

AVANTGARDA IN MEDIJSKE UMETNOSTI

Curtis L. Carter

I. Estetska, družbena in ekonomska vprašanja

Obstoječa celota obsežnih razprav o avantgardi avtorjev Clementa Greenberga, Harolda Rosenberga, Rosalind Krauss, Renata Poggiolija, Petra Bürgerja, Paula Manna, Hala Fosterja in množice drugih, nastala v času nekaj desetletij, bi nas lahko odvrnila od ponovnega ukvarjanja s tem predmetom.¹ Nekateri izmed avtorjev si v teh besedilih prizadevajo, da bi avantgardo odstranili iz kakršnekoli nadaljnje resne obravnave na ta način, da razglašajo njeno smrt. Ne bom zapravljaj časa s podrobno ovrzbo smrti avantgarde, zato naj zgolj omenim, da se je to stališče razvilo iz polemik o koncu modernizma in tedanjega stanja postmoderne teorije. Teoretiki kot je Rosalind Krauss, ki je predlagala opustitev avantgarde kot uporabnega pojma pri interpretaciji umetnosti po modernizmu, so avantgardo dojemali kot utemeljeno v »diskurzu izvirnosti«, povezanem z modernizmom, ki ponuja umetnosti nova zgodovinska izhodišča.² Kraussova ugotavlja, da se je zgodovinska vloga avantgarde končala zaradi določenih kulturnih praks, »demitologizacije kritike in prave postmodernistične umetnosti«, ki razveljavljajo prakse modernizma.³

Res je, da je avantgarda občutljiva operacija, kajti posamezen vidik lahko v kateremkoli trenutku postane izrabljen in podvržen zamenjavi ob nadaljnjem razvoju. Kljub temu menim, da minevanje katerekoli posamezne stopnje v

¹ Harold Rosenberg, »Avant-Garde«, v: Louis Kronberger (ur.), *Quality*, Altheneum, New York 1969, str. 418–449. Clement Greenberg, »Culture in General: Avant-Garde and Kitsch«, v: *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (prev. Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, Cambridge 1981. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1985. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (prev. Michael Shaw) University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

² Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 156.

³ *Ibid.*, str. 170.

razvoju avantgarde, vključno z modernizmom, ne predstavlja njenega konca, saj se avantgarda bolj ali manj neprestano vrača. Najprepričljivejši ugovor zoper dokaz njene smrti je, da umetniki z radikalnimi stremljenji neprenehoma ustvarjajo nova dela, z namenom, da bi obstoječa prikazali kot zastarela in to velikokrat z razdiralnimi družbenimi cilji. Generacije, ki so ustvarjale nove oblike umetnosti in nasprotovale starim oblikam, kar sta dve temeljni značilnosti avantgardne umetnosti, niso prenehale s svojo dejavnostjo, čeprav so jih določeni teoretiki poznega dvajsetega stoletja zavračali.⁴ Prav tako se ni zmanjšalo zanimanje za avantgardo s strani strokovnjakov z različnih področij. Na simpozijih na univerzi Notre Dame, leta 2000 in nato v Ljubljani leta 2003, so bili predstavljeni referati z mnogovrstnih področij, zanimanje za avantgardo pa je bilo več kot zgolj zgodovinsko.

Nemara so se teoretiki umetnosti iz 80. let dvajsetega stoletja, ki so tako vneto razglašali smrt avantgarde, motili v svoji želji, da bi samo umetnost nadomestili s svojimi lastnimi teorijami. (Hal Foster tako na primer v delu *The Return of the Real* trdi, da je kritična teorija v 70. letih zavzemala mesto visoke umetnosti, s čimer je nadomestila slikarstvo in kiparstvo.)⁵ Na tem mestu bom vpeljal alternativni pogled na avantgardo, za katerega upam, da bo prispeval k povrnitvi njenega pravega položaja glede na estetiko in umetniške prakse. Moj namen je ohranjati odprto dialektiko med novo umetnostjo, ki se pojavlja iz delovanja avantgarde, in umetnostjo preteklosti.

Od sredine devetnajstega stoletja, morda pa še prej, je izraz »avantgarda« služil kot oznaka za »radikalno ali napredno dejavnost, tako na umetniških kot družbenih področjih«. ⁶ Že leta 1831 je John Stuart Mill v svojih prizade-

⁴ Zaradi nemara drugačnih razlogov Hal Foster soglaša, da avantgarda ostaja koristno orodje za analizo razvoja preteklosti in sedanjosti, navkljub njenim izzivom – »ideologija napredka, predpostavka originalnosti, elitistični hermetizem, zgodovinska ekskluzivnost, prisvojitve s strani kulturne industrije«. V nasprotju z Bürgerjem (*Teorija avantgarde*) Foster podpira razvoj neoavantgarde v poznem dvajsetem stoletju. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1996, str. 5–15.

⁵ Hal Foster, ki svari pred »prezgodnjo opustitvijo avantgarde«, potrjuje ugotovitev, da je za umetnostne teoretike 70. let, teoretska produkcija postala ravno tako pomembna kot umetniška produkcija. Glede kritične teorije sredi 70. let ugotavlja, da je slednja »po zatonu poznomodernističnega slikarstva in kiparstva zasedla položaj visoke umetnosti [... ter] služila kot skrivno nadaljevanje avantgarde«. Cf. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, str. xiv–xvi.

