

charles
jencks

postavangarda

Avangarda je neobičan termin i ideja; dijelom vojnička metafora primijenjena na umjetnost i kulturu, dijelom sinonim i nadomjestak za blaže izraze “moderna” ili “modernizam”, dijelom sociološki opis samostalne klase pojednaca. Donekle je ona također i pseudo-koncept koji koristi da se potvrdi ugled onih što su sigurno pristigli u Vatikan modernizma, Muzej moderne umjetnosti u New Yorku (MOMA), tu kvazi-oficijelnu instituciju koja pretvara nekadašnja inventivna i destruktivna djela u ustaljene slike što ih treba proučavati, klasificirati i, već prema prilici, obožavati. Proturječje ovoga posljednjeg nije moglo biti nezamijećeno, pa se umjetnici i kritičari danas s pravom pitaju je li avangarda doista ogradila nov teritorij u prošlosti tako da jedan od njih, Vincent van Gogh, kasnije može svoje nekadašnje “bezvrijedno” djelo zamijeniti za četrdeset milijuna dolara. Milijun i šest tisuća za Rothka, dva milijuna i dvjesto za Jacksona Pollocka, tri milijuna za Jaspersa Johnsa - masovni nas mediji obasipaju brojakama - stari majstori dadaisti, nihilisti vrijedni sakupljanja. Još jedan statistički niz - pedeset novih muzeja godišnje sagrađi se u Sjedinjenim Državama, 35.000 slikara, kipara, povjesničara umjetnosti godišnje diplomira na američkim školama, modernizam prihvaćen kao službena kultura našeg vremena - može li, dakle, avangarda, toliko omalovažavana i prezrena u posljednjih 160 godina, preživjeti sav taj uspjeh i još uvijek biti “ispred” nečega?

Gotovo cjelokupna značajna kritika smatra da je avangarda mrtva zbog toga što ju je apsorbirao establishment i potrošačko društvo: ako se našla u središtu, ako se pomirila s masovnom kulturom, ako je njezin krajnji cilj, kad je sve već rečeno i učinjeno, da bude uklopljena u maticu, u MOMA, MOCA ili LACMA, tada je avangarda uistinu švicarska garda¹ ili salonska umjetnost našeg vremena. S tom bi se mišlju svakako mogao složiti Robert Hughes, koji je proučavao odnos modernizma i tržišta: “... Premda su sedamdesete stvorile djela vrijedna pohvale, neka od njih doista vrlo zanimljiva, danas se čini da je jedna od najuočljivijih oznaka proteklog desetljeća bila suglasnost što je ponizila umjetnost samu: da je modernizam, koji je bio

kulturni temelj Europe i Amerike stotinjak godina, vjerojatno okončan, da smo na kraju, kako je u svom poticajnom eseju iz 1972. ustvrdio Hilton Kramer, ‘doba avangarde’.

Oko 1979. ideja avangarde iščezava. Ta iznenadna promjena jednoga od najpopularnijih klišeja pisanja o umjetnosti u jednu ne-riječ mnoge je zatekla nespremne. Onima koji su još vjerovali da umjetnost ima neku praktičnu revolucionarnu ulogu bilo je to podjednako neshvatljivo poput nestanka američke radikalne ljevice nakon 1970.”

Pitanje je, međutim, mnogo složenije i istančanije od jednostavnog života ili smrti avangarde. “Smrt modernizma” u ovom je stoljeću bila obznanjivana mnogo puta, jednako često kao i njezin dvojnik “smrt umjetnosti”. Njemačka je knjiga navijestila njezino preminuće 1907., ali to nije spriječilo njezina opetovana uskrsnuća, niti gradnju novih muzeja na njezinu pepelu. Poput feniksa čini se da modernizam postaje još snažniji nakon odlučnog udara, pripremajući se za ponovno rođenje. Čak bi se moglo tvrditi da njegovo zdravlje ovisi o tom ritualnom “ubijanju” kojim se priprema naredni krug u ciklusu, novi pokret koji uvijek obećava da bude svjež poput neizvjesne budućnosti. Onaj tko je umoran od avangarde i njezinih neprestanih uskrsnuća umoran je, kažu, od života, proljeća i mode, umoran od neprekidnih mijena i poslovnih ciklusa; a to je danas gotovo svatko. Kako objasniti taj paradoks?

Već i letimičan pogled na četiri ključne etape avangarde od 1820-ih godina do danas uvjerit će nas kako su termin i praksa, kroz niz istančanih preinaka, potpuno izmijenili svoje značenje.

