

modernizam versus postmodernizam

ričard volin

Poznato je da se u svom »Autorskom uvodu« (1920) za »Zbirku esaja iz sociologije svetskih religija«¹ Max Weber uхватио u koštac s problemom kulturne specifičnosti Zapada. Na sledeći način je iskazao svoje istraživanje: Otkuda to »da su se u zapadnoj civilizaciji, i samo u njoj, javili kulturni fenomeni povezani (kao što volimo da mislimo) s razvojem koji ima univerzalni značaj i vrednost«² Naveo je mnoštvo kulturnih fenomena u nastavku — sistematsku teologiju, racionalni koncept, standardizovane metode naučnog eksperimentisanja, racionalnu harmonijsku muziku, birokratsko ponašanje organizacione sfere, ekstenzivno korišćenje perspektive u slikarstvu i sistematsko racionalno bavljenje ekonomskim poslovima — kao jedinstvene za Zapad i ilustrativne za njegovu samo — priznatu univerzalnost.

Ipak, istorijska pojava ovih različitih kulturnih tekovina nikako se nije odigrala istovremeno. Judaizmu dugujemo nastanak sistematske monoteističke teologije, drevnoj Grčkoj radanje racionalnog koncepta, renesansi pojavu principa naučnog eksperimentisanja i perspektive u umetnostima, reformaciji pojavljivanje »ovozemaljskog asketizma« protestantske etike koja je postala zaštitni znak i sine qua non za ovu preveliku racionalizaciju životnog delanja svojstvenu kapitalističkom duhu. Tek kad je priznato da su sve gore navedene varijable uspostavljene i združene u jedinstveni sveobuhvatni etos — Weber ga je najčešće označavao kategorijom »racionalizacije« — moglo se u punom značenju pojma govoriti o »moderni«. Pojava moderne je podudarna sa svetsko-istorijskim procesom kristalizacije koji je provejavao tokom 15., 16. i 17. veka ili »ranog modernog« perioda. No, njegov konačni oblik nije ostvaren sve do 18. veka i prelaza iz apsolutističke u demokratsku eru. Kao što je Jurgen Habermas zaključio³ u toku ovog perioda ustanovljen je apsolutni raskid između tradicionalnih i modernih društava. To je razdoblje koje svedoči o nepovratnom prelazu iz društava zasnovanih na kosmolojskom pogledu na svet ka onim zasnovanim na *decentriranom* ili *izdiferenciranom* pogledu na svet. Shodno tome, društvo se ne odlikuje više prevlašću jednog monolitnog vrednosnog sistema koji prožima i strukturira različite parcijalne podsysteme. Staviše, podsystemima je dozvoljeno da ubuduće slede vlastitu »unutrašnju logiku«. Ovakav razvoj dopušta nevidenu proliferaciju »vrednosnih sfera« koje samostalno funkcionišu i postaje obeležje modernog doba. Kao prve ostvarene u ovom procesu jesu vrednosne sfere nauke, morala i umetnosti.⁴ Konkretno, to znači da je svaka od ovih sfera »racionalizovana« u smislu da nije više potrebno a priori prizivati autoritet prethodnog i determinišućeg kosmološkog stanovišta radi legitimizacije već se one samo-potvrđuju, tj. stiču pravo da egzistiraju na način jednog skupa *internalno razvijenih kriterijuma*. Iako je Weber u principu priznavao značaj sve tri sfere, u naučnom radu se koncentrisao pre svega na prvu formu racionalnosti, naučnu ili racionalno usmerenu aktivnost, čiju je prevlast video kao bitnu crtu moderne kulture⁵. Konačno, došao je u sukob s vlastima poimanjem značaja moderne određujući druge dve vrednosne sfere — moral i umetnost — preko kriterijuma preuzetih iz naučne sfere i potom ih žigosao kao formalno iracionalne⁶.

Bilo bi neosnovano tvrditi da je danas naslede moderne dovedeno u sumnju — pre bi se moglo reći da je stradalo kao žrtva napada sa svih strana. Spisi utopijskih socijalista iz ranog 19. veka⁷ još uvek su zračili optimizmom svojstvenim prosvetiteljskim filozofijama istorije. Krajem veka takva uzavrela očekivanja, još uvek pokretački motiv Marksovog dela, podlegla su mnoštvu razočaranih antiracionalnih trendova koji su označavani imenima »dekadencije«, »vitalizma« i »nihilizma«. Ova intelektualna atmosfera, toliko prisutna tokom poslednje dve decenije prošlog veka, ukazuje na odlučno istorijsko odbijanje čitavog nasleđa moderne; a njen najznačajniji eksponent, Niče, najčešće se slavi kao duhovni otac savremenih pokušaja da se pobegne iz modernističko-racionalističkog nasleđa⁸ — pokušaja koji su usled ovog razglašenog raskida, podvođeni pod zastavu »postmoderne« ili »posmodernizma«⁹.

Pošto su napadi na princip moderne došli iz šarolikih i raznovrsnih izvora teško je s preciznošću utvrditi njihovu ideološku sadržinu. Neki su pokušavali da strpaju autore *Dijalektike prosvetiteljstva* pod istu postmodernističku kapu¹⁰. Međutim, iako je Adorno priznao preferenciju ne-diskurzivnih modela racionalnosti¹¹, uvek je s Horkheimerom naglašavao *dijalektički* karakter prosvetiteljskog razuma; otuda rezonovanje nikako nije odbijeno *tout court* već samo njegova dogmatska, neelastična »racidivistička« strana. Stoga je oštra kritika Ničea u pomenutom delu trebalo da služi kao trezveni podsetnik svim nepromišljenim pokušajima klasifikacije¹².