⁶ Linda Nochlin, »The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 11. Avantgarda se je očitno nanašala tudi na napredno vodstvo v znanosti in industriji, o čemer priča Saint-Simon v *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Bossange, Pariz 1825; Nochlin, opomba 1, str. 17.

vanjih zamenjati stare institucije in doktrine z novimi, prepoznal potrebo po avantgardi.⁷ Mill je opazil, tako kot v viktorijanski dobi tudi mnogi drugi, da so revolucionarne spremembe blizu, ter da se ne nanašajo samo na umetnost, pač pa zadevajo tudi politiko, tehnologijo in urbano življenje. Francoski kritik in teoretik Gabriel-Désiré Laverdant je leta 1845 zapisal: »Umetnost, izraz družbe, sporoča v svoji največji vzvišenosti najnaprednejše družbene težnje; je znanilka in pokazateljica. Da bi lahko vedeli, če umetnost z dostojanstvom izpolnjuje svojo vlogo pobudnika, če je umetnik zares avantgarden, moramo vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste.«⁸

Spor med zagovorniki estetike umetnosti zaradi umetnosti in zagovorniki umetnosti, ki deluje v korist radikalne družbene spremembe, je obstajal vse od sredine devetnajstega stoletja. Nekateri drugi avtorji, kot sta Henri de Saint-Simon (1760–1825) in Charles Baudelaire (1821–1867), so se ravno tako posvečali tej napetosti. Baudelaire je npr. leta 1851 obsodil »otročjo utopijo šole umetnost zaradi umetnosti« in v nasprotju z njo poveličeval pisanje delavskega pesnika Pierra Duponta, ki je v svojem delu izpostavljal človekoljubne teme.⁹

Te zgodnje razprave o avantgardni umetnostnozgodovinske manifestacije avantgarde pogosto povezujejo z radikalno ali napredno družbeno mislijo. Družbena avantgarda prepozna pomen povezovanja inovativnih odkritij v umetniški praksi z drugim pomembnim ideološkim in tehnološkim razvojem tega časa. Vendar pa ves razvoj avantgarde ne vključuje obeh omenjenih elementov. Tako estetska kot družbena avantgarda v zgodovini avantgarde nastopata v različnih stopnjah, vendar pa ne vedno skupaj. Potemtakem obstaja potreba po ločevanju estetske avantgarde od družbene. Delo je lahko avantgardno glede na njegovo idelologijo, medtem ko uporablja konvencionalni besednjak slikarske reprezentacije. Tak primer predstavljajo umetniki, ki so delovali v Franciji v revolucionarnem obdobju med leti 1830 in 1848, kot recimo Philippe-Auguste Jeneron, ki ga je revolucionarna vlada leta 1848 imenovala za direktorja Narodnih muzejev, in ki je uporabljal akademski jezik slikovne reprezentacije, da bi izražal radikalne družbene ideje,¹⁰ kot tudi slikarji socialističnega realizma v Sovjetski zvezi v 30. letih dvajsetega stoletja ter v manjši meri v vzhodni Evropi po drugi svetovni vojni. Uradna sovjetska umetnost je uporabljala neavantgardna tradicionalna akademska slikarstva

⁷ John Stuart Mill, »The Spirit of the Age, I«, *Examiner* (9. januar 1831), v: *Collected Works* (ur. J. M. Robson et al.), 33 zvezkov (1963–1991), zv. XXII, str. 230, 231.

⁸ Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, nav. v: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, str. 9.

⁹ Nochlin, »The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880«, str. 12.

¹⁰ *Ibid.*, str. 12.

sredstva, združena s fotografsko ali kinematografsko navdahnjenimi podobami, da bi udeležila družbene cilje.¹¹

Vendar pa sta neoimpresionistična slikarja Seurat in Signac v uporabi proti Monetu in Renoirju v poznih 80. letih devetnajstega stoletja privzela na svojih slikah *Nedeljsko popoldne na otoku Grande Jatte* (*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884–86) in *Pariška nedelja* (*Le dimanche parisien*, 1887), tako avantgardne estetske pointilistične inovacije v slikarstvu kot tudi družbene avantgardne prakse v svojih ironičnih prikazih pariškega meščanskega življenja.¹²

Nasprotno pa so estetske inovacije v abstraktni umetnosti kot je abstraktni ekspresionizem ali kot so slikarji barvnega polja s sredine dvajsetega stoletja, proizvedle radikalne novosti v njihovih pristopih k slikarstvu, medtem ko so ti umetniki ostajali v glavnem ločeni od družbenega in političnega razvoja, ki je potekal v istem času.¹³

Estetska avantgarda je utemeljena v ustvarjalnih naporih posameznih umetnikov, da bi prišli do pomembnih sprememb v napredovanju določenih umetniških sredstev. Prvenstveno se nanaša na sile sprememb, ki se kažejo v novi umetnosti in sočasnem nasprotovanju stabilizacije oblik umetnosti na katerikoli stalni točki v zgodovini. Medtem ko napadi avantgarde na preteklo umetnost preprečujejo njeno ustalitev ter ohranjajo odprte poti za nov razvoj, spremembe v formalnih vidikih umetnosti skozi proces improvizacije proizvajajo nove oblike umetnosti. Takšne spremembe odražajo razlike v pojmovanju, značaju in odnosu umetnikov, ki jih žene njihovo iskanje novega z inovativnimi sredstvi in drugimi estetskimi premisleki. Impresionisti so zavrnili akademsko slikarstvo zaradi svojih lastnih inovacij, vendar pa so ostali v mejah slikovnega okvira. Skozi ekstremnejši pristop so ruski konstruktivisti radikalno preoblikovali svoj program umetnosti z raziskovanjem strukturnih

¹¹ Boris Groys, »The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, University of California Press, Berkeley 2003, str. 59.

¹² Françoise Cachin, »The Neo-Impressionist Avant-Garde«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 55–60. Čeprav sta Seurat in Signac izhajala iz meščanskega okolja, so jima inovacije v slikarski tehniki in ironični prikazi meščanstva omogočili strniti poglede estetske in družbene avantgarde. Seurat je bil eden izmed prvih modernih slikarjev, ki je zavestno sledil avantgardnemu duhu v svojem prizadevanju, da bi razvil nov pristop k slikarstvu, za katerega je trdil, da predstavlja prvo optično slikarstvo. Njegova družbena kritika ni napredovala do stanja radikalne politike Signaca in Pissarroja, ki sta se identificirala z libertarnim gibanjem poznega devetnajstega stoletja. Charles Blanc, ki ga je Cachin označil za intelektualnega vodjo neoimpresionistov, je ideološke in estetske poglede teh umetnikov izrazil z združitvijo pozitivistične znanosti in humanizma v svojem delu *Grammaire des Arts du Dessin*. Cf. Cachin, str. 60.