1. HEROJSKA AVANGARDA

Izraz je, dakako, djelimice francuski, ali je usvojen u mnogim zemljama, pogotovo engleskoga govornog područja, i njegov je primarni naglasak na “ispred” - “avant” - drugih stvari. Tako engleski “avantour” znači “onaj koji ide naprijed”, ili “avant-peach”, “rana vrsta breskve”. Malory je upotrijebio “avant-garde” u “Arthuru”, 1470. - “Lionežani... su imali avangardu”, i u tom se vojničkom značenju protegla sve do 1796.:

“General Stengel... zapovijedao je avangardom (prethodnicom) valencijanske vojske.” Svi su ti primjeri uzeti iz Oxford English Dictionary koji, u želji da dokaže svoj aristokratizam i “ancien”, doduše izbjegava suvremenija značenja iz posljednjih 160 godina, jedina koja nas zapravo i zanimaju. Ona vode porijeklo iz francuske revolucije i iz pojma Henrija de Saint Simona, formuliranog 1825., jedinstvene avangarde umjetnika, znanstvenika i industrijalaca koji će zajednički stvoriti pozitivističku budućnost - što će uskoro postati znanstvena teorija pozitivizma. Saint-Simon, bivši vojnik, obraća se znanstveniku kao umjetnik: “Mi, umjetnici, poslužićemo vam kao prethodnica: snaga je umjetnika zapravo najneposrednija i najbrža: kad želimo predati svoje ideje drugima, ispisujemo ih u mramoru i na platnu... i tako, prije svega, ostvarujemo moćan i pobjedonosni utjecaj... ako je danas naša uloga bezvrijedna ili u najmanju ruku sporedne važnosti, ono što nedostaje umjetnosti jest ono osnovno što čini njezinu energiju i uspjeh, a to su zajednički zamah i opće načelo.”²

“Zajednički zamah i opće načelo” bio je dakako društveni napredak: pohod na socijalizam koji je avangardi dao smjer i svrhu. On je također pridao umjetniku i arhitektu važnu ulogu navjestitelja promjena “pred” maticom društva. Saint-Simon kao da je naglašavajući kršćanski aspekt svoje poruke (i vlastitog imena) pridao umjetnicima svećeničku ulogu: “Prekrasne li sudbine umjetnosti koja može iskušavati pozitivnu moć nad društvom, doista istinsku svećeničku ulogu, i snažno kročiti pred ostalim intelektualnim sposobnostima, u doba njihova najvećeg uspona! U tome je dužnost umjetnika, to je njihova misija...”³

Karl Marx se javlja kasnije; u “Komunističkom manifestu” on tu avangardnu ulogu rezervira za komunističku partiju, a mnoge radikalne novine u Francuskoj, poslije 1848., preuzimaju naslov *L'Avant-garde* kao znak političkog pozitivizma. Čak i one koje su oponirale komunizmu upale su u stupicu vojne metafore. Anarhist Peter Kropotkin, primjerice, dao je neizbježan naslov svojem švicarskom časopisu - koji će neposredno utjecati na avangardizam Le Corbusiera. Još jedan navod iz toga prvog razdoblja avangarde mogao bi poslužiti da naglasi njezinu herojsku, pozitivističku ulogu. Citat je to iz knjige Gabriel-Désiréa Laverdanta “O misiji umjetnosti i ulozi umjetnika”, objavljene u Francuskoj 1845.: “Umjetnost kao izraz društva iskazuje na najuzvišeniji način najnaprednije društvene tendencije: ona je prethodnica i objaviteljica. Stoga, da bi se spoznalo ispunjava li umjetnost dostojno svoju misiju začetnika, je li umjetnik doista preteča (avangarda), potrebno je znati kamo ide Čovječanstvo, kakva je sudbina čovjeka...”

Drugim riječima, Laverdant, Saint-Simon i Karl Marx smatrali bi današnju avangardu vrlo *arrière*, baš kao što bi raskol koji je uslijedio između umjetnosti i politike u dvije odvojene avangarde smatrali pogubnim. Taj se raskol neizbježno dogodio s pojavom modernizma 1880-ih, usredotočenog na zasebne umjetničke jezike; “umjetnost radi umjetnosti” jedan je od jezika koji je među najjačim jezicima od avangarde do danas. Među ostalima, propagirali su ga Mallarmé i Clement Greenberg.

Usprkos tome “herojska” avangarda bila je prva i najvažnija verzija te promjene institucije i usmjerila je težnje slikara poput Gustavea Courbета i utopijskih planera poput Roberta Owena i Charlesa Fouriera. Dovala je također - dok je istodobno kročila na umjetničkoj i društvenoj fronti, što je činila otprilike deset

godina - do “herojskog” razdoblja moderne arhitekture 1920-ih godina; do djela Gropiusa, Miesa i Le Corbusiera. Herojska avangarda povukla je društvo, ili barem struku, maticu ili establishment koji su išli njezinim stopama.

