Ta pogled je sovpadal s fascinacijo Walterja Benjamina s sovjetskim revolucionarnim filmom ter njegovo tehniko montaže. Film ni le uničil avre, pač pa je omogočal kolektivno izkustvo, z montažo – tehniko, povezano z zgodnejšo avantgardno prakso kolaža – je nudil skorajda adornoški »odpor« v nasprotju s proizvodi holivudske filmske industrije.

Isto je veljalo za fotografijo: »Rodčenko je fotografiral sovjetske delavce in telovadce z nadglavnega kota ter sploščil njihova telesa in gibe, da bi skonstruiral površino egalitarne enakosti umetnosti in življenja.«¹⁶

Problematično je razglasiti vse te novejšje dejavnosti in manifestacije nove umetnosti (tokrat že revolucionarne) za umetniški zaton ali pa sploh zanikati njihovo naravo umetnosti. Opis subjektivnega poteka dogodkov, »postopni prehod iz modernistične pozicije v ruski avantgardi v faktografsko in utilitarno estetiko«,¹⁷ ki se sklada z navedeno Groysovo izjavo, ilustrativno predstavi produktivistični teoretik Boris Arvatov: »Prvi, ki so se umaknili, so bili ekspresionisti, na čelu katerih je stal Kandinski, ki ni mogel prenesti ekstremističnega pritiska. Potem so proti umoru svetosti umetnosti protestirali suprematisti, na čelu katerih je stal Malevič, saj so bili prepričani o popolni samozadostnosti umetnosti. Niso bili sposobni razumeti drugačne oblike umetnosti kot štafelajno. [...] Leta 1921 je razpadel Inštitut za umetniško kulturo, ki je včasih združeval vse leve umetnike. Kmalu zatem je inštitut pričel delovati pod zastavo produktivizma. Po dolgem postopku selekcije in po trmastem spopadu se je znotraj skupine na levici (Tatlin, Rodčenko in skupina Obmohu) izkristalizirala skupina nereprezentacijskih konstruktivistov, katerih dejavnost je temeljila na raziskovanju in obdelavi rešničnih materialov kot tranzicije h konstruktivistični dejavnosti inženirja. Na enem najpomembnejših sestankov Inhuka je bila enoglasno sprejeta izjava, da prenehajo s samozadostnimi konstrukcijami ter storijo vse, kar je potrebno, da bi se nemudoma lotili industrijske revolucije.«¹⁸

13

Opis Arvatova priča o revolucionarnem značaju avantgardističnega procesa v dvajsetih letih in o dejstvu, da je bil premik od modernizma k produktivizmu

¹⁶ Jacques Rancière, *Dissensus*, Continuum, London 2010, str. 116.

¹⁷ Buchloh, str. 95.

¹⁸ Nav. po Buchloh, str. 95.

zavestna in namerna odločitev. Kot je bilo že omenjeno, obstaja »problem, ki so se mu modernistični umetnostni zgodovinarji skušali izogniti s predstavitvijo teh umetnikov kot purističnih herojev in mučenikov, ki so morali žrtvovati svojo angažiranost na duhovnem področju abstraktne umetnosti z vsiljenim povezo-
vanjem z državo.«¹⁹

To nas pripelje do »enega najglobljih sporov, lastnih samemu modernizmu: spora o zgodovinski dialektiki med individualno avtonomijo in reprezentacijo kolektivnosti prek vizualnih konstrukcij.«²⁰ Rancière razlaga ta spor kot simptom konceptualne nepomembnosti ali zmotnosti modernizma, zaradi česar kot njegovo nadomestilo ponudi »estetski režim umetnosti«.

Kot trdi Buchloh, in se pri tem delno opira tudi na poglede Walterja Benjamina o filmski in fotografski montaži (spomnimo se sorodne Rancièrove opazke o Rodčenkovih fotografskih delih), so na primer fotomontaže Lisickega iz poznih dvajsetih let predstavljale »vizualno in formalno vključitev dialektike v strukturo montaže – v njeno istočasnost nasprotujočih si pogledov, njene hitro menjajoče se kote, njene neposredovane prehode iz dela na celoto – in so kot take utelešale razmerje med individualnim in kolektivnostjo kot tisto, ki ga je treba nenehno redefinirati.«²¹

Taka avantgardna umetnost je v sovjetskih pogojih razvila postopke, ki so ustvarili in izrazili notranje napetosti ter dinamiko družbe: prek filmske in fotografske montaže, z uporabo arhitekturnega oblikovanja in s poprej razvitimi postopki poetske subverzije, kakršna je potujitev itd. Z drugimi besedami, del ruske avantgarde je dosegel meje možnosti, ki jih je nudilo štafelajno slikarstvo in potem stopil na novo pot (oziroma v to, kar Buchloh imenuje nova umetniška »formacijska paradigma«).