¹³ Seveda so izjeme; Barnett Newman je kandidiral na volilni listi socialistične stranke.

tehničnih vidikov industrijskih materialov. Takšni naporji imajo za posledico paradigme, ki dejansko spreminjajo umetnostne prakse in način, na katerega generacije razmišljajo o umetnosti. Zgodovina avantgarde zadnjih 150. let, med drugimi, vključuje impresioniste, postimpresioniste, konstruktiviste, futuriste, dado, nadrealizem, abstraktni ekspresionizem, popart, minimalizem, performans, instalacijo, in od prav pred nedavnim tudi medijske umetnosti.

V družbenem kontekstu avantgarda praviloma vsebuje utopično komponento. Peter Bürger, na čigar delo o avantgardi je v veliki meri vplival Theodor Adorno, je avantgardo označil kot napad na institucijo avtonomne umetnosti kot obstaja v meščanski družbi ter kot sredstvo za doseganje družbene spremembe s ponovno navezavo umetnosti na živo družbo.¹⁴ Kdo so člani meščanske družbe, proti katerim je usmerjeno avantgardno družbeno delovanje in kaj jih je zanimalo v umetnosti? Čeprav vedno podvrženi spremembam, so meščanski člani družbe sestavljeni iz tistih posameznikov, ki se umeščajo med aristokracijo in delavske razrede. V devetnajstem stoletju so, poleg ostalih, vključevali »premožne poslovneže, tovarnarje, člane stanov – pravnike, zdravnike, profesorje in povprečne birokrate«. ¹⁵ Meščanska družba vsaj približno ustreza današnjemu srednjemu razredu.

Kaj bi lahko bila tipično meščanska vrsta umetnosti? Meyer Shapiro ponuja namig s trditvijo, da se »tihožitje v zahodni umetnosti zanaša na pogled meščanstva, čigar močno zanimanje za prenosno lastnino ter nagnjenje k konkretnemu in praktičnemu iz njega naredita privlačno obliko umetnosti«. ¹⁶ »Predmeti, izbrani za tihožitje – miza s hrano in pijačo, posoda, glasbeni instrumenti, pipa in tobak, oblačila, knjige, orodje, igralne karte, *objet d'art*, cvetlice, lobanje in podobno – pripadajo določenim področjem vrednot: privatno, domače, okušalno, slovesno, umetniško, poklic in razvedrilo, okrasno in razkošno ...«. ¹⁷ Te vrednote konstituira vrsto kvalitet, sorodnih temu, kar razumemo kot meščanski življenjski slog.

¹⁴ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, str. 49. Bürger se sklicuje na Adorna v besedilu »Avantgarde«, v: *Encyclopedia of Aesthetics I*, Oxford University Press, New York 1998, str. 185, kjer navaja dva pomena izraza 'avantgarda', splošno rabo, ki označuje najnovejše literarne in umetniške pojave, ter drugega, ki meri na odpravo umetnosti, ki se pojavlja v Adornovih delih. Cf. Theodore W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (ur. Gretel Adorno in Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1970, str. 372. V angleščino prevedel Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

¹⁵ Peter Gay, *Pleasure Wars: The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, W. W. Norton, New York 1998, str. 6.

¹⁶ Meyer Shapiro, »The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 44.

¹⁷ *Ibid.*

Tihožitje, pojmovano v kontekstu meščanske umetnosti, predstavlja tipični primer Bürgerjeve avtonomne umetnosti. Gre za umetnost, ki je cenjena zaradi občutka lepote, ki ga zagotavlja opazovalcu, vendar pa ga ne poskuša napeljati na družbeno dejanje, usmerjeno k spreminjanju družbe. To je vrsta umetnosti, ki ji Bürger oporeka. Tihožitje tudi ni posebno revolucionarno po svoji obliki, ki je tipično predstavljajoča. Toda tudi tihožitja kubistov in abstraktnih ekspresionistov uporabljajo estetske avantgardne tehnike, kar ne preprečuje njihovega sprejemanja v meščanskem življenju.

Vrednotenje avtonomne meščanske umetnosti deloma izhaja iz pogledov Immanuela Kanta, ki je lepe umetnosti cenil zaradi njihove neodvisnosti od političnih, ekonomskih ali drugih pragmatičnih interesov. Eden izmed vidikov Kantove obravnave estetskega izkustva, oblikovan v *Kritiki razsodne moči*, je položil temelje za neodvisnost umetnosti od teh drugih posvetnih sil.¹⁸ Kant je trdil, da vrednost del lepih umetnosti izhaja bistveno iz vrste estetskih izkustev, ki jih ponujajo gledalcem. Po Kantu srečanje med formo dela lepe umetnosti in posameznikovo neodvisno delujočo upodobitveno močjo, zagotavlja edinstveno estetiko, ki je izkustveno neodvisna od spoznavnih ali materialnih smotrov. Ščasoma člani družbe kolektivno sodelujejo pri ohranjanju »brezinteresne« umetnosti kot stvari, ki ima svojo lastno vrednost. Ceniti in vrednotiti jo je treba zaradi čutne in intelektualne obogatitve ter jo ohranjati v šolah, muzejih in podobnih institucijah. Čemur Bürger domnevno nasprotuje, je kolektivni preostanek takšnih interesov, ki postanejo »institucija umetnosti«, ki osebni užitek in vrednotenje nadomesti z angažirano družbeno udeleženo.

Ne gre za to, da je Kantova teorija v nasprotju s svobodno družbo, ki jo Bürger zagovarja. Kantova teorija predpostavlja idealno estetsko skupnost ali utopijo svobodnih in enakih posameznikov, ki so deležni neke vrste univerzalne vednosti skozi skupno dejavnost svobodne predstavne igre in spoznavne sposobnosti razumevanja. Težava s Kantovo umetnostno utopijo je v tem, da idealna estetska skupnost svobodnih in enakih posameznikov, ki jo predpostavlja model, spodleti ob srečanju z dejanskimi razlikami, ki se pojavljajo v družbi raznolikih interesov. V demokraciji, kjer je lahko vsaka posameznikova estetska sodba univerzalna, je skoraj nemogoče doseči soglasje. »Vsakdo je prepričan, da lahko njegovo lastno izkustvo postane univerzalno, toda nihče nikoli ne prepriča nikogar, ko se nesoglasje pojavi.«¹⁹ Zdi se, da demokracija,

¹⁸ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, (prev. Werner Pluhar), Hackett, Indianapolis 1987, str. 61. [Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, (prev. Rado Riha), Založba ZRC, Ljubljana 1999, str. 45.]