Valjalo bi zastati na trenutak da se skine još jedan sloj s te vojničke metafore. Ako je herojska avangarda imala izvesti aneksiju teritorija i provocirati žestoke okršaje s neprijateljem, tada je to bilo Služenje Sudbini Čovječanstva, i u tom ju je poslu morala slijediti glavina vojske - možda bi je trebalo nazvati *moyen-garde*, ili *milieu-garde*, ili, najbolje, *centre-garde*, jer je ova posljednja metafora precizno smješta na fronti uz “avant”. Može li postojati avangarda a da nije definiran *centre* ili *arrière*, bez Salona i establishmenta, Akademije i Aristokracije? Herojska je avangarda također imala biti nadomjestak za stariju instituciju elite, s njezinom inteligencijom, stručnjacima i aristokratima. Tako će njezine stilove i vrline prigrliti ostatak društva: Le Corbusier i Bauhaus postaviti će standarde masovnoj proizvodnji, idealni tipovi bit će beskraino ponavljani i stoga će doseći razinu masovnog ukusa; T. S. Eliot “pročistiti će jezik plemena”; Einstein će izmijeniti senzibilitet kino-posjetitelja jednako kao što će Picasso, Braque i Léger promijeniti i pročistiti vizualne kodove publike. Ništa ne smeta, barem ovog trena, što se to nije dogodilo upravo onako kako su oni smjerali; ideal je bio dovoljno snažan da ga pronese deset generacija modernista sve do 1960-ih. Poslužio je da opravda njihove eksperimente, njihovu volju za moć, njihove beskonačne veleposjede i napade na umjetničke akademije.

2. PURISTIČKA AVANGARDA

Ta je ideja također popločila put drugom tipu avangarde, purističkoj fazi, jer je omogućila socijalni pretekst stvaranja formalnih eksperimenata s različitim umjetničkim jezicima, u najmanju ruku na razini analogije. Ondje gdje su prvi prokrčitelji mogli zahtijevati potencijalno društveno oslobođenje, njihovi su nastavljači mogli tražiti duhovnu slobodu: nebesko kraljevstvo umjetničke imaginacije oslobođeno svih prethodnih konvencija u namjeri da izumi novi svijet. I taj se formalistički modernizam dokazao jačim i trajnijim (premda manje interesantnim) od prve avangarde. Od Josefa Albersa do Petera Eisenmana, od Buckminstera Fullera do Normana Fostera, od modernističke apstrakcije do kasnomodernističkog formalizma i tehnicizma, puristička je avangarda dominirala umjetnošću i arhitektonskom politikom od dvadesetih godina do danas, i u iskušenju sam da kažem, s drugima, da je to i jedina “istinska” avangarda koja može postojati nakon što je društveno/umjetnička avangarda mrtva - jedina koja osvaja nove teritorije, nove jezike i oblike iskustva. Međutim, ovdje me bitno ne zanima takva neprestana revolucija koja je sama sebi svrhom, stoga ću se vratiti posljednjim dvama tipovima avangarde, jednom kojemu može pripasti epitet “takozvana”, drugome “radikalna”.

3. RADIKALNA AVANGARDA

Radikalna avangarda desetih i dvadesetih godina izrasla je na pokušaju da se prevlada konačna granica, razdjelna linija između umjetnosti i života. Dok su prethodne dvije avangarde prokrčile nove društvene i umjetničke teritorije, radikalni avangardisti - futuristi, dadaisti i konstruktivisti, nastojali su dokinuti sve različitosti, sve nacionalnosti, sve standarde i struke

i tako su bili ne samo radikalni već istodobno i anti-avangardni. Umjetnost treba da iziđe na ulicu, a ulice da budu pretvorene u umjetničke galerije, umjetnost treba da bude život, a život da postane umjetničko djelo. Tatlinova umjetnost stroja, posebice njegov Spomenik Trećoj internacionali, paradigmatički su za radikalnu avangardu, i vrijedno je spomenuti da su je njemački dadaisti tog vremena mogli interpretirati sloganom "Umjetnost je mrtva, nek' živi Tatlinova nova umjetnost stroja".⁴ Konstruktivisti su, nakon oktobarske revolucije, najradikalnije napadali buržoasku podjelu umjetnosti i života, jezgrovito iskazanu u institucionalnoj podjeli između muzeja i tvornice.