14

Buchloh nadalje pokaže, kako je sovjetska uradna politična propaganda uporabila in asimilirala dinamične vizualne izume Lisickega, ki so vzpostavili to, kar bi najustrezneje opisali kot umetnostno »negativno dialektiko«, s čimer so bile notranje napetosti ter dialektična semantika in narativna dinamika nadomeščene s semantično sintezo in statično vizualno monumentalnostjo. Sorodno upo-

¹⁹ Buchloh, str. 114.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

rabo fotomontaže, ki spominja na delo Lisickega, lahko najdemo ne le v fašistični Italiji (npr. v monumentalnem delu Giuseppeja Terragnija iz leta 1932) ali na razstavi nemškega Werkbunda leta 1933, pač pa, kot pokaže Buchloh, tudi v njenih ameriških uporabah, ki segajo od projekta v Muzeju moderne umetnosti leta 1941 do njenih aplikacij v popularni kulturi. Produktivistična umetnost Lisickega je bila asimilirana ter podvržena »njenemu imanentnemu preoblikovanju [ne le] v totalitarno propagando, pač pa tudi [v] njeno uspešno prilagoditev za potrebe ideološkega aparata kulturne industrije zahodnega kapitalizma.«²² Soočeni smo z asimilacijo heteronomne avantgardne umetnosti v institucijo umetnosti ali v kulturno industrijo. Ta proces v njegovih občih pogojih je delno opisal Adorno: »Dela so običajno kritična v dobi, v kateri se pojavijo; potem so nevtralizirana, med drugim zato, ker so se spremenili družbeni pogoji. Nevtralizacija je družbena cena za estetsko avtonomijo. Ko so umetniška dela pokopana v panteonu kulturnih potrošnih predmetov, je njihova resničnostna vsebina poškodovana.«²³

Iz tega odlomka so dobro razvidne razlike, kot tudi podobnosti med sovjetsko avantgardno umetnostjo in umetnostjo zahodne modernistične avantgarde, ki jo je imel v mislih Adorno: prva zagovarja heteronomijo in je z njo pogojevana, druga je pogojevana z avtonomijo; ena stremi za tem, da bi delovala kot del politične družbene skupnosti, medtem ko druga obstaja in uspeva prav zato, ker – kot umetnost – ostaja izven njenih meja. Istočasno obe umetniško izražata napetosti, ki so družbene in katerih narava je odvisna od zadevnih pogojev revolucionarnega socializma na eni strani in pogojev tržnega kapitalizma na drugi. Obe sta sčasoma asimilirani in nevtralizirani: ena v neproblematično politično propagando in druga v kulturni razstavni predmet. V obeh primerih je njuna »resničnostna vsebina poškodovana«.

Heteronomne umetniške avantgarde želijo biti politično učinkovite, a se istočasno tudi poskušajo izogniti temu, da bi postale greenbergovski politični »kič«, saj glede na naravo sovjetskega sistema ne morejo postati komercialni kič. Kot trdi Boris Groys, postane »umetnost politično učinkovita šele, ko je narejena onkraj ali izven umetnostnega trga – v kontekstu neposredne politične propagande. Takšno umetnost se je delalo v bivših socialističnih deželah.«²⁴ Mesto

²² *Ibid.*, str. 118.

²³ Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie (Gesammelte Schriften 7)*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, str. 339.

²⁴ Boris Groys, *Art Power*, MIT Press, Cambridge, MA 2008, str. 7.

med deli take umetnosti ne bi našla le nekatera dela Rodčenka ali Lisickega, pač pa tudi Picassova »Guernica«. Kako je to možno? – Ker Picassovo delo, podobno kot plakat Ela Lisickega iz let 1919–20, izjemoma obstaja v dveh simbolnih realnostih: v oni avtonomne umetnosti in v oni nenehno politizirane umetnosti.