¹⁹ Yves Michaud, "The End of the Utopia of Art", v: Jean-Marie Shaeffer, *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 1998, str. 151.

privedena do takšnih omejitev, izčrpa upanje v utopično državo, v kateri bi lahko umetnost služila kot osnova za harmonično komunikacijo med svobodnimi državljani. S takim množtvom pogledov, ki reflektirajo toliko ravni okusa in vednosti, je dejansko nemogoče doseči splošno soglasje glede katerekoli posamezne oblike umetnosti. Spopadi glede razvoja avantgarde, ki so sledili in temeljili tako na stilistični kot ideološki razliki, so značilni za zgodovino zahodne umetnosti, ki se je pričela v poznem devetnajstem stoletju ter nadaljevala skozi dvajseto stoletje in se nadaljuje tudi v enaindvajseto.

Bürger in drugi neomarksistični teoretiki so v avtonomni instituciji umetnosti, ki obstaja v meščanski družbi, pogrešali družbeno angažiranost, potrebno za udejanjenje radikalne družbene spremembe. Zato so se obrnili k posameznim zgodovinskim manifestacijam avantgardne umetnosti kot sredstvu, ki bi spodbudilo spremembo, usmerjeno k ponovni povezavi umetnosti z življenjem. Bürger verjame, da je umetnost, povezana z življenjem, lahko pozitivna sila v boju s tiranskim političnim in ekonomskim razvojem in pomoč pri oživiljanju svobode in pravičnosti.

S stališča drugačne ideološke perspektive nadrealistični umetnik Luis Buñuel izraža podobne misli z besedami: »V vsaki družbi umetnik nosi neko odgovornost. Njegova učinkovitost je seveda omejena in pisatelj ali slikar ne moreta spremeniti sveta. Vendar pa lahko ohranjata pri življenju bistveno mejo nekonformizma. Zahvaljujoč njima, si močni nikoli ne morejo zagotoviti, da bi se vsakdo strinjal z njihovimi dejanji. Ta majhna razlika je zelo pomembna. Ko se moč počuti popolnoma upravičeno in priznано, nemudoma uniči vse oblike svobode, ki so nam ostale, to pa je fašizem.«²⁰

V resnici je odnos avantgarde do meščanskega srednjega razreda kompleksnejši, kot pa je bilo doslej naznačeno. Meščanski srednji razred je po eni strani glavni nasprotnik avantgarde, obenem pa je njena dokončna »usoda v tem, da jo vase vsrka meščansko življenje, oziroma [...] da razvije oblike, ki ustrezajo oblikam meščanskega življenja.«²¹ Sprejemanje avantgardnih sprememb s strani meščanskega srednjega razreda neizbežno vodi v njeno oslabitev in izgubo kritične ostrine. Ta situacija tako predstavlja težavo pri preživetju avantgarde in je eden od razlogov, da se avantgarda nahaja v stanju stalne obnove.

Danes sta estetski in družbeni vidik avantgarde soočena s skupnim sovražnikom, ki se kaže v izrazih ekonomskega vrednotenja, utemeljenega v množici

²⁰ Luis Buñuel, nav. v: Carlos Fuentes, »The Discreet Charm of Luis Buñuel«, v Joan Mellen (ur.), *The World of Luis Buñuel: Essays and Criticism*, Oxford University Press, New York 1978, str. 71.

²¹ Rosenberg, »Avant-Garde«, str. 428.

novih proizvodov, ki naglo zamenjujejo obstoječe, ter silah poblagovljenja, ki ekonomske interese v umetnosti zamenjujejo za estetski in družbeni pomen. Na tem mestu bi rad vpeljal tretji pomen avantgarde, in sicer ekonomskega, ki razteza pojem avantgarde na področje uporabnih umetnosti industrijskega oblikovanja in tudi mode. Ekonomski vidik avantgarde se nanaša na nove industrijske in potrošniške izdelke, ki v industrijski proizvodnji kapitalistične ekonomije izpodrivajo starejše. Obstaja presenetljiva vzporednica med zahtevno avantgarde po novostih v umetnosti in njeni želji, da bi prikazala predhodne stvaritve kot neuporabne, ter idejo načrtovane zastarelosti v razvoju industrijskih in trgovskih izdelkov. Načrtovana zastarelost, ki so jo vpeljali industrijski oblikovalci, kot npr. Američan Brooks Stevens v 50. letih dvajsetega stoletja, temelji na potrošnikovi »želji, da bi imel nekaj malo novejšega, malo boljšega, malo prej kot je to nujno«. ²² Podoben proces poteka na področju mode, kjer se neprestana težnja po novem trgovskem blagu kaže v zahtevi po novih modelih ali preoblikovanju obstoječih modelov, s katerimi bi nadomestili obstoječe izdelke. V trgovskem svetu je načrtovano zastarelost mogoče razumeti kot dvojnika avantgardi v umetnosti. Njeni zagovorniki so spoznali, da bi neprestano obnavljanje modelov industrijskih in potrošniških izdelkov pospešilo zamenjavo predhodnih izdelkov in služilo kot stalna spodbuda pri rasti trga. Ameriški proizvajalci so to načelo uporabili pri oblikovanju novih izdelkov in razvoju industrijskih izdelkov, ki segajo od avtomobilov do kuhinjskih pripomočkov. Ideja načrtovane zastarelosti je vodila tržne strategije industrijskega oblikovanja vse od začetka dvajsetega stoletja, vendar pa se razlogi za njune težnje po novostih razlikujejo. V umetnosti zahtevo po novem žene prizadevanje, da bi raziskali nova področja vednosti in vplivali na družbeno spremembo, medtem ko je šlo v proizvodnji za povečevanje tržne potrošnje in za vzdrževanje v dobiček usmerjene ekonomije. Lahko bi trdili, da je podoben motiv, ki ga najdemo v zahtevi trga umetnosti po novih oblikah umetnosti, utemeljen tako v ekonomskih potrebi kot v estetskih ali političnih razlogih. Ekonomska povezava z našo razpravo o avantgardi je na tem mestu posebej pomembna, kajti poblagovljenje umetnosti je služilo kot eden izmed razlogov za pojemajoči pomen avantgarde. Ta primerjava avantgarde industrijskega oblikovanja in mode je seveda omejena na estetsko avantgardo, saj ekonomska avantgarda očitajno ne vključuje zahteve po družbeni spremembi izven področja poblagovljenja.