Pjesnik Majakovski i ostali uzvikivali su: "Dolje muzeji i umjetnost! Mi ne trebamo mrtve mauzoleje umjetnosti gdje se klanja mrtvim djelima, već živu tvornicu duha - na ulici, u tramvajima, u tvornicama, u radionicama i radničkim domovima." Takav napad na institucionalizaciju umjetnosti u okviru muzeja i popratnog pojma autonomije umjetničkog djela odvojenog od društva bit je avangarde za takve materijaliste kao što je Peter Bürger, koji danas piše o toj temi.⁵ Nije teško shvatiti zašto su njihovi argumenti uvjerljivi: umjetnički kontekst doista izolira umjetničko djelo, umjetničko tržište i muzej uistinu mijenjaju, premda rafinirano, značenje geste i stila. Ne možemo promatrati Juliana Schnabela a da ne razmišljamo o etiketi s cijenom i reklamnom aparatu što ga okružuje, kao što ne možemo gledati Hong Kong banku Normana Fostera bez spoznaje da je riječ o najskupljoj kasnomodernističkoj zgradi na svijetu. Masovni mediji i tržište učinili su sve nas materijalistima, i jedini način da se prevlada ta situacija jest, dopustiti potpuno sve moguće implikacije i vidjeti kako se umjetnik i arhitekt nose s tim dijelom sadržaja svoga posla.

Ekstremni primjeri toga radikalnog avangardizma najprije su se pojavili ranih dvadesetih godina, a zatim i šezdesetih godina, s nekoliko pop-artista koji su pokušali, prema vlastitim riječima, "djelovati u procijepu između umjetnosti i života", približavajući se tom procijepu ili, poput Andyja Warhola, praviti se kao da nije nikad ni postojao, reducirajući umjetnost na tip mehaniziranog i stiliziranog života. Warholovi poslovični iskazi "Želim biti stroj, strojevi imaju manje problema" preokrenuli su naglavačke cjelokupan pozitivistički i socijalistički moral avangarde; njegov pristanak da konačno sadržaj njegova djela bude novac pokazao je da je stara neprijateljska pozicija avangarde (kao alternative masovnoj kulturi) mrtva. S Warholom i šezdesetima razdoblje klasične avangarde kao "visoke kulture" bilo je završeno, baš kao što je njezine kritičke i revolucionarne implikacije apsorbiralo potrošačko društvo, a samo je umjetničko tržište započelo zahtijevati sezonsku smjenu "novog, usavršenog šoka novog", ili "neo-šoka". Dovoljno je prisjetiti se tek Dwight Macdonaldova pojma "visoke kulture" kao avangardizma da bi se shvatilo kako to više ne funkcionira. U svojoj "Teoriji masovne kulture", napisanoj 1953., on zaključuje: "Značenje je avangardnog pokreta (pod kojim podrazumijevam pjesnike poput Rimbauda, romanopisce poput Joycea, kompozitore poput Stravinskog i slikare poput Picassa) u tome što je jednostavno odbio da se natječe. Odbijajući akademizam - a time, u drugom potezu, i masovnu kulturu - učinjen je očajnički pokušaj da se obrani stanovito područje u kojem bi ozbiljan umjetnik još mogao funkcionirati. To je prouzročilo novu podjelu kulture, više na temelju intelektualne nego socijalne *élite*. Pokušaj je

bio izrazito uspješan: njemu dugujemo gotovo sve što je živo u umjetnosti posljednjih pedesetak godina. Zapravo, 'visoka kultura' našeg vremena u mnogo čemu je identična avangardizmu."⁶

S pop-artistima što su izjednačili "visoku kulturu" s "niskom" i kič s avangardom, stara garda nije više mogla biti "avant" i čega: ona prije odražava i uzvraća masovnu kulturu na drukčijoj, estetskoj razini. Nije ostalo mjesta, iz Macdonaldovog iskaza "da se obrani stanovito područje u kojem bi ozbiljan umjetnik još mogao funkcionirati" - svakako nigdje siguran od proždrljiva umjetničkog tržišta.

Jednako je tako pogubna za klasičnu avangardu bila kontra-kultura studentskog pokreta, protesti protiv rata u Vijetnamu, feministički aktivizam i iznad svega "Svibanj '68", "événements de Mai", što su učinili svaki galerijski umjetnički happening, svaki iskaz anti-umjetnosti i performancea unutar muzejskog konteksta amaterskim predstavama, čineći neku vrstu borbene radionice u umirovljeničkom domu smještenom negdje zapadno od Phoenixa, Arizona. Kritičar Harold Rosenberg odmah je uvidio štetne implikacije svibanjskih događaja za one koji su pokušavali ustrajati na anti-umjetničkom avangardizmu pišući o tome u "The New Yorkeru", tako da pouke nisu mogle biti potpuno izgubljene u središtu umjetničkog svijeta. On navodi Michela Ragona: "U vrijeme svibanjskih i lipanjskih događanja, 1968., kultura i umjetnost činilo se da više nikoga ne zanimaju. Izvukavši iz toga neizbježne zaključke muzejski su kustosi zatvorili svoja groblja kulture. Zaražene njihovim primjerom privatne galerije zaključavaju svoja vrata... U vrijeme svibanjske revolucije grad je još jednom postao središtem igara, ponovo otkrivši svoje kreativne potencijale; instinktivno stvarajući socijalizaciju umjetnosti - veliki permanentni teatar Odéon, plakatni atelje bivše École des Beaux-Arts, krvave balette CRS-a (policije) i studenata, demonstracije i mitinge u prirodi, javnu poeziju zidnih slogana, dramatične izvještaje Europe No 1 i Radio-Luxemburga, cijeli narod u stanju napetosti, intenzivne participacije i, u najuzvišenijem smislu te riječi, poezije. Sve je to značilo otpust kulture i umjetnosti."