U cilju veće preciznosti prilikom određivanja prirode ove kontroverze naš esej će se usredsrediti na treću od tri pomenute vrednosne sfere — sferu estetske racionalnosti — kako bi se ocenio značaj rasprave »modernizam vs. postmodernizam«.

Kada govorimo o umetnosti u smislu njenog značaja za paradigmu moderne priznajemo neprikosnoveno pravo umetnika na nezavisno samo — ispoljavanje. Mi modernisti preuzimamo pravo da budemo očigledni, jer je to u stvari dostignuće novijeg doba, novijih vekova u kojima je umetnost bila upletena u legitimaciju onoga što je Weber označio »tradicionalni autoritet« — bilo u formi mita (Homerova *Ilijada*), religije (srednjovekovno hrišćansko slikarstvo) ili božanskog prava kralja

(dvorska umetnost). Ova uklopljenost umetnosti u tradicionalni pogled na svet Walter Benjamin je opisao kao njenu »kulturnu funkciju«¹³; kulturna funkcija stoji u kontrastu s »izložbenom vrednošću« umetnosti, što će reći da umetnost puni sekularizovani status dostiže u 18. veku, kada počinje da igra komunikativnu ulogu u formiranju buržoaske javne sfere.

Habermas je bio taj koji je u svom delu *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (*Strukturalna transformacija javne sfere*)¹⁴ analizirao ključnu ulogu umetnosti kao pokretača u generiranju onoga što bi moglo biti opisano kao post-konvencionalni subjektivni identiteti. Tu demonstira, s posebnim osvrtom na epistolarni roman 18. veka, nezamisljivu ulogu koju je nova umetnička forma odigrala u javnom prenošenju subjektivnih iskustava, a tako i u procesu formiranja identiteta narastajuće buržoaske klase. Habermas priznaje na jednoj strani, krnji karakter humanitarnih vrednosti iznesenih u delima poput *Pamele*, *La Nouvelle Heloise* i *Werthera* — pre svih, vrednosti ljubavi, obrazovanja i slobode koje ostaju zatvorene u buržoaskoj (privatnoj) sferi *Innerlichkeit* ili unutrašnjosti — koje procenjuje kao autentično univerzalne¹⁴. Međutim, bez ikakvog cinizma posmatra buržoasku javnu sferu poznog 18. veka kao jedan idealni model komunikativne prakse čija je prvobitna univerzalna premisa poništena kada je novi pobednik, buržoazija, postala konzervativna prema perspektivi pretnje mogućeg širenja ovih vrednosti izvan granica vlastitog klasnog interesa. Otuda u Habermasovom objašnjenju, izvorna premisa buržoaske javnosti nužno se sama preokreće u »roman razočarenja« pošto se sve više poništava procesom narastajuće komercijalizacije, da bi kulminirala (kao i kod Horkheimer-a i Adorna pre njega) apokaliptično u »kulturnoj industriji« kasnog kapitalizma¹⁵.

Habermasovo oslikavanje razvoja klasične buržoaske javnosti je relevantno i u današnjem kontekstu pošto ubedljivo predočava impresivni *komunikativni potencijal* buržoaske post-konvencionalne ili autonomne umetnosti; potencijal koji služi kao poučni kontrast donjoj liniji razvoja buržoaske autonomne umetnosti — izražene, jednom rečju, u donjoj rastućoj *ezoterizaciji*. Ezoterizacija je zaključak na »autonomnoj« strani praga buržoaske umetnosti koja je, pošto je prošla kroz bifurkaciju, na drugoj strani opet pala na »kult« u formi *zabavne književnosti* (muzika, bioskop, itd.). Takva je sudbina umetnosti u buržoaskoj eri; ona preživljava proces razdvajanja »visokih« i »niskih« formi; obzirom da ove prve ostaju privrvene izvornom principu estetske autonomije — procesu autentičnog subjektivnog samo — ispoljavanja — u svom zadatku jedino uspevaju po cenu isticanja generalizabilnosti; isticanja koje se potom pripisuje »nižoj sferi«¹⁶.

Tenzija između ovih dveju sfera u velikoj meri objašnjava *dinamizam* koji je bitna karakteristika estetičkog modernizma. S uvećanom komercijalizacijom onoga što je nekad bila »popularna kultura«, široka proliferacija zabavnih medija primorava autonomnu umetnost da podnese serije uzastopnih, više-nego radikalnih samopreobražaja kako bi opstala pred plimom koja preta da je potopi odozdo i na taj način ostala verna novostvorenom principu estetske autonomije. Istorija buržoaske kulture jeste za nju samu priča o razočaranju ili napuštenim idealima. Ovaj proces može se pratiti u književnom domenu još od *Bildungsromana* na kraju 18. i početkom 19. veka (klasični primer je Goetheov *Wilhelm Meister*) u kojem perspektiva pomirenja s realnošću ostaje neaktiva, sve do romana razočarenja (Stendhalov roman *Crveno i crno*) u kojem su nade *Bildungsromana* neutušeno napuštene i modernog »romana toka svesti« (Proust, Joyce) u kojem je bavljenje empirijskim svetom percipiran kao nužno neprijateljskog prema duhu odbačeno a romanopisac gurnut ka izvorima njegove ili njene privatne »memoire involuntaire«. Kako je rečeno, lako je uočiti da ovaj proces pronosi rastuću umetničku odricanje od buržoaskog sveta »objektivnog duha« i zajedničku subjektivizaciju narativne orijentacije i strukture (potpuna promena u licu pripovedača od trećeg lica jednine i prvo lice jednine) rezultirajući s gubitkom »generalizabilnih iskustava« izvorne književne javne sfere. Jasno je da umetnik sam nije kriv za ovakvo stanje stvari — kako tvrde kulturni konzervativci — već je pre razvoj samog objektivnog duha (rastuće podređivanje do sada autonomnih područja socijalne akcije — porodice, škole, dokolice — medijama formalne racionalnosti i vrednosti razmene). Razrešenje ili kulminacija ove razvojne tendencije povezano je s rađenjem *književnog modernizma*. Njegove bitne karakteristike, pored subjektivizacije narativne strukture, jesu uvećano samo-odnošenje, autonomija književnih »označitelja«, kidanje hronološke temporalnosti i odbacivanje klasičnog ideala zaokruženog, holističkog, integralnog dela.