²² Brooks Stevens, »Foreword«, v: Curtis L. Carter, *Art and Industry: Movement of Goods and People* (katalog z razstave, 30. september – 21. oktober 1979), Marquette University Committee on Fine Arts, Milwaukee 1979, str. 2.

II. Avantgarda in medijske umetnosti

V tem drugem delu članka se bom osredotočil na medijske umetnosti kot najnovejšega kandidata za avantgardo. Zdi se primerno pričeti naš premislek o avantgardni umetnosti in medijskih umetnostih s kratkim ovinkom prek Marshalla McLuhana. McLuhan, avtor del *Understanding Media* (1964) in *The Medium is the Message* (1967), je naši zavesti prikazal vpliv, ki naj bi ga novi elektronski mediji kmalu imeli na človeškega duha in vedenje. V duhu avantgarde je leta 1967 zapisal: »Naš čas je čas za prehajanje ovir, za brisanje starih kategorij – za raziskovanje naokrog [...]. Preživetje ni mogoče, če k svojemu okolju, družbeni drami, pristopimo s fiksnim, nespremenljivim stališčem [...].«²³ Nekaj več kot 15 let pozneje je McLuhanovemu razumevanju vpliva elektronskih informacij sledil cvetoč razvoj medijskih umetnosti, ki znatno obvladujejo umetniško produkcijo na globalni osnovi. Dovolj je zgolj obiskati mednarodni bienale v Benetkah ali São Paulu, ali razstavo Documenta, ki poteka vsakih pet let v Kasslu v Nemčiji, da bi videli rezultate. Podobno večina urbanih umetniških muzejev ponuja precejšnjo količino del video umetnosti, pomešanih s konvencionalnim slikarstvom in kiparstvom.

Med idejami, ki jih je McLuhan razvil v delu *Understanding Media*, je tudi trditev, da je diskontinuiteta v umetniški formi rezultat vpliva medijskih umetnosti. Diskontinuiteta, ki so jo navdihnili mediji, se pojavlja npr. v predelektronski medijski umetnosti 60. let italijanskih vizualnih pesnikov Lamberta Pignottija in Eugenia Miccinija, ki sta napadla medije s svojimi kolaži, izdelanimi iz izrezanih podob iz množičnih medijskih publikacij. Njun upor je vključeval napad na medije z ukinitvijo razlike med besedami in podobami, od katere so odvisni konvencionalni mediji. »Vizualno poezijo« sta ustvarjala iz izrezanih slik in besedil iz časopisov in revij ter fragmente ponovno sestavila v nov dvodimenzionalni format kolaža, ki predstavlja tako estetsko izjavo kot kritiko korporativnih medijskih podjetij. Delo zajema diskontinuiteto v prelomu s tradicionalnimi mejami, ki ločujejo literarne in vizualne umetniške prakse, kot tudi družbeno ločitev od nadvlade družbenih sredstev komunikacije s strani korporativnih medijev.

Od McLuhanovega, tedaj senzacionalnega razglasa, ki se nanaša na začetek medijske dobe, se je ekspanzija medijskih umetnosti razširila vzporedno z napredkom v medijski tehnologiji. Danes se izraz medijska umetnost nanaša na »tiste umetniške prakse, ki si v središče svojega zanimanja postavljajo elektronske medije – televizijo, video, računalnik, virtualno realnost, sledenje gibanja,

²³ Marshall McLuhan in Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, Bantam Books Inc., New York 1967, str. 10.

kibernetske umetnosti itn.; prakse, ki uporabljajo te tehnologije in se obenem ukvarjajo s specifičnimi estetskimi učinki in izkustvi, ki jih omogočajo.«²⁴

Med prvimi umetniki, ki so delovali v polju elektronskih medijskih umetnosti, zasluži posebno pozornost korejsko-ameriški umetnik Nam June Paik. V začetku 60. let je Paik video tehnologijo preobrazil v novo obliko umetnosti; bil je osrednja osebnost v razvoju medijskih umetnosti. »Paik si je prizadeval razbiti prevladujoči jezik televizijskih podob in produkcije. [...] Njegovi video posnetki izražajo občutek procesa in improvizacije v ostrih montažah, spremenljivih glediščih in divjih mešanica podob in njihovih izvorov.«²⁵ Paik, ki je svoje življenje posvetil raziskavam in razvoju vseh vidikov video umetnosti, je edini med inovatorji v video umetnosti, ki je v veliki meri odgovoren za pojav videa kot pomembnejše oblike umetnosti. Zapopadel je revolucionarne posledice videa ter ga poskušal razviti v elektronsko superavtocesto, odprto in svobodno za vse. Med njegove pionirske prispevke k video umetnosti sodijo dela, ustvarjena z video sintetizatorjem, ki si prizadevajo ustvariti nov televizijski vizualni jezik. Paik in japonski inženir Shuya Abe sta iznašla sintetizator, ki je intenziteti video signalov dodeljeval barve. Njegovo delo predstavlja sintezo predstavljajočih in abstraktnih motivov z uporabo koloracije, distorzije in posebnih efektov, kombiniranih z zvokom in gibanjem. Ti elementi so prikazani z elektronskim upravljanjem in odzivom na celotnem zaslonu. Prvi izdelek sintetizatorja je bila štiriurna televizijska oddaja z naslovom *Video Commune: The Beatles From Beginning to End*, ki jo je 1. avgusta 1970 predvajala televizija WGBH v Bostonu. Šlo je za divje obarvano štiriurno oddajo, vezano na posnetek glasbe skupine Beatles, ki je vsebovala nadrealistične krajine (zmečkan staniol), grozljive abstrakcije (pena za britje), izbruhe barv (ovojni papir), vse preobražene s sintetizatorjem v samem trenutku oddajanja.²⁶

Kot poroča kustosinja Barbara London, ki si je prizadevala, da bi medijskim umetnostim našla mesto v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku, je bilo v tradicionalnem muzeju kot je MOMA, v začetku proti njim veliko odpora. »Utrjen odpor, na katerega je naletel video v muzeju, je bil običajen v vsem umetnostnem establišmentu.«²⁷

²⁴ Andreas Broeckmann, »Measure of Distance«, v: Jean-Marie Schaeffer, *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*, Wittedewith, Rotterdam 1998, str. 169.

