

Pregledni rad

UDK 930.85: 82.02AVANGARDA

DOI 10.7251/SVR1511255P

AVANGARDA - POJAM, TEORIJE, KONTEKSTI

Mr Milorad B. Pantelić¹

Nezavisni univerzitet Banja Luka

Apstrakt: Ovaj rad ima za cilj, da odredi i rasvetli neke terminološke odredbe avangarde kao moderne umetnosti. Mora se priznati da kritičari nisu obraćali mnogo pažnje na njenu suštinu, a kamoli na njene manifestacije, pa su zato i bili retki pokušaji da se pojam avangarde tumači u zbornicima estetike i priručnicima istorije umetnosti. Valja pre svega priznati da je do sada bilo malo mislilaca, istoričara ili kritičara umetnosti koji su se udostojili proučavanju jedne od najtipičnijih i najvažnijih pojava moderne kulture: avangardne umetnost. Rad će se posebno osvrnuti na Rusku avangardu, gde je ona kao pojam i naziv prodrla veoma lako i brzo. Takođe razmotriće se i teorije uglednih teoretičara i istoričara umetnosti poput profesora na Harvardu Renato Pođolija koji je i ukazao na složenost i kompleksnost same materije. Potpunom određenju pojma avangarde dali su doprinos i teoretičari umetnosti: Hoze Ortega i Gaset, Peter Birger, Adrian Marino, Boris Arvatov i drugi.

Ključne reči: *Pojam, teorije, konteksti.*

Valja, pre svega, priznati da je do sada bilo malo mislilaca, istoričara ili kritičara koji bi se udostojili da proučavaju jednu od najtipičnijih i najvažnijih pojava moderne kulture: takozvanu avangardnu umetnost. Kritičari nisu obraćali mnogo pažnje na njenu suštinu, a kamoli na njene manifestacije, pa su zato i bili retki vredni pokušaji da se pojam avangarde tumači u zbornicima estetike i priručnicima istorije umetnosti. Malobrojni su bili filozofski rečnici, kulturne enciklopedije i pregledi velikih ideja koji su uključivali ovaj predmet ili pokušavali da mu daju korisnu definiciju bar u leksikografskom smislu.

Ovakav uvod po istoj temi pravio je ugledni italijan, teoretičar i istoričar umetnosti i profesor na Harvardu, Renato Pođoli. To pokazuje svu složenost i kompleksnost teme koja je predmet ovoga rada iako je danas, po tom pitanju, stanje bolje.

Osim toga, i samo terminološko određenje nije jednoznačno i u zavisnosti je od geografsko–govornog područja. Naziv *avangardna umetnost* pripada neolatinskim jezicima i kulturama. Na primer, naziv se počesto koristi u španskoj i špansko-američkoj kulturi. Činjenica da se

¹ pantelicmilorad@yahoo.com

naziv, u prvo vreme, dublje ukorenio i bolje prilagodio u Francuskoj i Italiji nego drugde, pokazuje, možda, da je prijemčivost za ono što naziv nosi u sebi bila življa u kulturnim tradicijama koje su, poput italijanske, svesnije teoretskih problema u estetici ili koje su, poput francuskih, izuzetno sklone da posmatraju umetnost i kulturu sa gledišta njihove društvene naravi ili njihove društvenosti (ili antidruštvenosti).

Moguće da je zbog naziva pojma došlo do teškoća ili otpora koji su sprečili njeno odomaćivanje u Nemačkoj. Jednim, najmanje neobičnim osećanjem za kulturnu krizu ovde su nad umerenim nazivima, kao što su *modernizam* ili *moderan stil*, preovladavala isto tako i neobična imena. Ti nazivi, imena pokreta (ne sam, ne ceo pokret) proizilaze iz termina koji su izgubili svoj prvobitni istorijski značaj i poprimaju opšta ili sistematska značenja kao što su, npr. *dekadencija* ili *secesija* i koji bivaju osnovom istorijskog, društvenog i umetničkog procesa koji svojim jednim krilom vodi ka avangardi. Nemci su ponekad više voleli da prihvate naziv *Neurromantik* da bi označili bar neka moderna stremljenja, što u osnovi i ima neko opravdanje ako uzmemo u obzir da je njegova nemačka varijanta kao krajnje krilo evropskog romantizma bar potencijalno preuzela funkciju odgovarajuće avangarde.