U isto vreme, odnedavno su izbile velike rasprave oko periodizacije književnog modernizma u odnosu na 20. vek ili istorijsku avangardu: rasprave otvorene studijom Petera Bürgera iz 1974. *Teorija avangarde*.¹⁷ Po Bürgeru u toku je preobražaj iz kvantiteta u kvalitet unutar vrednosne afere buržoaske autonomne umetnosti. Obzirom da je jedno od vidljivih obeležja estetskog modernizma bio udruženi napad na sve ono što je tradicionalno — s čuvenim rečima Rimbauda. »Il fait être absolulement moderne« — ovi napadi i pored njihove žustrine nužno ostaju nemoćni u izazovu buržoazije »insitucije umetnosti« kako je izvorno konstituisana u 18. veku. Tako su, bez obzira koliko je daleko dospelo njihov radikalizam, ova dela u krajnjoj instanci ostala dosledna idealu estetske autonomije; konačno, njihove vrednosti su u celini esteticističke. Po Bürgeru ovo prestaje da bude slučaj s avangardom 20. veka, artističkim trendom istoznačnim s proliferacijom estetskog »izama« u prve dve decenije ovog veka: futurizma, konstruktivizma, dadaizma i, kao najznačajnijeg, nadrealizma. Samu avangardu ne odlikuje toliko napad na tradicionalna umetnička dela koliko napad na ideal umetničkog dela »per se« kao nečeg odvojenog od životne prakse — tj. definisane vrednošću estetske autonomije uspostavljene buržoaskom institucijom umetnosti. U izvornom smislu, sam princip estetske autonomije postaje nedostatan istorijskoj avangardi jer predstavlja buržoaski afirmativni ideal kulture kao sfere iluzije lepote u kojoj se vrednosti koje se ne priznaju u svakodnevnom životu mogu bezbedno uživati.¹⁸ Ipak, buržoaski esteticizam, najčešće povezan s doktrinom *l'art pour l'art* ili umetnosti

kao samoj-sebi-svrha, oduvek je bio fenomen ispunjen ambivalencijom. Onoliko »afirmativan« koliko je mogao biti zadržao je neponištv kritički momenat u toj meri da su slike uskladenog života koje je projektovao uvek služile kao potencijalna optužnica prozičnom materijalnom svetu u kome su ti ideali bili odbačeni. Ipak prema Bürgerovom viđenju, avangarda je takve estetičističke oblike negacije smatrala krajnje neefektivnim i usvojila stoga kao svoje programe reintegracije (*Aufhebung*) umetnosti u područje životne prakse transpoziciju iluzije lepote iz područja umetnosti u sferu same empirijske zbiljnosti. U tom smislu, avangarda ne stvara više »umetnička dela« već pre »demonstracije« (*Manifestationen* — ovde Bürger misli pre svega na dadaističku naklonost izlaganju *objets trouvés*).¹⁹

Sledi nekoliko kritičkih zapažanja na Bürgerovu uputnu klasifikaciju koja je drugde već bila podvrgnuta oštroj kritici.²⁰ Van svake sumnje je da je neophodno i plodno razdvojiti književni modernizam i avangardu 20. veka; često zanemarenu distinkciju u anglo-američkom kritičkom diskursu u kojem se oboje posmatraju kao sinonimi u rubrici »modernizam«. Estetska popredmećenja avangarde sadrže povremeno radikalni napad na tradicionalni koncept integralnog umetničkog dela koji čak i modernizam može teško podržavati. S druge strane, može se reći da književni modernizam, zbog ovog ikoniklazma i ogradaivanja od prinuda tradicije, ostaje povezan s nekoliko ključnih principa estetičističkog programa — pre svega, s principom dovršenog dela kao cilja za sebe. U tom smislu, može se tvrditi da je modernizam dosledan estetskoj liniji razvoja iniciranoj s »umetnošću kao samoj-sebi-svrha«.

Ipak, Bürgerova karakterizacija avangarde u smislu slogana »prevladavanje umetnosti područjem životne prakse« ostaje nedomišljena i nadalje uprošćena. Ovo gledište zadržava plauzibilnost u slučajevima ruskog konstruktivizma — koji je preobratio umetnost u saborca u procesu socijalne modernizacije i industrijalizacije — i italijanskog futurizma — kome je umetnost trebalo da posluži za apokaliptična prizivanja ratničke vrline.²¹ Jasno je da su ovim pokretima njihove sponse s određenim istorijskim programima društvenog preobražaja donele izvestan efemerni kvalitet. Slično bi se moglo reći i za dadaističke »provokacije« i »ready-mades«; kad je jednom stav »épater le bourgeois« ubačen u estetski program dadaističkog dela su ubrzo prestala da šokiraju i zaprepašćuju njegove izvorne zastupnike i isto tako ubrzo dobila »ready-made« odeljke u muzejima i kurseve u istorijama moderne umetnosti. (To je verovatno razlog zašto se Duchamp, čiji »Urinoir« ostaje najpoznatiji dadaistički predmet, odrekao umetničkog rada poslednjih 45 godina svog života u korist šaha).