²⁵ John Hahardt, *The Worlds of Nam June Paik* (katalog z razstave, 11. februar – 26. april 2000), Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, str. 198.

²⁶ Komentarji Susan Dowling, pozneje direktorice New Television Workshop v Bostonu, poročilo Georga Fifielda, »The New Television Workshop«, v: Curtis L. Carter, *Fred Barzyk: The Search for a Personal Vision in Broadcast Television* (katalog z razstave, 7. september – 2. december 2001), Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee 2001, str. 66.

²⁷ Barbara London, »For the Love of Scan Lines«, v: Carter, *op. cit.*, str. 56.

Od teh zgodnjih dni v 60. letih dvajsetega stoletja, so se medijske umetnosti neprestano razvijale do točke, ko so v svetu umetnosti prevladale. Danes dejavni ustvarjalci, vključujoč oblikovalce programske opreme, umetnike novih medijev, pisatelje, kritike in strokovnjake, delajo skupaj v raziskavah in poskusih, da bi ustvarili digitalno elektronsko medijsko umetnost, obenem z javno umetnostjo.²⁸ Del nove avantgarde je osredotočen na estetsko avantgar-do, drugi pa vključujejo radikalen družbeni in politični komentar, naravnani na družbeno spremembo.

V muzejskih zbirkah zdaj domuje video umetnost v trezorjih s kontrolirano klimo skupaj z drugimi umetnostmi. Vendar pa revolucija še nadalje izziva svet umetnosti s tem, ko se video umetnost spaja z računalniško tehnologijo in razvija v digitalno umetnost. Digitalna umetnost zagotavlja še večjo fleksibilnost in večje možnosti manipulacije podob pri ustvarjanju umetnosti in njenem širjenju po internetu. Medijske umetnosti so poleg tega prinesle nove možnosti sodelovanja med plesalci, glasbeniki, arhitekti in umetniki, ki uporabljajo druge medije. Vse to je zagotovilo nove priložnosti za stalno nadaljevanje avantgardnih oblik umetnosti, ki pogosto vključuje tudi sodelovanje umetnikov in znanstvenikov.

Nekaj primerov, vzeti iz nedavnega razvoja, bo zadostovalo za dokaz trditve, da je razvoj avantgardne kontinuiran in da ostaja v vrhu inovativnega razvoja. »Imagination Environment« je nov visokotehnološki umetniški projekt, ki sta ga razvila David Ayman Shamma iz Chicaga in Kristian Hammond s Severozahodne univerze (Northwestern University). To interaktivno delo uporablja računalniški program, s katerim izvede na internetu naključno iskanje podob, ki temeljijo na ključnih besedah govornega besedila.²⁹ Naključno izbrane podobe se zatem pojavijo na devetih računalniških zaslonih, vključenih v proces. Namen projekta je pokazati, kako je mogoče povezati video in računalniško tehnologijo pri ustvarjanju umetnosti, ki je primerljiva s prostimi asociacijami v človeškem umu.

Še celo dlje od tega projekta gre belgijski umetnik Jan Fabre pri svoji uporabi podob, ustvarjenih s pomočjo ultrazvočne naprave, uporabljene na trebuhu ene izmed nosečih gracij v njegovi bruseljski izvedbi opere *Tannhäuser*. Podobe so bile projicirane na zastor v ozadju odra s pomočjo digitalne video in računalniške tehnologije.³⁰

²⁸ Bostonski Cyber Art Festival, mednarodni festival umetnosti in tehnologije (biennale), ki pod vodstvom Georga Fifielda povezuje umetnike, ki delujejo v eksperimentalnem avantgardnem razvoju in elektronskih umetnostih. E-pošta: info@bostoncyberarts.org.

²⁹ Matthew Mirapaul, »Keymord art links images in novel ways«, *International Herald Tribune*, 19.–20. junij 2004, str. 12.

³⁰ Shirley Apthorp, »Tannhäuser La Monnaie, Brussels«, *Financial Times*, 11. junij 2004.

Eno izmed najsodobnejših aplikacij medijske tehnologije v umetnosti predstavlja projekt »Flash Mob«, ki se je nedavno pojavil v New Yorku, in ki se naglo širi okrog sveta. »Flash Mob«, prvotno pripisan neznani osebi, imenovani Bill, se pojavi, ko je »neka 'nerazložljiva množica' pozvana na nek kraj, s pomočjo elektronske pošte, da bi sodelovala pri ohlapno koreografirani dejavnosti«. ³¹ Množica je samoselektivna in dejansko brez vodstva v smislu, da so sodelujoči izbrani s spontanim posredovanjem prvotne elektronske pošte. Navajam nekaj primerov »Flash Mob« dogodkov. »V New Yorku se je sto ljudi zbralo v trgovini s preprogami Macy's, da bi se pozanimali glede nakupa orjaške 'ljubezenske odeje' za njihovo 'predmestno skupnost', poznejša množica pa se je zgrnila v vežo hotela Hyatt (kjer so pričeli ploskati). V Rimu je nekaj sto ljudi preplavilo knjigarno in zahtevalo knjigo, ki ni obstajala, medtem ko se je na Novi Zelandiji okrog dvesto ljudi zbralo v Burger Kingu in eno minuto mukalo, preden so se naglo razkropili.« ³² Takšni dogodki predstavljajo skrajnost medijsko vodene interaktivne umetnosti, medtem ko se izneverjajo anti-umetniškemu maksimi ponovno obujene dade. Najboljša razlaga njihovega uspeha je verjetno, da se igrajo z nerazložljivo in nenasitno željo ljudi, da bi prekinili monotonijo od dela gnane eksistence ter se zbrali kjerkoli se bosta pojavili množica in možnost nekega vzbujenja, posebej še, če je to povezano z umetniškim dogodkom. »Flash Mob« dogodki so edinstveni v tem, da za razliko od mnogih akcijskih skupin ne kažejo jasne politične usmeritve. Presenečenje in spontanost sta ključna elementa v njihovi strategiji, ki ruši običajne očitne razloge druženja ljudi v skupine. Vendar pa so njihova dejanja še vedno zmožna ustvariti neko neugodje med tistimi, ki niso vajeni brezciljnih druženj.