„U Rusiji gde od početka epohe u kojoj je avangardna umetnost prva i univerzalno bitna pojava pa sve do nacionalističke prekretnice u revoluciji, ruska kultura je sa dobrodošlicom prihvatila egzotičnost svake vrste. Tu je izvorni pojam i naziv prodro lako i brzo. Ali naglašena težnja ruskog kritičkog duha da umetničke i kulturne činjenice prevodi u religiozne i političke mitove sprečila je bilo kakvu vrednu formulaciju pojma. To isto važi čak i unutar modernističkih i estetičkih pokreta koji su se razvili krajem XIX veka i koje je u stvari trebalo da razori revolucija. Upravo zato jedina struja u ruskoj kritici, koja je bila razna da podrži i skrene pažnju (bez obzira na njeno neprijateljsko raspoloženje) na pojam avangarde, bila je radikalna, sociološka škola, ali njeno viđenje gotovo uvek se završavalo osudom avangarde, bez milosti i ograda. Ova programska mržnja može se dalje zapaziti u činjenici da su sledbenici ove kritičke škole, budući svesni čarolije kojom avangarda opčinjava radikalnu retoriku, težili da izbegnu naziv, koristeći umesto njega imena kao što su *građanska umetnost*, *građanska književnost* ili *građanska boemija*. Samo izuzetno, u slučaju ideološki (mada ne i kulturno) ortodoksnih duhova kao što je bio Trocki, sveopšta optužba nije u potpuno ukinula istorijsko vrednovanje i konkretnu kritiku (a Trocki je za to koristio gore navedene alternativne nazive).“²

Zbog svoje kulturne i nepolitičke prirode, naziv *avangarda* unutar kultura kao što su američka i engleska, unekoliko je drugačiji, ali se slobodno koristi, ponekad kao francusko *avant-garde*, ponekad kao englesko *vanguard*. U američkoj kulturi za doprinos u avangardnim manifestacijama zaslužni su Duchamp, Picabia, Stieglitz, Man Ray.

² R. Podoli *Teorija avangardne umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975, str. 46.

U svakom slučaju, nesumnjiva činjenica je da naziv avangarda ne seže dalje u vremenu od posljednje četvrti prethodnog veka, ako se radi o simbolizmu i secesiji, ali avangarda je fenomen početka XX veka jer tada nastaju i u punom su zamahu najznačajniji pokreti te provenijencije: ekspresionizam, kubizam, futurizam te ruski avangardni pokreti – lučizam, konstruktivizam, suprematizam. Upravo na primeru ruske avangarde može se iskazati sva relativnost određenja njenog nastanka. Jedni su autori početkom smatrali konceptualne inovacije iz grupe *Plava ruža* (Kuznjecov, Sarjan...) u okviru modela slikarstva sa jasnim simbolističkim naznakama. Drugi primarne osobine avangarde vide u drugačijim plastičkim i idejnim postulatima, te se početak avangarde pomera nekoliko godina unapred i vezuje za pojavu neoprimitivističke paradigme, šire – za tročlani niz: neoprimitivizam – lučizam – kubofuturizam. Treće shvatanje pomera početak na 1914–1915. godinu, do promocije Tatlinove protokonstruktivističke formule i Maljevičevog bespredmetnog suprematizma.