"Smrt umjetnosti bila je najavljivana pola stoljeća, no u ovom iskazu francuski kritičar Michel Ragon prognozira što će je nadomjestiti. Nasuprot umjetnosti Ragon postavlja političku demonstraciju kao superiorniji oblik kreacije: društveni događaj postaje model estetskog iskaza. Bez obzira na vrijednost toga shvaćanja, njegov je učinak obezvređivanje anti-umjetničkog umjetnika koji se, demonstrirajući smrt umjetnosti, nastavlja predstavljati kao njezin baštinik. Od Mondriana do Dubuffeta ovo je stoljeće 'posljednjeg slikara' čije su formule negacije obećavale odolijevati daljnjoj redukciji. Slikarstvo podijeljeno s nulom, međutim, dokazalo je da je jednako beskonačno: umjetnost može biti konačna, ali anti-umjetnost nema kraja. Sada je cijela igra dovedena u pitanje, ne samim umjetničkim djelima već kolektivnom akcijom koja, Ragonovim riječima, jednostavno otpušta umjetnost."⁷

Svibanj '68 proizveo je nešto što se naziva "modernizmom ulice", otvorenje s happeningom što traje dvadeset i četiri sata, koje je u mnogo čemu bilo spontanije i kreativnije - barem dok ne bi ponestalo hrane i benzina - nego u galerijama Sohoa. Ali, kao što znamo, radikalni avangardizam političke umjetnosti nije potrajao duže od mjesec dana, nakon čega su se umjetničko tržište i politika vratili svojim starim putanjama. Retrospektivno

gledano očigledno je da svjetski politički, kulturni i ekonomski sistemi mogu prevladati mnoge šokove, poslovne cikluse i recesije, prilagodivši se većini političkih i umjetničkih aktivnosti usmjerenih protiv njih; oni su mnogo snažniji nego što su otpadnici šezdesetih godina predviđali. Doista, ti su sistemi cvjetali na otpadničtvu, kritici, ciklusima destrukcije i skoroj propasti; i kapitalizam i njegov kulturni svijet trebali su te katalizatore kao glavnu pokretačku snagu. Čini mi se - a to je prije spekulacija nego svagdanja mudrost - da ono što se obično naziva "modernim svijetom" ovisi prije svega o ciklusima stvaranja i razaranja i da modernizam odražava posve vjerno taj zamah njihala, to, ničeanski rečeno, "prevrednovanje svih vrijednosti", taj opoziv općeprihvaćenog, vrednovanog, već postignutog. Tri avangarde koje spominjem nalik su multinacionalnom nastojanju da se osvoje nova tržišta, nikad zadovoljnom postignutim, uvijek spremnom za nove izazove: "inovacija ili smrt", neprekidna mijena ili presahnuće, neprestano razaranje da bi se omogućilo stvaranje. Rečeno mi je da su u Fosterovoj "Hong Kong Bank" izmijenili trećinu opreme i organizacije u posljednjih godinu dana i da predviđaju takve neprekidne cikluse obnova i u budućnosti. Ako je takvo restrukturiranje internacionalnih financija danas stvarnost, ono se neposredno odražava i na proizvodnju umjetnosti i arhitekture.