Na tem mestu je nujno določiti posledice razvoja v medijskih umetnostih za nadaljevanje avantgarde. Medijske umetnosti vpeljujejo pomembne spremembe v pristopih k ustvarjanju umetnosti. Omenili smo že element diskontinuitete kot alternativo k harmoniji v strukturah medijsko osnovanih podob. Obstajajo še drugi razlogi, ki medijske umetnosti razločujejo od preteklih umetniških praks. Ustvarjanje in odziv na elektronske medijske umetnosti poteka v realnem času skozi interakcije med elektronskimi kontrolnimi sistemi in človeškimi bitji, ki jih upravljajo, kot tudi tistimi, ki sprejemajo informacije, ki jih generira proces. V nekaterih primerih fizični premiki in glas udeleženca aktivirajo spremembe v elektronskem okolju. To ima za posledico spremembo vrste angažiranosti z medijskimi umetnostmi, kjer so vsi čuti vključeni simultano. V tem kontekstu predstavlja vizualno le eno komponento, ki de-

³¹ Tom Vanderbilt, »Follow the Crowd«, *Art Forum*, poletje 2004, str. 71.

³² *Ibid.*

luje v povezavi s slušnimi in kinestetičnimi elementi zaznave in spoznavanja. Tako medijske umetnosti gledalcem ponujajo drugačno vrsto »predmeta« in izkustva, pri čemer zastavljajo vprašanje njihovega vpliva na prihodnji razvoj avantgarde v umetnosti. »Predmet« medijske umetnosti temelji na napredni elektronski tehnologiji, velikokrat na sistemih več prizorišč, ki vključujejo video, računalnike, sintetizatorje in digitalni format.

Medijska umetnost predstavlja premik od notranjega izkustva, ki ga zagotavljajo tradicionalne umetnosti, k izkustvu utemeljenem v zunanjih strukturah, ki jih omogoča medijska tehnologija. Premik od umetnosti, utemeljeni na notranjem izkustvu, npr. na neki sliki ali pesnitvi, k umetnosti, izvirajoči iz javnega prostora, kjer deluje medijska umetnost, ponuja možnost univerzaliziranega izkustva, ki ni odvisno od individualne subjektivnosti Kantovega tipa, preden doseže univerzalno veljavo.

Medijske umetnosti, ki delujejo v kontekstu demokratičnega javnega umetniškega prostora, na ta način ponujajo svobodo raziskovanja in odkrivanja novih umetniških oblik ter oskrbujejo svet s svežimi idejami. Kot take omogočajo nova sredstva pri ustvarjanju bogastva oblik za trajno razpravo, ki je tako vitalna za zdrav, demokratičen javni prostor. Nove oblike elektronskih umetnosti služijo kot temelj pri preiskovanju napetosti med pojavljajočimi se in obstoječimi idejami v družbi, ki se razteza čez samo umetnost. Torej prispevajo k obnovi samega tkiva demokratične družbe.

Nove možnosti, ki jih medijske umetnosti ustvarjajo za univerzalno komunikacijo, načeloma ponujajo državljanom, ki so povezani v demokratično družbeno strukturo, idealno priložnost komunikacije skozi njihovo skupno izkustvo umetnosti. To bi še posebej veljalo za estetsko izkustvo, ki bi se razvilo v kontekstu javnega prostora, naravnane na skupno spoznavno izkustvo, rezultat pa bi lahko bil v razvoju javne sfere komunikacije, ki bi ga pospešila dela medijske umetnosti.

Noben od teh premislekov na nikakršen način ne napoveduje konca avantgardne umetnosti. Preobilje novih medijskih umetnosti in neprestana raziskovalna težnja, da bi proizvedli konstanten tok novih oblik umetnosti, ki predstavljajo novost, kritiko pretekle umetnosti ter brezkončno kritiko družbe, prej napeljuje na zdravo avantgardo sedanjosti. Skleпам torej, da je dovolj dokazov za podporo vprašanju nadaljevanja tako estetske kot družbene avantgarde v našem času.

Kljub temu bi lahko trdili, da gre v zadnji polovici stoletja za določeno spremembo odnosa, ki zadeva vlogo dozdevne avantgardne umetnosti in ekonomije, ki ne obeta ničesar dobrega za prihodnost avantgardne umetnosti, predani raziskovanju idej družbenega napredka. Bolj ko je skrajno, radikalno ali pretirano, prej je priznано s strani sistema galerij in muzejev ter zbiral-

cev. Umetniki pa često namenoma delujejo v smeri ustvarjanja nečesa novega zaradi same novosti. Umetnostni establišment njihovega časa avantgardistov tradicionalno ni sprejemal brez oklevanja in pogosto so bili uporni ali nenamerni inovatorji.³³ V zvezi s sorodno problematiko je Boris Groys pokazal, da so umetniki emigranti, ki so vstopili v zahodni svet umetnosti v bližnji preteklosti, velikokrat naleteli na določene kategorije pričakovanj, ki so od njih zahtevala, da proizvedejo delo, ki bo »inovativno, originalno in kritično«, z relativno ozkimi kriteriji za te izraze. Po Groysovem prepričanju je bilo pričakovanje »preprosto odkriti in napolniti prazne prostore na trgu umetnosti«.³⁴

III. Avantgarda, ustvarjalna kategorija uma, ukoreninjena v človeškem vedénju

S temi opazkami, ki zadevajo razvoj avantgarde v splošnem ter mestoma njen pomen v dobi, bi rad ponudil končni teoretski cilj glede porekla in vzdržljivosti avantgarde kot stalne sile v razvoju umetnosti. Avantgardo je mogoče najbolje razumeti kot kategorijo, ki obstaja v človeški naravi, in ki odseva v spoznavnih operacijah človeškega uma. Deloma izhajajoč iz idej, ki jih je mogoče zaslediti v besedilih biologa Edwarda Wilsona, predlagam pojmovanje, po katerem avantgarda predstavlja univerzalen ali skoraj univerzalen proces, ki se je pojavil z evolucijo človeške kulture.³⁵ Je eden izmed arhetipov, ki so vtisnjeni v človeško naravo in ki služijo kot neprekinjen vir kreativnega mišljenja, ki prispeva k odkrivanju novih oblik umetnosti in kulture.³⁶ Kot dani vidik človeške narave, avantgarda ne nudi meja originalnosti in inovativnosti v umetnostih.