Ipak, uz svu zahtevnost pojave, postoje dela koja otkrivaju duboko razumevanje date pojave, pisana sa posebnih tački gledišta unutar određenih okvira. Izgleda da je Hoze Ortega i Gaset možda jedini autor do danas koji je sagledao problem u celini, iako se to dešavalo sa specifične tačke gledišta i iako je autor izbegavao upotrebiti izraz *avangardna umetnost* i upotrebljavao izraze poput *šarčovečna umetnost*, *apstraktna umetnost*, *nova ili mlada umetnost*. Možda je hteo, s jedne strane, da podvuče njen intelektualni radikalizam, a, s druge, njeno podudaranje sa dolaskom nove generacije. U svakom slučaju u svom čuvenom eseju *Dehumanizacija umetnosti* bira određena društvena dejstva avangardnih estetičkih doktrina i razmatra ih, pre svega, u smislu psihološkog sadržaja avangardnih poetika.

Pojam avangarde, misao o njenoj suštini, različiti autori različito su ispoljavali. Dok npr. Renato Podoli kaže: „Vrativši se problemu avangardističke estetike i poetike, možemo uostalom reći da su, s pojavama suprotnim klasičnoj tradiciji, i mnogo ekstremnije i naglašenije negoli u slučaju romantičarskog pokreta, upravo ideološka i psihološka obeležja ona koja čine jedinstveni i postojani temelj za estetiku i poetiku što bi, kada bismo je promatrali analitički, tvorila tako haotičan kompleks da bi nam se činilo kako ga ne možemo svesti na minimalni zajednički nazivnik”, Aleksandar Flaker smatra, suprotno Podoliju, da je njegov zadatak da potraži zajednička stilska obeležja onih struktura koje uslovno možemo zvati avangardnim. Pri tome prvo iznalazi negativne odrednice³ koje su zajedničke strukturama što su nosile zastave različitih *izama* u vremenu 1910–1930. godine. Dakle, avangarda kao osporavanje postojećih struktura, dehijerarhizacija strukturnog sistema, antiestetizam i ukidanje

³ Tako kod nas Nikola Ivanišin govori da je Kamov negirao poetiku, etiku, društveno ustrojstvo. Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru 8-9, 1968-69, 1969-70, str. 101-124.

estetskih zabrana, depersonalizacija umetnosti (napuštanje figuracije, unos elemenata industrijskog i serijskog čime se individualni rukopis umetnika gubi i svesno napušta u ime novog procesa rada), razbijanje logičke sintakse stare semantike.

Od tih negativnih određenja postojećih sistema umetnosti, načina rada, vrednosti mogao bi nas voditi put prema konstruktivnim načelima struktura koje pripadaju tom sklopu pojava. Dakle, avangarda kao izgradnja novih struktura na pozadini određenog književnog i, uopšte, umetničkog sistema kao njegovo osporavanje *minus postupcima*; težnja prema otvorenim i prividno neobaveznim strukturama, očigledna u namernoj fragmentarizaciji nekada celovite strukture; uzajamno pretapanje i izmena funkcija pojedinih književnih rodova i vrsta (poetizacija proze, prozaizmi u poeziji i dr.); težnja prema sprezi različitih vidova umetnosti (književnosti i slikarstva, književnosti i muzike, naročito književnosti i filma) koja je započeta već u evropskom modernizmu (simbolizmu) i koju Pođoli zove *sinkretizmom umetnosti* i u avangardi je našla svoje potpunije ostvarenje upravo na temelju dehijerarhizacije sistema (uspor. visoko mesto muzike u sistemu simbolizma); težnja za ukidanjem podele na umetnost i neumetnost; načelo širenja semantičkog opsega koje se ostvaruje: a) ukidanjem postojećih estetskih zabrana i uvođenjem leksika i leksičkih sklopova koji su stajali izvan granica dopuštenog: barbarizma, žargonizma, dijalektizma i *ocrnjivačkih slika* (pojam preuzima Pođoli od Hoze Ortege i Gasete), b) stvaranjem leksičkih novih tvorevina, c) izdvajanjem reči iz uobičajenog sintaktičkog sklopa, d) međusobnim prožimanjem različitih i raznorodnih semantičkih nizova, e) razvijenom metonimičnošću i osobenom metaforizacijom, f) grafičkim isticanjem reči s posebnim semantičkim opterećenjem; načelo asocijativne izgradnje dela; supotstavljanje semantičkih opozicija ili isticanje načela montaže na području kompozicijskih odnosa od pesničkog teksta do romana; načelo naglašenog otvaranja i u isto vreme sažimanja vremena i prostora; kao težnja prema negaciji razumnosti sveta; kao umetničko htenje da se pređu granice beskrajnoga i budućega (Apoliner) odnosno da se provede revolucija duha (Majakovski)