Ipak, u slučaju nadrealizma, nesumnjivo najharizmatičkijeg i najplodnijeg avangardnog pokreta 20. veka, Bürgerova klasifikacijska shema zahteva drastičnu reviziju. Kao što je pomenuto u prethodnom objašnjenju avangardnih pokreta, estetski program izjednačavanja umetnosti i životne prakse stoji pod znakom *efemernosti*. Ili, kako je jednom Adorno zapazio za Brechtiansko/Sartreansku estetiku »angažovana«, takva »umetnička dela jedino neumorno asimiliraju sebe samo u sirovoj egzistenciji protiv koje protestuju u tako efemernim formama da od prvih dana pripadaju seminarima u kojima neizbežno skončavaju«. ²² Efemernost je rezultat odbijanja koncepta integralnog umetničkog dela radi ekstra-estetskog efekta. To nije znak ispod koga stoji nadrealizam; iz tog razloga njegova dela zadržavaju svoj status kao primeri avangarde do danas. Bürger nije svestan činjenice da je nadrealizam i pored poznatog naloga André Bretona »pratique le poésie« koji je primio u velikoj meri zadržao privrženost principima estetske autonomije. Sa stanovišta pokreta ova privrženost je bila potvrđena Bretonovom odlukom iz 1929. da očuva suverenu vlast estetske imaginacije nasuprot Aragonove spremnosti da je stavi na raspolaganje Staljinu.²³ U isto vreme, kada je pokret zauzeo stanovište imanentnog dela jasno je da ukoliko se uzme Eluardova pesma, Bretonova »romansa« ili Aragonova (pre 1929.), ili Daljeva slika, estetski proizvodi se shvataju beskonačno udaljeni od dadaističkih »objet trouvés«. Dadaistička dela su posedovala šok-efekt koji nestaje nakon početnog akta recepcije; nadrealistička jesu zagonetke koje traže dešifrovanje. Trebalo bi se podsetiti na činjenicu da je u svom prvom eseju »Nadrealizam« iz 1929. Walter Benjamin, prerano sazreli posmatrač francuske avangardne scene tokom 20-tih, strepeo pre svega da bi pokret mogao ostati nesposoban za tranzendentranje svoje autonomne faze (u kojoj se još uvek držao niza »pogubnih romantičarskih predrasuda« povodom uloge umetnosti) strani revolucije.²⁴

Da bi se adekvatno konceptualizirao status nadrealizma u odnosu i na konvencionalni buržoaski esteticizam i »angažovanije« krilo avangarde, Bürgerovom teorijskom okviru bi bio potreban treći pojam: de-esteticizirana autonomna umetnost. Ova kategorija označava da se posebnost nadrealizma sastoji u tome što je porekao auru afirmacije karakterističnu za umetnost kao samoj-sebi-svrha istovremeno ostajući dosledan »modernom« zahtevu za estetskom autonomijom. Ova poslednja crta osigurava da istina-sadržaj nadrealizma neće odmah ispariti u trenutku recepcije kao što to može biti slučaj sa *l'art engagé*. Kao takva, suština nadrealizma se najbolje razume kad se posmatra kao *unutar-estetski napad na buržoaski esteticizam*. To znači da se nadrealizam samosvesno otarasio iluzije lepote, aure pomirenja, projektovanih od umetnosti kao samoj-sebi-svrhe, a u isto vreme odbija da prekorači granice estetske autonomije izvan kojih se umetnost degeneriše na status puke »stvari među stvarima«. Čak i Bürger, bazirajući se na Benjaminovoj teoriji alegorije, konačno prepoznaje sredstva koje nadrealizam koristi da bi se distingvirao od auratske umetnosti: odbacivanje estetičističkog ideala zaokruženog integralnog umetničkog dela radi koncepta *fragmentarnog dela*. Nadrealizam stvara fragmentarna umetnička dela koja su još uvek dela. U tom smislu, nadrealizam ostaje, i duhom i praksom, mnogo bliži književnom modernizmu nego njegov istorijski prethodnik, dada.

Iz savremene perspektive neosporno je da su napori istorijske avangarde došli u stanje duboke krize. Sledeći stavovi pokazuju dilemu

čija je ona žrtva. Ovi pokreti su toliko zavisni od elemenata šoka, provokacije, skandala i (najočiglednije u slučaju dade) pogrdre da kad je jednom ova taktika postala uobičajena, predvidiva i rutinska i oni sami su postali konvencionalni. Prosto rečeno, *novost je sama postala tradicionalna*, postala je novi estetski kanon i dostigla tip buržoaski uvaženosti koja bi bila anatomisana od njenih osnivača. Nije više neobično (niti je bilo u poslednje vreme) videti nefigurativne slike u svim varijantama kako ukrašavaju kancelarije predsednika banaka. Jedan od prvih koji je za beležio fenomen »oporavka modernizma« bio je Lionel Trilling i iz tog razloga je odbio da predaje Joycea, Kafku, Prousta, itd. na svojim seminarima na Columbia univerzitetu, radije nego da pomaže i podstiče opšte prihvatanje ovih autora i njihovih radikalnih impulsa.²⁵ Sastavni deo krize identiteta avangarde jeste činjenica da je ono što je verovatno centralni princip konstrukcije — princip montaže — postalo sada standardni modus operandi reklamne industrije koja je zainteresovana za »šokiranje« gledalaca radi prihvatanja jedinstvenosti njenih roba.²⁶ Istorijska avangarda izgleda ugrožena »normalizacijom« kako odozgo tako i odozdo.²⁷ Zbog svih ovih razloga hegelijanska teza o »kraju umetnosti« izgleda naročito aktuelna.²⁸

Naravno, Hegel je formulisao svoje mišljenje posmatrajući prelaz iz neoklasicizma u romantizam krajem 18. veka kada mu je postalo jasno da je ekstremno subjektivni i idiosinkratski karakter romantizma učinio monumentalizam klasične grčke umetnosti zauvek prošlošću. Ipak, umetnost postoji i dalje i odoleva uprkos sadašnjoj krizi. Ovde se postavlja pitanje: kakav je status avangardnog nasleđa u odnosu na savremenu umetnost?