Ko govorimo o politično učinkoviti umetnosti, ki jo omenja Groys, nimamo toliko v mislih komformistične umetnosti, pač pa ono (in v tem Groysova ocena spominja na trditve Renata Poggiolija o tem, kar v svoji *Teoriji avantgarde* (1962) imenuje *Weltanschauung* avantgarde), ki promovira »določeno vizijo«. Umetniki »reklamirajo določen ideološki cilj – in umetnost podredi temu cilju. Toda kaj je dejansko ta cilj? Vsaka ideologija temelji na določeni 'viziji', na določeni podobi prihodnosti – najsibo podobi paradiža, komunistične družbe ali permanentne revolucije. In to je tisto, kar označuje temeljno razliko med tržnimi blagi in politično propagando. Trg deluje z 'nevidno roko', je le temačen sum; v obtok daje podobe, a sam nima lastne podobe. Nasprotno pa je moč ideologije v končni instanci vedno moč vizije.«²⁵

Pomen sovjetske radikalne avantgarde je ocenil tudi Jacques Rancière: »Če so se bili ustvarjalci čistih oblik t. i. abstraktnega slikarstva sposobni preoblikovati v mojstre novega sovjetskega življenja, se to ni zgodilo zaradi neke posredne podrejenosti zunanji utopiji. Česar nefigurativna čistost platna [...] ni označevala, je bilo to, kar je skušala označevati: ekskluzivno osredotočenje slikarske umetnosti na njen material. Nasprotno pa je označevala pripadnost nove slikovne geste površini/vmesniku, kjer so se združile čista umetnost in večina ter uporabna in simbolna umetnost, kjer je geometrija ornamenta postala simbol notranje nujnosti in kjer je čistost črte postala konstitutivno orodje za novo dekoracijo življenja [...], ki je samo postalo podvrženo preoblikovanju v dekoracijo novega življenja.«²⁶

Rancièreova interpretacija sovjetske avantgarde – Lisickega, Rodčenka itd. – je napačna, njegova predpostavka je namreč specifična reinterpretacija modernistične (ali »moderne«) umetnosti, v kateri soobstajajo dela umetnosti (in obrti). Če bi bila njegova interpretacija točna, potem ne bi več obstajala razlika med

²⁵ *Ibid.*, str. 6–7.

²⁶ Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*, Polity, Cambridge 2009, str. 33.

umetnostjo in neumetnostjo. Poleg tega je Rodčenkovo delo (kot ga razlaga Buchloh in celo v primeru Rodčenkovih fotografij, ki ga ponudi Rancière) v protislovju z oceno o takem delu kot »novem dekorju za življenje« – ali pa vsaj ne v večji meri kot katerokoli drugo umetniško delo.

Kar zadeva sodobno umetnost, nas mika dodati, da je sicer res, da danes delo takrat, ko je vključeno v krog, imenovan »umetnost«, skoraj vedno ohrani to označbo, da pa za svoj vznik in existenco kot umetniško delo potrebuje teoretsko podporo, ki pa ni vedno na razpolago, ni vedno možna ali prepričljiva – na kratko, ni preprosto »dana«.

Pierre Bourdieu sodi med tiste številne avtorje, ki so se ukvarjali s politično, politizirano in heteronomno umetnostjo. »Literarno ali umetniško polje je vedno mesto spopada med dvema načeloma hierarhizacije; heteronomnega načela, ki je naklonjeno tistim, ki ekonomsko in politično (tj. 'buržoazna umetnost') prevladujejo v polju, in avtonomnega načela (tj. 'umetnosti zaradi umetnosti'), ki ga tisti njegovi zagovorniki, ki v najmanjši meri posedujejo specifični kapital, istovetijo s stopnjo neodvisnosti od ekonomije ter vidijo v časovnem neuspehu znak izbora in v uspehu znak kompromisa.«²⁷ Težavo takšne razlage razkrije sam Bourdieu, ko izpostavi dvoumnost tega, kar imenuje »socialna umetnost« – umetnost torej, ki je do neke mere predmet naše obravnave – ta namreč skuša hkrati vzpostaviti zunanjo funkcijo, ki bi bila enaka oni, ki jo poseduje umetnost zaradi umetnosti.²⁸ Povedano drugače, Bourdieujeva ugotovitev velja le, dokler jo apliciramo na primere iz umetnosti visokega modernizma.