Peter Birger smatra da tek avangarde čine prepoznatljivim određene opšte kategorije umetničkog dela u njihovoj opštosti i da, sledstveno, prethodni stadijumi razvoja fenomena umetnosti u građanskom društvu, mogu da budu shvaćeni idući unazad od avangarde, ali ne i obratno da avangarda bude shvaćena iz ranijih stadijuma umetnosti.

Adrian Marino smatra da avangarda predstavlja proizvod istorije i istorijsku kategoriju stalno podložnu preispitivanju. Samim svojim ofanzivnim dejstvom avangarda predstavlja fenomen prethodnice, anticipacije koja preduzimljivo i hrabro korača napred. Sve što prethodi je avangarda. Njena sudbina je preticanje, neprekidno kretanje i ona jeste i treba da bude agresivna ili je nema.

Avangardnu umetnost može se razmatrati kao sociološku odnosno kao jedinstvenu ideološku⁴ činjenicu, kako to u većem delu čini npr. Renato Podoli, i kao estetsku, umetničku činjenicu u svom teorijskom i praktičnom ispoljavanju, vodeći uvek računa da je ipak reč o različitim sagledavanjima jedne te iste pojave.

Novi izraz, nova struktura znakova koja je donela radikalnu promenu u sociopolitičkoj i ekonomskoj sferi života, bila je, po Maljeviču, nagoveštena sa novim formama što su se prethodno pojavile u revolucionarnim umetničkim pokretima. No, s druge strane, revolucija je naravno bila jedan veoma realan, stvaran događaj sa konkretnim i neposrednim posledicama na umetničkoj sceni, u umetničkoj praksi i svesti dvadesetih godina. Oktobar 1917. godine razdvaja istoriju avangarde i njen relativno celoviti korpus na dva dela ili dve faze:

Prva faza bi se mogla označiti kao modernistička⁵. U praksi i teoriji pokreta do 1917. god. prevladavaju karakteristične crte modernističkog mišljenja, na prvom mestu ideje autonomije, samodovoljnosti i samosvrhovitosti umetnosti, te koncentracija na probleme formalnog jezika, tj. na polje estetskog, bez nastojanja da se ono poveže ili integriše sa socijalnom praksom na način koji bi povredio ili doveo u pitanje njegov identitet. Sfera društvene i političke realnosti tada skoro da je potpuno izvan interesa umetnika, osim u veoma posrednom vidu koji se ispoljavao u polemičkim napadima na društvenu ideologiju, društveni ukus, institucije i protagoniste oficijelne, tradicionalne i konzervativne kulture i kritike koja je sa odbojnošću i nerazumevanjem reagovala na ekstremizam umetničkih avangardnih eksperimenata. Shvatanje umetnosti kao gradnje života karakteristično za rusku kulturnu i duhovnu tradiciju uopšte, ne manifestuje se kod ranih avangardista u ideji promene konkretnog, materijalnog životnog okruženja prema pragmatički koncipiranom umetničkom programu, već u ideji duhovnog uzdizanja čoveka, preobražaja njegove svesti i unutrašnjeg života. Shvatanje, u ovom stadijumu, još nije povezano sa projektom neposrednog oblikovanja predmetne realnosti i „organizacije života”, sa idejom funkcionalizacije i utilitarizacije umetnosti u socijalnom ili ideološkom smislu. Ono je prevashodno rezultat individualnog stvaralačkog čina i nastaje iz intuitivnih impulsa, iz prostora imaginacije.