Odgovor na ovo pitanje leži u procenivanju različitih umetničkih strujanja nakon rata označenih terminom *postmodernizam*. Možda ključna tačka reference za fenomen »postmodernizma« jeste američka recepcija istorijske avangarde nakon II svetskog rata iako je izvesno da se ovaj trend oselio i preko Atlantika (gde je možda najbolje reprezentovan *nouveau romanom* Robbe-Grilleta i Sarraute). U pravo vreme najpoznatiji predstavnici bili su apstraktni ekspresionisti »Njujorške škole« slikanja, generacija američkih slikara na koje je presudno uticala nadrealistička zajednica-u-egzilu tokom ratnih godina.²⁹ Apstraktni ekspresionizam je docnije označen tehnikama »tašizma« i »akcionog slikarstva«, metodama kompozicije određenim arbitrarnošću, nasumičnošću i spontanošću. U tom smislu, njihovi metodi izgledaju kao logična slikarska posledica nadrealističke tehnike automatskog pisanja. Odbačena su sva naglašavanja umetničke predvidivosti i konstrukcije; ideja nefigurativnog slikarstva je dovedena do ekstrema, tako daleko da su poslednji ostaci »reprezentativnosti« ili »subjektivnosti« napušteni omogućavajući napad (koji postoji još u kubizmu) na inherentnu iluzornost stremljenja ka tro-dimenzionalnosti (perspektive) na dvo-dimenzionalnoj površini. Auralna dopuna ovih strujanja bila je i aleatorna muzika John Cagea sa svojom analognom naklonošću za kompozicionom kontingencijom.

Njujorška škola 50-tih ostaje dovoljno dužna svom istorijskom pretku nadrealizmu tako da se može okarakterisati kao *prelazno stanje* na putu od nadrealizma ka postmodernizmu. Jednom nogom stoji u oba tabora. Ono što je posebno značajno za ovu školu jeste napuštanje interesovanja za odnos između umetnosti i svakodnevnog života i praće političke implikacije programa — problemskog centra za mnoge istorijske avangardne pokrete. Ovo otuđenje od svakodnevnog života daje joj drugačija svojstva nego što su esteticizirani kvaliteti nadrealističkog slikarstva. U slučaju apstraktnog ekspresionizma otuđivanja od svakodnevnog života ima sociološku podlogu u »jedno-dimenzionalnosti« hladnoratovskih godina.

Druga vredna pomena crta apstraktnog ekspresionizma jeste činjenica da nastavlja avangardni napad na romantičarsku estetiku genijalnosti potpunim odricanjem od stvaralačkih sposobnosti umetnika (tašizam, aleatorna muzika). Iz tog razloga stoji pod nazadnim znakom sumraka *subjekta* (slična tendencija postoji i u *nouveau romanu*), fenomena koji će postati dominantna karakteristika postmoderne senzibilnosti.

Fenomen postmodernizma nije se, međutim, pojavio na američkoj kulturnoj sceni do 60-tih godina. Centar razmatranja je, ponovno, područje slikarstva — oslobađanje poluge zamaha usled međunarodnog priznanja njujorške škole. U ovoj deceniji prosto je nemoguće održati korak s vratolomnim ritmom sezonskih promena u umetničkoj modi: tako imamo pop, op, konceptualnu i body art, minimalizam, hepening, itd. Došlo je do konačnog raskida s apsorpcijom i koncentracijom koje su zahtevane od posmatrača modernističkih umetničkih dela. Nema više ni konceptualnih zahteva pred recipijentom. Efekt koji se prenosi ovim umetničkim delima je *čista neposrednost*; dela poseduju nepodrednost dadaističkog estetskog iskustva minus šok koji je postao institucionalizovan i odomaćen. Avangardni program reintegracije umetnosti i životne prakse predstavljao je ideju-vodilju. Ovaj program orijentisan na pomirenje kulture i svakodnevnog života kasnije se transformiše kroz snage estetske intoksikacije. Postmoderna umetnost, naprotiv, preuzima na sebe dobrodušnu etiku uskladjivanja. Radikalni opozicioni stav usvojen od istorijske avangarde vis-à-vis aure pomirenja tradicionalnog buržoaskog esteticizma je napušten u korist novog srodstva harmonije i afirmacije. U stvari, novo pomirenje između umetnosti i stvarnosti je proklamovano: tako se i postmodernizam ponaša kao da je radikalni preobražaj materijalnog života već bio dostignut. Pošto to nije slučaj, rezultat je jedino *lažna sublacija autonomne umetnosti*. Novi brak između umetnosti i »ružne zbiljnosti« može se videti u izboru umetničkih tema u popu; krš svakodnevnog života iznova se javlja transfigurisan i glorifikovan (doslovno: veći od života) u Warholovim svilemnim svecima koji postaju neodvojivi od »reklamne kampanje«. Povratak na reprezentaciju u popu u potpunosti otkriva novu regresivnu uskladenost umetnosti sa stvarnošću.