Zdi se, da Adornova *Estetska teorija* predstavlja precej trdnejšo osnovo, kar zadeva argumente za avtonomijo v umetnosti in proti njej. V *Estetski teoriji* Adorno trdi, da je za veliko umetnost buržoaznega obdobja značilna navidezna neodvisnost od družbe. Adorno ni le prepričan, da je avtonomna umetnost buržoazna iznajdba, pač pa tudi, da je omejena na buržoazno zgodovinsko obdobje. Vseeno pa ji dejstvo, da je avtonomna, ne preprečuje, da bi bila družbena in še zlasti nasprotujoča družbi. Celó več, njena avtonomija je predpogoj za njeno opozicijsko vlogo. Te opozicionalnosti ne doseže z angažiranostjo ali politizacijo, pač pa z notranjo opozicijo in antagonizmom med vsebino in obliko – anta-

²⁷ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity, Cambridge 1993, str. 40.

²⁸ Gl. Bourdieu, str. 273.

gonizmom, ki je značilen za buržoazno dobo in njene skrajne oblike družbenih protislovij. »Kar je družbenega v umetnosti, je njeno imanentno gibanje v opoziciji do družbe, ne pa njena manifestna mnenja.«²⁹

Adorno je trdno prepričan, da umetnost ne poseduje načina, na katerega bi namerno ločila afirmacijo in kritiko, umetnost namreč ne razsoja. Osvobojena heteronomnega nadzora je kot čista produkcijska sila, tako kot estetsko, objektivno sprevrnjena podoba pritegujoče sile.³⁰ Adorno očitno trdno nasprotuje umetnosti, ki ima družbeno ali drugo heteronomno vlogo. Toda ta kritika je v resnici omejena: »Če želimo določiti naravo razmerja med umetnostjo in družbo, ga ne smemo iskati v sferi recepcije. Ta odnos predhodi recepciji v produkciji. Zanimanje za družbeno razlago umetnosti se mora usmeriti k produkciji umetnosti.«³¹

Adornova trditev o nerazsojevalni naravi (modernistične) umetnosti spominja na podobno izjavo Mauricea Merleau-Pontyja iz eseja »Okno in duh«: »Umetnost in posebno slikarstvo [...] črpta ravno iz te neobdelane čutne površine, o kateri aktivizem noče nič vedeti. Umetnost in slikarstvo sta celo edina, ki to počneta v vsej nedolžnosti. [...] Slikar ima edini pravico gledati na vse stvari, ne da bi bil dolžan presoјati.«³² Pri tem »filozofska misel postane del prediva, ki ga slikar 'tke' v sliko.«³³

Tako Adorno kot Merleau-Ponty trdita, da je »avtentična« umetnost modernizma tista, ki se izogne vsakršnemu političnemu ali v vizije usmerjenemu zavzemanju stališč oziroma jih ignorira. To izraža nedoločno protislovje ali estetski užitek ali pa razkrije in materializira to, kar bi lahko imenovali »eksistencialna« resnica, kot jo je oživila umetnost modernizma (npr. Cézanne) v svojem avtonomističnem okviru. Umetnost heteronomnih umetniških avantgard – od Marinettija do Rodčenska – je drugačna formacijska paradigma ter izpade iz kroga takšnega označevanja in morda tudi v njem predpostavljenega vrednotenja.

²⁹ Adorno, str. 336.

³⁰ *Ibid.*, str. 337 et passim.

³¹ *Ibid.*, str. 338.

³² Maurice Merleau-Ponty, »Okno in duh«, *Perspektive*, letnik IV, št. 32 (1963–64), str. 222.

³³ Simona Biličič, »Maurice Merleau-Ponty in njegov vpliv na slovenske slikarje«, *Likovne besede*, št. 61, 62 (zima 2002), str. 37.

Dela avtonomne modernistične umetnosti in dela heteronomnih umetniških avantgard predstavljajo dve obliki, ki ju je privzela in dosegla moderna umetnost v zadnjih dveh stoletjih. Morda ti obliki predstavljata dve razlomljeni polovici tega, kar bi moderna umetnost lahko bila in morda celo je, kajti le pod pogojem, da interpretiramo stvaritve heteronomnih umetniških avantgard kot umetnost, lahko v njih vidimo pomemben segment modernizma – kar nedvomno tudi so. Morda tega ne razpoznamo, ker smo navajeni na konceptualni in normativni aparat, ki nam preprečuje, da bi združili to, kar bi moralo biti združeno, ter da bi videli podobnost tam, kjer je ne iščemo.