Negativne posljedice toga vrlo je poetično iskazao Karl Marx u "Komunističkom manifestu". Prije nego što navedem dobro poznate retke koji su imali udjela u ideji avangarde, iskazat ću dužno poštovanje Marshallu Bermanu i njegovu važnom djelu o modernizmu nazvanom prema Marxovim riječima "Sve što je ustajalo isparava", jer je upravo Berman pokazao koliko je Marx bio modernist i čak, pretjerujući, koliko se divio dinamizmu i samoostvarenju buržoazije. Dakako da je Marx htio potopiti kapitalizam i kao tipičan građanski sin mrzio je svoju klasu, ali u tom odnosu ljubavi/mržnje nije bio poput tipičnih avangardista u posljednjih 160 godina koji su nastojali odbaciti neposredne preteče, generaciju svojih očeva, da bi ostvarili vlastiti, neponovljiv stil i poruku. Karl Marx je pisao o neprestanoj revoluciji, ili avangardizmu, buržoazije. "Buržoazija ne može opstati bez neprestanog revolucioniranja sredstava za proizvodnju, pa prema tome i proizvodnih odnosa, a s njima i cjelokupnih odnosa u društvu. Očuvanje starih načina proizvodnje u nepromijenjenom obliku bilo je, naprotiv, prvi uvjet opstanka za sve ranije industrijske klase. Neprestano revolucioniranje proizvodnje, neprekinuti poremećaj svih društvenih uvjeta, trajna nesigurnost i agitacija razlikuju buržoasko društvo od svih ranijih. Svi kruti, zaleđeni odnosi sa svojim nizom drvenih i časnih predrasuda i mišljenja izbrisani su, svi novoformirani zastarijevaju prije negoli okoštaju. Sve što je ustajalo, isparava, sve što je sveto skrnavi se, i čovjek je na kraju prisiljen da se suoči, otriježnjen, sa stvarnim uvjetima života, i svojim odnosom spram vlastite vrste." Sve dok je ta neprestana destrukcija dijelom nihilistička, kako Marx i Nietzschea treba očitavati, ona istodobno oslobađa golemi potencijal kreativnosti i samoostvarenja - razvoj svakog pojedinca i društva kao cjeline. Podsjeća nas to na Thomasa Jeffersona, koji je, nakon što je uživao u samoostvarujućem potencijalu američke revolucije za svoju vlastitu generaciju, htio jamčiti "pravo na revoluciju" svakoj budućoj generaciji, nešto što nije sasvim zaživjelo u svijetu politike ali postoji u kapitalističkoj ekonomiji i na umjetničkom tržištu, kao i na tržištu arhitekture.

Arhitekt i teoretičar Adolf Loos na prijelazu stoljeća doveo je u vezu buržoaziju s modernističkim stilom. Loos je, poput mnogih drugih pisaca 19. stoljeća, lamentirao nad odsutnošću autentične kulture usporedive s onima iz predindustrijske prošlosti. Dok su prethodna razdoblja imala integralni stil i sistem vrijednosti, sadašnjost je izgubljena u eklekticizmu i oponašanju: dok se aristokracija oslanjala na svoju tradiciju, a seljaštvo je prirodno slijedilo sporo promjenljive konvencije, buržoazija, zadovoljna sobom, dakako da je proizvodila i konzumirala superiorni oblik kiča. Stoga, Loos zaključuje, ako građanstvo treba da otkrije vlastitu autentičnu kulturu i stil, mora ih tražiti u korisnosti, funkciji, efikasnosti - u velikim strogim spomenicima što su ih zamislili kapetani industrije, nesvjesno, svugdje: u mostovima, neboderima i inženjerskim djelima.

Takva interpretacija modernizma kao autentične građanske kulture nije, koliko je meni poznato, formulirana Loosovom arhitekturom, već je nagoviještena njegovim pisanjem. Nije to interpretacija koja bi mogla imati široko odobravanje, budući da srednja klasa ima o sebi dinamičnu sliku i znatnu odbojnost spram buržoazije kao klase (jedna je definicija srednje klase da ona ne želi prepoznati sebe). Mogu se imati različiti stavovi spram te evazije i gubitka samoidentiteta. Modernistički i kasnomodernistički stav često usvaja radnički stil - ogoljeo i žilav industrijski način koji sada krasi svaki "šik" restoran od Tokia do Los Angelesa. Tom Wolfe, u svojoj dopadljivoj karikaturi modernizma "Od Bauhauasa do naše kuće", postavlja cijeli slučaj na tu jedinu ideju, i iznenađuje kako mnogo soka može iscijediti iz nje: "Bauhaus stil proizašao je iz stanovitih čvrstih pretpostavki. Prvo, nova je arhitektura bila stvorena za radnike. Najsvetiji od svih ciljeva: savršeno radničko stanovanje. Drugo, nova arhitektura trebala je odbiti sve buržoasko.

Budući da je gotovo svatko tko je bio uključen, arhitekti kao i socijaldemokratski birokrati, i sam bio 'buržuj' u doslovnom, socijalnom značenju te riječi, 'buržoasko' je postao epitet koji je značio sve što ste htjeli da znači. Odnosio se na bilo što što niste voljeli u životu ljudi iznad zidarskog sloja. Najvažnije je bilo da se ne bude uhvaćen u stvaranju nečega na što bi se moglo uprijeti prstom i prezrivo reći: 'Kako je to buržoasko'.⁸

Tako uz pomoć Karla Marxa, Adolfa Loosa i Toma Wolfea, nevjerojatnog trojstva, dolazimo do zaključka da je modernizam prirodan stil buržoazije (čak i kad se maskira u blue jeans i prnje), i neizravan zaključak koji slijedi jest da avangarda, koja vuče modernizam naprijed, održava dinamizam kapitalizma, njegove nove valove razaranja i stvaranja (destrukcije i konstrukcije), godišnje pokrete "izama" koji slijede jedan za drugim, predvidljivi baš kao i izmjene godišnjih doba.