Regresivne tendencije popa jedan kritičar pobrojava kao sledeće: »Pop art poništava autonomiju i imanenciju individualnog dela. Slika devojke u kupaćem kostimu Roy Lichtensteina ne pokazuje više indivi-

dualnih crta nego Warholove konzerve. Njihova jednostavno razumljiva i formulaička priroda, njihove oštre linije i monohromnost, njihovo šematsko crtanje i kompozicije — kojima nedostaje bilo kakva tenzija — sve to protivrečni individualnosti umetničkog dela uopšte i ukazuje na njihovu reproducibilnost u ovom konkretnom slučaju. . . Svako od ovih dela je. . . razumljivo u beskonačnom broju primera i suprotno svemu individualnom i jedinstvenom. . . Pop slikarstvo stoga nije komercijalno kao druge forme pop arta, nego i koristi tehnike komercijalnih medija, plakate, magazinske ilustracije i novinske reklame. . . Ne zavisi od štampanja aktualnih članaka nego od njihovih šematiziranih predstavljanja u medijima komercijalnog reklamiranja. . . Umesto neposrednih reprodukcija dela sadrže vitate iz teksta koji predstavlja materijal stvarnosti preveden u artefakte. U ovom posredovanom povlačenju iz izvornih podataka možemo videti mnogo znakova straha od ulaska u kontakt s prirodnom stvarnošću kao i način percepcije iza koje ne ostaje ništa od prvobitnosti i neposrednosti prirode. . . Pop slikarstvo poništava mehanizovan i standardizovan karakter buržoaske civilizacije, jednako odlučno kao i tada, ali ne dozvoljavajući da politički ciljevi pokreta izbiju u prvi plan a zapadanje u totalni nihilizam pri suočavanju s proizvodima sistema podstiče podozrenje. Pop prihvata svoje forme kao elemente sredine kojom nismo oduševljeni ali koju moramo prihvatiti zato što nema alternative.³⁰

U ovom odeljku Hauser navodi tri ključna elementa popa kao manifestacije postmodernog mentaliteta: 1) odbacivanje konstitutivne subjektivnosti i opšte »individualnosti« (beskonačna reproducibilnost); 2) izmirenje sa svetom robnog fetišizma (komercijalizam); 3) naglašen osećaj za političko-kulturnu rezignaciju (nema alternativa — nema *nadrealnosti* — ka postojećem poretku). U isto vreme, ova dela, u ekstremnoj bliskosti s masovnom kulturom — tj. njihovom brzom konzumibilnošću — luče pseudo-populistički etos koji sugerise da je jaz između (visoke) umetnosti i života definitivno premošćen a da je estetička kulturna demokratija ostvarena ovde i sada. Ipak, ispod takvih panglosijskih iluzija skriva se neiskazani kred: frivolnost života u *société de consommation* bi trebalo da odgovara frivolnosti umetnosti. Rezultat je mimesis do smrti — smrti umetnosti.

Iako se početni uticaj postmodernizma najviše osećao u sferi vizuelnih umetnosti nikako nije ostao zatvoren samo u ovoj sferi. Jedva da je ostao neki umetnički domen netaknut ovim novim kultom estetske neposrednosti. Pri tome se misli na neo-dadaističke skulpture Rauschenberga, poetske »salate reči« »bitničke« inspiracije, »živi teatar«, »novi žurnalizam« Tom Wolfea, romane William Burroughsa i Donald Barthelmea, fuziju klasičnih i pop stilova u muzici Philip Glassa i skorajši a-istorijski arhitektonski eklektizam Michael Gravesa i Philipa Johansona. Drugi kritičar je suptilno okarakterisao anti-intelektualizam, a-istorizam i priznati iracionalizam postmodernističkog trenda u sledećem odeljku: »Suočavamo se s novom fazom u našoj kulturi, koja u celini i u delovima želi da se otarasi krvavećeg nasleđa modernizma. Nova senzibilnost je nestrpljiva s idejama. Nestrpljiva je s književnom strukturom složenosti i koherentnosti, do skoro lozinkom našeg kritizma. Želi umesto književnih dela — premda je književnost možda pogrešna reč — da bude apsolutna kao sunce, neobajšnija kao orgazam, ukusna kao lilihip. . . Nema razumevanja za etičko grickanje noktiju levih pisaca koji pate zbog poraza i koji nikad ne bi prihvatili narkotičnost izvesnosti. Dosta joj je preuveličavanja ironije koju nam je dao Mann, onih vizija klopi kojima nas je Kafka mamio, onih komešanja dnevnog užasa i milosti koje nam je Joyce ostavio. Pokazuje prezir za racionalnost, nestrpljivost s umom. . . Prošlost je dosadna: zato što je izdajnik.«³¹

Postmodernističko obezvređivanje klasičnog modernizma je istovremeno rezultiralo vrednovanjem masovne kulture, posebno među levim kritičarima nezadovoljnim mogućim elitističkim implikacijama modernističke visoke kulture — pozicija koja je bila u suprotnosti s kritičkim ekspozeom o »kulturnoj industriji« Franfurtske škole iz 40-tih godina. Delom, ovo naoko Edipalno odbacivanje stanovništva osniava moderne od strane levičarskog *Kulturkritika* opire se ispravnoj percepciji samobitne nove socio-istorijske ere, jedne ere koja sigurno ne odgovara više dobu »jedno-dimenzionalnosti« ili »totalno administriranog sveta« prve generacije kritičkih teoretičara.³² Umesto kvijetiističkih prognoza »kraja razuma« kritička teorija je dramatično eksplodirala 60-tih godina kao rezultat oštih protestnih pokreta udruženih s kontra-kulturom i studentskom novom levicom. Naravno, nije nedostajalo istorijske ironije u ovom sledu događanja. Baš je kritika Adorna, Markusea i drugih — koji su objavili da »nije bilo izlaza« iz sadašnjeg socio-istorijskog čorsokaka — razbuktala imaginaciju političkih radikala tog doba; na veliko zaprepašćenje samih kritičkih teoretičara — s uočljivim izuzetkom Lowentala i Marcusea.