Heteronomne umetniške avantgarde so zavestno potlačile željo po avtonomiji ter se odločile za heteronomijo, pri čemer je bilo to eksplicirano ne le s stališča umetniške ustvarjalnosti, pač pa tudi recepcije. Praviloma so se tudi identificirale z drugimi, to je, političnimi avantgardami ter privzele njihovo vizijo.

Umetnost je vedno do neke mere (in na nek način) politična, a tu je politična umetnost interpretirana kot tista, ki zadeva politično izjavo. »Politično« v tem kontekstu ne pomeni nujno situacije, v kateri obstaja delitev na prijatelja in sovražnika, o kateri govori Carl Schmitt, niti ni nujno omejena na antagonizem; vznikne lahko tudi iz agonizma, kot predlaga Chantal Mouffe. Vseeno pa v zgodovini preteklega stoletja lahko prepoznamo očitne primere, kjer se je politična umetnost identificirala s tem ali onim političnim stališčem. Le redkokdaj je apologetsko ali propagandistično podprla operativno ideologijo ali politiko v »ontičnem« pomenu pragmatične administrativne dejavnosti – in če je pristala na takšno vlogo, je zvečine šlo za umetnike kot javne osebe, redkokdaj pa je nastopala v tistih njihovih delih, ki so jim sami pripisovali umetniški status. Če je umetnik želel razkriti svoje politično stališče, ki ga je nato nakazal ali politično sporočilo ponudil javnosti – prek teme ali umetniškega postopka – je to delo paradokсно še vedno sledilo Kantovi zahtevi po utemeljevanju svojega učinka na brezinteresnosti. Njegova situacija je spominjala na Duchampove ready-mades, še posebej na »Fontano«: čeprav je bil cilj leta 1917 razstavljenega pisoarja subvertirati institucijo umetnosti ter njene mehanizme, je institucija umetnosti pogoltnila delo-predmet ter ga spremenila v prvenstveni umetniški eksponat 20. stoletja. (Čeprav je, paradokсно, materialno odsoten.)

V svoji študiji *Teorija avantgarde* iz leta 1962 je Renato Poggioli opozoril na pomembno lastnost avantgard, namreč na njihovo operativno obliko in po-

ložaj kot gibanja. Nič več niso »šola«, kakršne predstavlja niz »šol« od anti-ke do 19. stoletja, pač pa »gibanje«, je menil Poggioli, ki vznikne, ko šola seže onkraj okvira, postavljenega z umetnostjo in je preobražena v svetovni nazor (*Weltanschauung*).³⁴ Šola ima učitelja, ki deluje kot avtoriteta, medtem ko je gibanje dinamično in romantično. S tem ko je »gibanje«, je dejavnost avantgarde lahko kolektivna dejavnost, ki ne le, da ne nasprotuje določeni stvarnosti – umetnostni, kulturni, politični ali socialni – pač pa podpira določen tovrstni program in cilj: »Gibanje je konstituirano zlasti zato, da bi doseglo konkreten rezultat, konkreten cilj.«³⁵

Poggioli je tudi trdil, da je avantgarda »totalna umetnost« – značilnost, ki jo z drugega zornega kota pogosto ponazarjamo s sorodno Wagnerjevo zamisljivo o »celostni umetnini« (*Gesamtkunstwerk*). Rojstvo umetniške avantgarde – tako Poggioli – je zgodovinski vznik dveh avantgard, ki korakata skupaj, s čimer »obnovita romantičnega predhodnika ter tradicijo, ki je bila vzpostavljena v času generacije, ki jo zamejujeta revoluciji iz let 1830 in 1848.«³⁶ Rimbaud in Verlaine sta bila med tistimi, ki so se imeli za avantgardiste ter so bili hkrati politično (prvi celo vojaško) angažirani. »Ta zveza političnega in umetniškega radikalizma, ta vzporednica dveh avantgard, se je v Franciji ohranila do prve izmed majhnih modernih literarnih revij, ki je nosila značilen naslov, *La Revue indépendante*. Ta revija, ustanovljena okrog leta 1880, je bila verjetno zadnji organ, ki je pod isto zastavo bratsko združeval upornike v umetnosti in predstavnike naprednega prepričanja v sferah socialne in umetnostne misli.«³⁷ Poggioli je pogosto poudarjal povezavo med avantgardizmom in romanticizmom, namreč njune skupne poteze, kakršni sta bili antitradicionalizem ter vera v poslanstvo umetnosti in avantgard kot gibanj. Opazil je tudi, da je »edina vseprisotna ideologija v avantgardi tudi najmanj politična in najbolj antipolitična od vseh: libertarizem in anarhizem.«³⁸ Ob tem, ko so heteronomne umetniške avantgarde izkoriščale svoboščine liberalizma, so hkrati predstavljale upor proti liberalnim idejam. Nastanek avantgard je bil bistveno