4. POSTAVANGARDA

Ali ta se situacija izmijenila u posljednjih desetak godina, ne zato što je buržoazija "isparila", već zbog toga što su umjetnici, arhitekti, kritičari i publika počeli razumijevati tu dinamiku i zauzeli nov položaj, što ću ga nazvati, možda odviše predvidljivo, "postavangardom". Ta nova etapa institucije očigledno se posve razlikuje od prethodnih triju - herojske, purističke i radikalne avangarde - jer ne pokušava osvojiti nove teritorije: ona Duchampov stari "šok novoga" zamjenjuje novim Marianijevim "šokom staroga".

Teritorij što ga otkriva postavangarda u cijelosti je stari kralj koji je sračunato šokantan sve dotle dok dovodi u pitanje modernističke tabue - vjerojatno nijedan tako važan poput predodžbe buržoazije kako trijumfalno uživa u sebi samoj. Ricardo Bofill, primjerice, preuzima Fourierov socijalni utopizam i gradi "herojske *phalanstères*", što su imale izmijeniti život radničke klase, kao "mjesta za ljude"; vjerojatno neskladna i neukusna, ali ne više nego Palladijeve Villa Rotonda i druge crkve/hramovi za patricije; ili palače američkog Juga temeljene na istom prisvajanju religioznih obrazaca.

Mnogi modernisti, pa čak i postmodernisti, preziru takva djela jer je njihova klasična i građanska podloga odviše očigledna, no da ironija bude veća, ljudi koji u njima žive nalaze ih prihvatljivijima od modernističkih rješenja što se nude po istoj cijeni. Le Corbusierove "strojeve za stanovanje", masovno stanovanje zasnovano na apstraktnom obrascu i metafori stroja, radnička klasa nije prigrlila, a trebalo je da ih zavoli ili da unaprijedi svoj ukus i nauči voljeti ih. Postmoderna arhitektura, više nego postmoderna u drugim umjetnostima, susreće se s tako očiglednim promašajima modernizma da se baš zbog toga posve neposredno suočava sa "smrcu modernizma". Modernizacija, destruktivno-konstruktivne snage urbane obnove i kapitalizma, nigdje nisu tako vidljive kao u okolišu.

Tako postavangarda ne samo što priznaje da je buržoaska, već prihvaća i ukuse temeljene na klasnom, kao i druge ukuse čija je vrijednost sadržana u njima samima. Otuda i njezina eklektičnost, filozofija pluralizma i participacije, otuda je i njezina strategija - što su je artikulirali Venturi i ostali, uključujući i mene - dijelom osmišljena kodom korisnika.

O ovom aspektu suvremene umjetnosti i arhitekture Howard Fox raspravlja na izložbi i u katalogu "Avangarda u osamdesetima" pod naslovom "Zajednica, zajedničke vrijednosti i kultura". Ovdje, kao uostalom i drugdje, on je oštrouman i prepreden lisac, dokazujući da je današnja avangarda poput one u prošlosti jer se bavi mnogim istim problemima - ali na suprotne načine. Mudri Fox pokazuje da je avangarda osamdesetih godina poništila sve avangardne čekove proteklih 160 godina. Postavlja se pitanje: zašto je prema tome zvati avangardom? Podsjećam me to na definiciju reprodukcije: "Reprodukcija je u svemu nalik na original osim u svakom pogledu."

Koje su, dakle, druge značajke što određuju postavangardu? Ona ima nov odnos spram društva, široku publiku različitih ukusa i kultura. Njezina se umjetnost sagledava iz više različitih očista istodobno, stoga je neizbježno ironična i višestruko kodirana, poput radova Rona Kitaja i Roberta Longoa, omogućujući nekoliko diskontinuiranih interpretacija temeljenih na mnogostrukim perspektivama, različitim iščekavajućim točkama. Narativno, lokalne harmonije i ikonologija ponovo su u igri, ali više ne ukazuju, kao u predmodernoj prošlosti, na jedno rješenje, na unificiran pogled na svijet ili metafiziku.