Obezvređivanje klasičnog modernizma i logični naglasak na projektovane emancipatorske potencije tzv. masovne kulture potiče delimično iz svesti o evidentnoj neupotrebljivosti modernizma za neposredno političko-revolucionarne ciljeve. Na ovom mestu potrebno je istaći dve tačke: 1) pridržavajući se socio-evolucijske perspektive date na početku ovog eseja, krajnje je dubiozno da li bi uloga umetnosti u post-tradicionálnim društvima trebalo da bude konceptualizirana linijom »neposrednih političko-revolucionarnih ciljeva«, pogotovo u meri u kojoj ovaj recept zateva *funkcionalizaciju* estetske dimenzije preko afirmativnih linija koje više odgovaraju premodernim kulturama, u kojima sfera vrednosti ostaje još neizdiferencirana (i vredno je pomena da tačno takva prinudna reintegracija umetnosti i politike karakteriše relaciju između dveju sfera u birokratskim socijalističkim režimima s posledicama koje su nesumnjivo regresivne i sa estetskog i sa kulturnog stanovništva); 2) karakteristika *Zeitdiagnose* ove perspektive povlači neopovrdan zaključak tvrdeći da zastarelost teorije »jedno-dimenzionalnosti« Frankfurtske škole takođe prenosi negaciju svog pristupa na *Kulturkritik*, odnosno da distinkcija između »visoke« i »masovne« kulture nije više održiva, ili da (u ekstremnim verzijama ovih revizionističkih teza) je masovna kultura postala superiorna po svom emancipatorskom poten-

cijalu nedostiznog visokoj kulturi klasičnog modernizma. Adornovo zapazanje je u tom smislu uputno: »Čim je jednom duhovni život odbacio dužnost i slobodu svoje vlastite čiste objektivifikacije onda je abdicirao.«³³

Ova druga tačka traži razjašnjenje. Neosporna je činjenica da je priroda kasnog kapitalizma — i kasne kapitalističke kulture — pretrpela značajnu promenu od »jedno-dimenzionalnosti« hladnoratovske ere. To je bilo doba vrlo privlačnog zagušljivog konformizma, ujednačavanja i — pored povremenih ispada na rubovima — kulturnog prilagodavanja. S ovog stanovišta politički (anti-ratni pokret), socijalni (pokret za ljudska prava) i kulturni (kontra-kultura) nemir sledeće decenije izgledao bi praktično nezamisliv. Izvesno je da su socijalni pokreti ovog doba ozbiljno izazvali političko-kulturnu hegemoniju nasledenog socijalnog sistema u mnogim konstruktivnim odnosima. Činjenica je da su ovi pokreti nesvodivi na pejorativni status »omči povratnih sprega« sistemске stabilizacije. Njihovo nasleđe predstavlja istorijsku vododelnicu koja, uprkos nedavnim pokušajima (»Imperija uzvrća udarac«) remobilizacije tradicionalnih konzervativnih vrednosti (hladnoratovska politika, religiozni fundamentalizam, tržišne ekonomije, kulturni anti-modernizam), nije moguće jednostavno vratiti ili umaniti. Zdravi cinizam se javio povodom tradicionalne birokratske partijske politike i imperijalističke međunarodne politike; nova univerzalna tematizacija pitanja vezanih za tačenje manjina, prava žena, uništavanje okoline ostaje nezaobilazni, koristan i značajan deo ovog nasleđa. Nova svest stimulirana od ovih »primitivnih« socio-kulturnih revoluta nasledena je u tzv. »novim društvenim pokretima« 70-tih i 80-tih — ženskih, anti-nuklearnih, ekoloških i alternativnih pokreta. (*nastaviće se*)