Drugu fazu karakteriše kvalitativno prevazilaženje modernističke paradigme od strane avangarde. Uzrok tome jednim delom je u logici

⁴ Ideologija je, u stvari, ne samo logičko (ili pseudologičko) opravdanje psihološkog stanja, već i kristalizacija još uvek tečnog i lebdećeg duševnog stanja u zakone ponašanja, pre njihove kristalizacije u delo ili akciju.

⁵ ... Imajući pri tome na umu određene distinkcije između modernizma i avangarde, shvaćajući prvo, po R. Podoliju, kao pokret od kraja XIX veka koji karakteriše preteranost i neuravnoteženost u modernosti, svojevrсна i nesvesna parodija modernosti, nehotična karikatura, proces degeneracije modernosti u modernizam. Reč je o jednoj spoljašnjoj i vulgarnoj, više materijalnoj nego duhovnoj tvorevini za razliku od avangarde kao istinske i duhovne tvorevine.

internog razvoja, ali je značajan faktor i prisustvo i delovanje novog sociopolitičkog i ideološkog ambijenta koji je podstakao avangardu na preispitivanje prethodnih pozicija i time transformaciju kako teorijskih stavova tako, na određen način, samog formalnog jezika. Ovakav odnos u kojem se avangarda, namerno ili spontano, otvorila prema impulsima revolucionarnih društvenih promena i u kojem je, kako smatra Paul Wood, došlo do spoja formalnog i političkog, čini umetničke procese i pojave postoktobarskog perioda veoma specifičnim u odnosu na istovremena evropska zbivanja. Odatle u najvećoj meri proizilazi jedinstvenost ruskog, tj. tačnije sovjetskog konstruktivizma kao ključnog fenomena druge faze avangarde. Boljševička revolucija nije odmah pozdravljena spremnim usklikima oduševljenja niti je odmah prihvaćena kao pozitivna alternativa (dotadašnjem stanju) koja zasigurno obećava promene u korist demokratizacije i oslobođenja umetnosti. Umetnici, kao i široki slojevi inteligencije uopšte, koje je tok događaja u velikoj meri iznenadio, morali su se suočiti sa neophodnošću problematizacije svog položaja i uloge u novim okolnostima i u vremenu kad se konačni ishodi još uvek konfuzne situacije nisu mogli pouzdano sagledati. Podozrenje prema boljševičkoj vlasti i njenim prvim inicijativama u području kulture jednim je delom svakako bilo uslovljeno sklonošću ka anarhističkim idejama kod mnogih umetnika levog bloka koji zagovaraju afirmaciju individualizma, protivljenje autoritarnim koncepcijama i dominantnoj ulozi države i njenog aparata u organizaciji svih aspekata kulturnog života.⁶ Postepeno, međutim, slabio je otpor futurista prema boljševičkoj državi i njenim inicijativama u području umetničke politike (u međuvremenu je nova vlast prestala da toleriše delovanje političkih anarhista), i oni su počeli da se priključuju i aktivno učestvuju u radu novoformiranih institucija za razvoj umetničke kulture, čak zauzimajući u njima vodeće pozicije. Prilazeći institucijama nove vlasti i pristajući uz ideju i praksu novog socijalnog projekta, avangarda nije htela da sebe vidi u ulozi jednostavnog izvršioca, proveditelja već gotovih, odozgo nametnutih koncepcija, nije mislila da ostvaruje neki već postojeći estetski projekat, napravljen od strane izvan umetničkih faktora, nego je htela da izgradi sopstveni i nametne ga kroz novoostvarene institucionalne forme. Pri tom njen projekat, koji je naravno prevazilazio područje estetskog, nije dovodio u pitanje političke i ideološke temelje novog poretka. U situaciji kada je avangarda u svojoj internoj evoluciji došla do izvesnog stadijuma krize, oličenog u pitanjima što su bila otvorena radikalnom problematizacijom suštinskih elemenata slikarskog jezika, socijalna revolucija sa svojom novom ideološkom paradigmatom pojavila se kao faktor koji je posredno ponudio određene ideje i uporišta za prevladavanje ove krize. Konstruktivistička redefinicija