U tom smislu postmoderna je još uvijek dio moderne, priznavajući otkrića čuvene trijade, starozavjetnih figura Marxa, Freuda i Einsteina - jednako tako dopunjenih novozavjetnim prorocima - Lévi-Straussom, Chomskym i Foucaultom. Opće mjesto ili motiv u postmodernoj arhitekturi pokazuje tu novu metafiziku vrlo živahno, a moguće je povući paralele i s

umjetnošću: povratak ispražnjenu središtu, središtu koje nije moglo odolijevati, povratak kružnom trgu smještenom u srcu grada, smišljenom da ostvari vrstu prostora - centričnosti - što je nedostajala u modernom urbanizmu. Arata Isozaki, Michael Graves, Ricardo Bofill, Charles Moore, James Stirling - odreda pravi postmodernisti - ostvarili su takve cjeline okupljanja, okružene trgove, opkoljene rotunde, usredištena mjesta - ali ostavljajući središta praznima, kao znak praznine u srcu društva, ili nepostojanja odgovarajuće ikone na oltaru. Oni omogućuju da potreban društveni prostor javnosti zaživi, oni slave i opskrbuju taj prostor krasnim i neprestanim zidanjem, ali ga zatim prepuštaju sumnjičavom društvu da ga obilježi konačnim dodirima: skulpturom, slikom ili umjetničkim djelom što će mu dati definitivno značenje. Mnoge postmoderne slike iskazuju potragu za izgubljenim središtem, i baš zbog toga, kao i u arhitekturi, očigledan je primat retoričke figure "prisutnosti odsutnosti".

Da zaključim, vratio bih se vojničkoj metafori zapitavši se koliko ona može biti sačuvana. Postavangarda nastupa nakon prethodne tri - herojske, purističke i radikalne - pa je taj termin posve precizan u svom opisu: u borbenom smislu to nije prva linija, već drugi ešalon, nije "corps d'élite", već su to oni koji na bojno polje stižu kasnije da očiste teren od neprijatelja. Snaga je postavangarde u tome da prepozna što njezini preteče nisu mogli sebi dopustiti; to je mali dio moćne srednje klase koja neumorno mijenja svijet istodobno ga razarajući i stvarajući. Ona ne pokušava sakriti tu spoznaju, ili pretvarati se da tu ulogu može preuzeti radnička klasa, odnosno da je moguće prevladati proturječje između života i umjetnosti, što su bile pretenzije i program prethodnih avangardi, i baš u tome skromnom samoprepoznavanju nalazi se posebna vrsta autentičnosti. Ona je realistična u pogledu ograničene uloge koja se otvara pred svakom samozvanom elitom u društvu: može postaviti standarde, definirati ono što je relevantno mnogim različitim profesijama, ali ne nastupa na širokoj zajedničkoj fronti kao što je to činila avangarda dvadesetih godina, jer nema neprijatelja kojega treba pobijediti osim sebe same - uvelike.

I u tome je vic ili paradoks postavangarde: ona ne postoji poput avangarde jer se nalazi svugdje i nigdje, rastrkana po svijetu kao niz individualaca, pa ipak, to je labavo ulančan kulturni pokret onih koji su došli "nakon" prethodnih bitaka. Sve su avangarde prošlosti vjerovala da čovječnost postoji negdje, a njihova je dužnost i radost da otkriju tu novu zemlju i pobrinu se da ljudi tamo stignu na vrijeme; postavangarda vjeruje da se čovječanstvo kreće u nekoliko različitih smjerova istodobno, neki vredniji od drugih, a njihova je dužnost da budu vodiči i prosuditelji. Nedvojbeno, potrebno je iznaći pravu riječ za tu neodređenu instituciju, tu "grupu za pritisak" i niz skupina što djeluju u globalnom selu, brzo i efikasno komunicirajući jedna s drugom s jednog kontinenta na drugi: "kulturna elita", "inteligencija", "interesna grupa", "profesionalci" - nijedan od tih izraza ne odgovara potpuno, i zato se vraćam na djelomice neadekvatnu etiketu svoga naslova. Barem kao prostorna metafora posve je točna. ×

PRIJEVOD:
Nada Beroš

Život umjetnosti, 50, 1991.

- ¹ Robert Hughes: *Ten Years That Buried the Avant-Garde*, *Sunday Times Magazine*, prosinac 1979. - siječanj 1980., str. 18
- ² Henri de Saint-Simon: *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris 1825., navedeno u Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*, Alfred A. Knopf, New York 1970., str. 121.
- ³ Ibid, str. 121-122.
- ⁴ Navod iz Renato Poggioli: *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, str. 9.
- ⁵ Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, prijevod s njemačkog Michael Shaw, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984. (originalni tekst 1974., 1980.).
- ⁶ Dwight Macdonald: *A Theory of Mass Culture*, *Diogenes*, 3, ljeto 1953., str. 1-17.
- ⁷ Harold Rosenberg: *The Art World: Confrontation*, *The New Yorker*, 6. lipanj 1970., str. 54.
- ⁸ Tom Wolfe: *From Bauhaus to Our House*, Pocket Books, New York, 1981., str. 17.