- 1) Na engleskom »autorski vudoo se pojavljuje u *Protestantskoj etici i duhu kapitalizma* koju je preveo Talcott Parsons (Nju Jork 1956), str. 13—31.
- 2) Ovde bi trebalo obratiti pažnju na važnu kavalifikaciju u zagradama »kao što volim da mislimo«. Ova fraza nas podseća da ono što nas opredeljuje kao »univerzalno« jedino poseduje ovaj karakter unutar perspektive naše vlastite vrednosne orijentacije i stoga ne može biti u potpunosti uslišan zahtev za transcendentnijom vrednosnom orijentacijom. Konačno, Weberovo presludno (naučno) stanovište je etički relativizam — krajnji ciljevi ne mogu biti racionalno vrednovani — čak i u odnosu na Zapad.
- 3) *Theorie des Kommunikativen Handelns* (Frankfurt na Majni, 1981.), 2 vols. Videti posebno Interpretaciju Webersa, str. 225—365.
- 4) Može se učiti da fundamentalne tekovine ove ere dobijaju svoju filozofsku potvrdu u tri *Critiques* Kantianske filozofije kojima gore pomenute vrednosne sfere korespondiraju.
- 5) Max Weber, *Economy and Society* vol I, Guenther Roth i Claus Wittich, (Berkeley, 1978.), str. 3—82.
- 6) Habermasova rekonstrukcija Weberovog sistema okreće se oko pokušaja ponovnog uspostavljanja nezavisne potvrde dve zanemarene vrednosne sfere morala i umetnosti kako bi se na taj način prevazišlo Weberovo samo-iskazani etički relativizam.
- 7) Za najbolji pregled ovih spisa videti Frank E. Manuel, *The Prophets of Paris* (Cambridge, Mass, 1962.).
- 8) U ovom smislu prototipski je Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (New York, 1983).
- 9) Za reprezentativnu ilustraciju ovakve perspektive videti Jean Francois Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris, 1979).
- 10) Videti Fred Dallmayr, *The Twilight of Subjectivity* (Amherst, 1981); Hanermas je predložio slučnu klasifikaciju u skorašnjem eseju »The Entwinement of Myth and Enlightenment«, *New German Critique* 28 (leto 1982), str. 13—30.
- 11) I Negative Dialectics (New York, 1973) i Aesthetic Theory (London, 1984). Uprkos ove preferencije, može biti rečeno da čak i Adornova prividna pristanost za estetsku nad diskurzivnom racionalnošću jeste zasnovana na njegovoj koncepciji estetike kao otelotvorenja višeg principa *racionalnosti*. U poslednjim analizama, približava se eminentno hegelijansko racionalističkoj estetici sadržaju u uverenju da su umetnička dela »čulna otelotvorenja ideja«.
- 12) Max Horkheimer i Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York, 1973), Juliette or Enlightenment and Morality, str. 81-119.
- 13) Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, u *Illuminations* (New York, 1969), str. 217—252.
- 14) Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, 1976), str. 60—69.
- 15) Premda je u ranijem razdoblju (1982) izgledalo da se Habermas slaže s Horkheimerom i Adornom u viđenju kulturne umetnosti u najnovijem delu jasno je da to nije slučaj. U *Theorie des Kommunikativen Handelns* zastupa mišljenje da su mas-mediji, pre nego da budu »jednosmerni ulica«, jesu barem zavisni od načina na koji njihove komunikacije bivaju primljene od zajednice recipijenta.
- 16) Ovo su, naravno, osnovne linije kontroverze u Adorno-Benjamin neslaganju u 30-tim.
- 17) P. Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt na Majni, 1974); engleski prevod ovog dela nedavno se pojavio u University of Minnesota Press.
- 18) Više o ovoj tački esej Herbert Marcusea »The Affirmative Character of Culture«, *Negations* (Boston, 1968), str. 88-113, u kojem takođe izlaže prevazilaženje umetnosti u domenu životne prakse.
- 19) *Theorie der Avantgarde*, str. 68.
- 20) Videti izdanje W. M. Lüdeka »*Theorie der Avantgarde: Antworten auf Peter Bürger's Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt, 1976).
- 21) Marinetti, *Selected writings*, R. W. Fint (New York, 1971).
- 22) Theodor Adorno, »Commitment« u *The Essential Frankfurt School Reader*, A. Arato i E. Gebhardt (New York, 1978), str. 301.
- 23) Za vrhunsko raspravu o ovoj epizodi u istoriji pokreta videti Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, (New York, 1973), str. 169-188. Bürger je takođe mogao videti naslov poglavlja Nadeauovog pregleda koji pokriva 1930-39: »*The Period of Autonomy*« (autorova italika), str. 191-229.
- 24) Benjamin, »Surrealism« u *Reflections* (New York, 1978), str. 189.
- 25) Lionel Trilling, »On the Modern Element in Modern Literature« u *Literary Modernism*, Irving Howe (New York, 1967), str. 55-82.
- 26) Više o tehničkim montažama, koja naravno izvorno potiče iz filma, i koja bi mogla biti definisana kao anti-organiciistički ideal nezavisnosti delova *vis-à-vis* celine, videti Bürger, *Theorie der Avantgarde*, str. 98-111.
- 27) Za jednu od najranijih izjava o krizi avangarde videti H. M. Enzensberger, »The Aporias of the Avant-Garde« u *The Consciousness Industry* (New York, 1974).
- 28) Hegelova *Aesthetics* Prevedena od I. M. Konoxa (London, 1975), str. 11: »U svim tim tačkama umetnost, shvaćena u najvišoj sklonosti, ostaje za nas stvar prošlosti. Usled toga za nas je ona izgubila originalnu istinitost i život i premeštena je u naš ideal umesto da održava njenu raniju potrebu u zbiljnosti i okupira njeno visoko mesto. . .
- 29) O nedavnom istraživanju odnosa između evropske avangarde i njujorške škole videti Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (New York, 1983). Videti odličan prikaz ove knjige Casey Blakea u ovom broju *Telosa*.
- 30) Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago, 1982), str. 651-653.
- 31) Irving Howe, »The New York Intellectuals«, navedeno u Malei Calinescu, *Faces of Modernity* (Bloomington, 1977), str. 137-138. Calinescuova knjiga sadrži mnoga korisna zapazanja o dihotomiji modernizam/postmodernizam. Videti posebno str. 120-144. Za presek uvoda u tematiku postmodernizma videti Fredric Jameson, »Postmodernism and Consumer Security« u *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (Port Townsend, 1983). *Literatura o postmodernističkoj kontroverznoj postala je prilično opsežna poslednjih godina. Kao koristan uvod videti poseban broj New German Critique 22 (zima 1981), naročito Habermasov doprinos »Modernity and Postmodernity«, str. 3-14, i Andreas Huyssen »The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s«, str. 23-40. Za kritiku postmodernizma iz tradicionalnije perspektive videti Gerald Graff, »The Myth of the Postmodernist Breakthrough«, *Tr Quarterly* 26 (zima 1973) str. 383-417, gde Graff zaključuje: »Radikalni pokret u umetnosti i kulturi gubi pravo na svoj radikalizam i osirovašuje se do stepena da okreće leđa onome što je validno i potencijalno živo u kritičkim i moralnim tradicijama humanizma. U društvu sve više racionalnom i varvarskom, posmatrati napad na razum i objektivnost kao osnovu našeg radikalizma znači produžavati noćnu moru od koje želimo da pobegnemo.«*
- 32) O oseljivom razmatranju generacijske smene u kritičkoj teoriji (tj. od prve generacije do Habermasa) videti Agnes Heller, »The Postivist Dispute as a Turning Point in German Post-war Theory«, *New German Critique* 15 (kraj 1978), str. 49-56.
- 33) Theodor Adorno, »Commitment«, *The Essential Frankfurt School Reader*, str. 301.

S engleskog: Branislav Milenković