⁶ Na primer, Rodčenkovo citiranje Maxa Stirnera u kontekstu njegovog nastupa na X Državnoj izložbi i usvajanja nihilističke i negativističke pozicije povodom crnih slika. Osim Rodčenka, Tatlin i Morgunov bili su bliski moskovskim anarhističkim krugovima.

pojma i uloge umetnosti i umetnika nastala je u tesnoj vezi sa izmenjenim socio-političkim okolnostima. Dolazi do intenziviranja unutrašnjih raskola i podela na levo i desno orijentisane grupacije, između kojih su bili oni neopredeljeni ili pasivni. Na jednoj strani bila je snažna agitacija da se stane pod zastavu nove vlasti i sledi državna politika, a na drugoj težnja za uspostavljanjem autonomnog položaja koja je bila zajednička i desnim i levim frakcijama⁷. Novo društvo zahtevalo je industrijalizaciju, proizvodnju materijalnih dobara, ekonomski i tehnički napredak. Umesto *treće revolucije*, Revolucije Duha, na koju su pozivali futuristi (pre njih simbolisti) proklamovana je industrijska revolucija, proizvodnju ideja trebalo je da zameni ideologija (materijalne) proizvodnje i rada. U takvim okolnostima, pokušavajući da odredi svoje mesto u novom društvu, inteligencija je počela preispitivati ranije pozicije. I leve (anarhističke) ili desne (građanske) pozicije, počela su da samokritički preispituju svoje ranije koncepcije. Postepeno se formira nova, tzv. tehnička ili urbanizovana inteligencija koja, kako je 1923. god. pisao Boris Arvatov, za razliku od stare što je lebdela u maglovitim visinama *čiste* umetnosti, u centar pažnje stavlja svet stvari i materijalnu realnost, usvaja duh akcije, rada, tehničkih dostignuća i pronalazaka. Makar u početku toga nisu bili svesni, konstruktivisti su, prema Arvatovu, pripadali toj novoj inteligenciji.

Razmatranje avangardne umetnosti kao umetničkog i estetskog fenomena vezujemo za istorijske pokrete avangarde koji su razjasnili značenje institucije umetnosti za delovanje pojedinačnih dela. Time su postigli da sam problem bude promenjen. Postalo je jasno da se društveno delovanje jednog dela ne može jednostavno iščitati iz njega samog, da je delovanje na presudni način saodređeno institucijom u kojoj delo funkcioniše. Osim toga, potrebno je proučavati i programe i manifeste koji izražavaju delovanje i oblikovanje avangardnog duha, njegovo postojanje kao i njegovo biće. Manifest služi za označavanje dokumenata koji propisuju estetička i umetnička pravila, a program služi za označavanje opštih i dalekosežnijih deklaracija, vizija i viđenja.

U području (s)likovnih, plastičkih/vizuelnih umetnosti, umetnosti uopšte, s obzirom na posebnu prirodu njihove jezičke i medijske građe, uobičajeno je razlikovanje polja umetničke prakse i polja umetničke teorije. Ono se da uspostaviti već u samoj početnoj, elementarnoj ravni: polju teorijskog, čiji je materijal jezik / reč, pripadaju celine verbalnih / tekstualnih iskaza, dok u polju prakse nailazimo ikoničke, neverbalne formulacije koje za svoj materijal imaju elemente drugačijeg reda, naime boje, plohe, oblike / forme, linije, fature itd...

U Rusiji npr. u okviru INHUK-a (Instituta za umetničku kulturu) razvila su se dva teorijska shvatanja i dve različite prakse avangarde: laboratorijska i produktivna umetnost. Laboratorijska umetnost podrazumeva suprematizam (po Maljeviču: supremacija ega) i apstrakciju.

⁷ Na primer, u okviru *Saveza umetničkih radnika*.

K. Maljevič sa svojim belim slikama dostiže apsolutnu bespredmetnost u polju slikarstva. Time je, sledeći konsekvence takvog zaključka prestao duže vreme da slika i najavio dalje čisto filozofsko kretanje suprematističkog sistema.