³³ Na ta moment me je opozorila Karen Witkin ob branju zgodnejše različice tega besedila.

³⁴ Groys, »The Other Gaze«, str. 65.

³⁵ Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York 1999, str. 237. Wilson predlaga utemeljitev izvorov umetnosti v materialnih procesih človeškega uma, ki konstituira razvijajočo se človeško naravo. Univerzalije ali skoraj univerzalije so temeljni vzorci, ki generirajo učinkovite misli in vedénja, ki oblikujejo dominantne teme v umetnosti. Wilson predlaga, da je spreminjajoč razvoj uma »naklonjen bolj tradicionalističnemu pogledu na umetnosti« (str. 238). Toda vztrajnost avantgarde kaže, da je to le del celotne podobe.

³⁶ Stopnja pojavljanja avantgardnih idej ali praks je lahko deloma odvisna od genskih variacij ali okoljskih pogojev, stopnja spreminjanja pa ni enaka v vseh kulturah, na primer pri avstralskih aborignih ali Indijancih iz porečja Amazonke. Toda celo v teh družbah se spremembe pojavljajo in imajo za posledico razvoj oblik in propad starih načinov v korist novih. Proces zgolj poteka dlje časa.

Kot sama umetnost ima tudi avantgarda svoje izvore v nečem, kar je skupno človeštvu.³⁷ Kot univerzalno v človeškem vedenju, je del osnovnih mehanizmov človeškega preživetja. Skozi ponavljajočo se kritiko starih oblik in odkrivanjem novih, avantgarda deluje kot neizogiben element obnove in spremembe za umetnosti v različnih stopnjah civilizacije. Brez takšnega mehanizma bi umetnosti lahko oslabile in postale v spremenljivem svetu neučinkovite pri izražanju idej in vrednot skozi tehnologije, ki so na voljo. Brez občutka za improvizacijo, ki spremlja avantgardo, bi si bilo umetnikom težko zamisliti prehod od izdelave slike do ustvarjanja dela video umetnosti.

Dokaza za avantgardo kot arhetip kulturne produkcije na tem mestu ni mogoče navesti v podrobnostih. Kljub temu je pomembno omeniti, da avantgarda ni kulturno specifična. Tako kot sama umetnost, nastopa avantgarda v kulturah povsod po svetu in v različnih oblikah. Lahko da v določenih obdobjih igra pomembnejšo vlogo, kot na primer v času od devetnajstega do enaindvajsetega stoletja, vendar pa ni omejena na ta posebna obdobja. V nasprotnem primeru ne bi bilo kontinuirane zgodovine umetnosti z razvijajočimi se reprezentacijami povsod po svetu. Podpira jo izkustvo z nagnjenostjo k inovaciji, učenju in izbiri, ki se pojavlja v vseh kulturah, ki se dvigajo k veličini.

Ideja, ki jo o avantgardi, kot utemeljeni v človeški naravi, na tem mestu predlagam, je nujno spekulativna. Vendar pa se pojavlja v trenutku, ko so estetiki, ki se osredotočajo na biologijo in kognitivne znanosti, pripravljeni vsaj razmisliti o tem, da vsega, kar moramo vedeti o umetnosti, nemara le ni mogoče pojasniti zgolj s kulturnimi in zgodovinskimi teorijami.³⁸ Zgodovina umetnosti, posebej tiste umetnosti, ki se je razvijala skozi dvajseto stoletje do danes, je bila priča obilici spektakularnih izbruhov v obliki avantgardnih umetnosti. Vse njene manifestacije ne bodo imele trajne vrednosti niti ne bodo vse njene manifestacije prispevale k napredku civilizacije na plemenite načine. Zlasti del umetnosti, ki ga vodi ekonomska avantgarda, verjetno ne bo imel trajne vrednosti. Vseeno pa bo izbor novih oblik estetske in družbene avantgarde uveljavil trajna znamenja naših civilizacijskih stopenj.

Ni nujno pokazati, da je avantgarda prisotna v isti meri ali celo sploh v vseh kulturah umetnosti, je pa očitno, da ima važnejšo vlogo v kulturah, kjer umetnost ostaja vitalna sila. Kjer ji je dopuščeno uspevati, avantgarda stopnjuje sposobnost umetnosti pri ohranjanju njenih funkcij kot dejavnika družbe-

³⁷ Noël Carroll je nedavno trdil, da je umetnost ukoreninjena v človeški naravi. Cf. Noël Carroll, »Art and Human Nature«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 62, št. 2 (pomlad 2004), str. 95–108.

³⁸ Carroll v besedilu »Art and Human Nature« prispeva kritični pregled argumentov za razumevanje človeške narave kot dopolnila k drugim vzrokom razvoja v umetnostih in proti njemu.

ne spremembe in sredstvo za izražanje novih idej in skupnih občutij. Prispeva k demokratizaciji umetnosti s spodkopavanjem utrjenih praks in hierarhičnih proizvodnih sistemov.

Poleg tega se avantgarda ne nanaša na določene vrste umetnosti ali posamezna zgodovinska obdobja, temveč prej na vedno vračajoči se vidik človeškega duha, ki ga ženejo inovacije in iz katerega izhajajo stalni tokovi novih oblik umetnosti. Avantgarda nujno vključuje in preoblikuje nove tehnološke medije v glasove umetnikov prihodnosti. S tem bo neusmiljeno poteptala svoje predhodnike pri zadovoljevanju svoje konstruktivne funkcije ustvarjanja novega. Avantgarda, ukoreninjena v človeški naravi je tista, ki omogoča umetnosti preživetje »vsake katastrofe, vsakega razpada, vsakega propada«. ³⁹

Prevedel Ernest Ženko

³⁹ Groys, »The Other Gaze«, str. 79.