20

³⁴ Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, The Belknap Press, Cambridge, MA 1968, str. 18.

³⁵ *Ibid.*, str. 25.

³⁶ *Ibid.*, str. 50.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, str. 97.

odvisen od liberalnih vrednot buržoazne družbe, ki pa so jih nenehno tudi napadale.

Za svoj nastanek so potrebovale liberalno okolje, ki pa najbrž ni bilo potrebno za njihov nadaljnji obstoj v obliki asimilacije, pač pa za samoukinitvev in samouničenje. V tem pogledu so umetniške avantgarde sledile praksi nekaterih političnih avantgard. Primeri se razlikujejo: navkljub svoji retoriki je Marinetti ostal liberalec in svobodomislec, medtem ko so bili v Sovjetski zvezi nekateri umetniki pripravljani odstraniti svoje umetniške konkurente. Vsaj v Sovjetski zvezi so družba in njeni člani postali material za estetsko enotnost življenja in umetnosti. »Avantgardistični likovni umetniki, pesniki, pisatelji in publicisti so svoje obtoževanje nasprotnikov na ravni estetike vedno trdovratneje povezovali s političnimi obtožbami in s tem državno oblast javno pozivali k represiji zoper svoje nasprotnike.«³⁹

Heteronomne umetniške avantgarde so izvajale različne estetske revolucije in uporabljale različna sredstva, da bi dosegle zlitje umetnosti in življenja. V nekaterih primerih je šlo za kritiko vladajoče ideologije, kot npr. pri Marinettiju: na podlagi njegovih dnevnikov⁴⁰ je bilo razkrito, da je imel zelo kritično stališče do Mussolinija in fašizma, medtem ko je njegov futuristični somišljenik, Mario Sironi, postal glavni fašistični kulturni ideolog.⁴¹ Na podoben način, a v drugačnih razmerah se je slovenska retrogardna skupina Laibach vedla, oblačila in govorila, kot da brani totalitarizem, a ker je vse to počela v pogojih prehoda iz samoupravnega socializma v Sloveniji osemdesetih let, je njeno vedenje nosilo pomen, ki je bil ločen od dejanske politične moči in politične identifikacije.

Povedano drugače, ne obstaja jasen in obče veljaven odgovor na vprašanje o tem, ali so bili izvajalci estetskih avantgard podporniki določene politične moči ali pa dejansko njena umetniška subverzija. V obeh primerih so delovali heteronomno. Obstaja tudi tretja oblika heteronomije – povojno situacijskično avantgardno gibanje ni ustvarjalo umetnosti, pač pa jo je namesto tega uporabljalo za estetske (politično-umetniške) namene: »Situacijskično delo v umetnosti določajo integracije preteklih in sedanjih estetskih proizvodov v nov

³⁹ Boris Groys, *Celostna umetnina Stalin*, Založba *cf, Ljubljana 1999, str. 30.

⁴⁰ Gl. F. T. Marinetti, *Critical Writings*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2006, str. 285.

⁴¹ Gl. Emily Braun, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

kritični in izrazni red (*détournement*). V tem smislu situacionistično slikarstvo ali glasba ne obstajata, pač pa le situacionistična uporaba teh umetnosti – umetniških proizvodov – kot sredstev v aktivistični interaktivni intervenciji.«⁴²

⁴² Miško Šuvaković, »Situacionizam«, v: Miško Šuvaković in Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu*, Atoča, Beograd 2009, str. 278.