Drugu tendenciju u INHUK-u branio je Vladimir Tatlin. On je teorijom o kulturi materijala položio temelje konstruktivizmu. Na istom putu je i Rodčenko koji, iako je pretrpeo uticaj suprematizma, dalje razvija konstruktivističke ideje i želi da objekt unese u proizvodnju i industriju (produkcionizam) kako bi izmenili i očovečili njegovu svrhu.

Na kraju, prevladava druga tendencija i stav proizvodne umetnosti po kom rad treba da bude pretvoren u umetnost, a umetnost u rad. Toj pobjedi u najvećoj meri je doprineo pokret Proletkulta pošto su se Tatlinove ideje potpuno poklopile s koncepcijom nove klasne proleterske kulture. Takvu ideologiju prihvataju i mnogi drugi konstruktivisti.

Slika o umetnosti Oktobra ne bi bila potpuna ako se ispusti iz vida sudbina umetnika na „desnom” krilu. Oni se na istorijskoj pozornici pojavljuju tek 1922. godine osnivanjem AHRR-a (Asocijaciji hudožnikov revolucionoj Rusiji) i proglašenjem svoje rezolucije. Žilav i borben, kao i sva konzervativna udruženja, AHRR je brzo sticao vodeće pozicije, utoliko pre što su se redovi na levom frontu proredili jer su Rusiju napustili Kandinski, Šagal, Burljuk, Javljenki, Pevzner, Gabo, Rozanova je umrla, a Maljevič i Tatlin su se povukli. Veliki broj grupa leve i desne orijentacije uspeo je da se održi do 1932. godine kada je Centralni komitet boljševičke partije doneo odluku *O reorganizaciji literarno – umetničkih organizacija*.

Time je u Rusiji okončana agonija avangarde i položen temelj socijalističkom realizmu koji je na Harkovskom kongresu proglašen zvaničnom ideologijom u oblasti kulture. Umetnička dela avangarde prebačena su iz izložbenih dvorana u muzejske depoe, a umetnici poništeni kao ličnosti, potisnuti kao ljudi i zaboravljeni kao stvaraoci – na surov način završeno je jedno od najblistavijih poglavlja moderne umetnosti.

ZAKLJUČAK

Avangardna umetnost koja pripada neolitskim jezicima i kultura, prvo se počela koristiti u španskoj i špansko-američkoj kulturi. Činjenica je da se naziv, u prvo vreme, dublje ukorenio i bolje prilagodio u Francuskoj i Italiji. Zbog naziva pojma došlo je do teškoća i otpora koji su sprečili odomaćivanje u Nemačkoj. Nemci su ponekad više voleli da prihvate naziv *Neu-romantik* da bi označili bar neka moderna stremljenja, što u osnovi ima neko opravdanje ako uzmemo u obzir da je njegova nemačka varijanta kao krajnje krilo evropskog romantizma bar potencijalno preuzela funkciju avangarde. U Rusiji gde od početka epohe u kojoj je avangardna umetnost prva i univerzalno bitna pojava, pa sve do nacionalističke prekretnice u revoluciji, ruska kultura je sa dobrodošlicom

prihvatila egzotičnost svake vrste. Oktobar 1917. godine razdvaja istoriju avangarde i njen relativno celovit korpus na dva dela ili dve faze. Prva faza bi se mogla označiti kao *modernistička*. Drugu fazu karakteriše kvalitativno prevazilaženje modernističke paradigme od strane avangarde. U Rusiji npr. u okviru INHUK-a (Institut za umetničku kulturu) razvila su se dva teorijska shvatanja i dve različite prakse avangarde: laboratorijska i produktivna umetnost. Laboratorijska umetnost podrazumeva suprematizam (po Maljeviču: supremija ega) i apstrakciju. K. Maljevič sa svojim belim slikama dostiže apsolutnu bespredmetnost u polju slikarstva.

Drugu tendenciju u INHUK-u zagovara Vladimir Tatlin. On je teorijom o kulturi materijala položijo temelje konstruktivizmu. Na tom polju je i Rodčenko, koji, iako je preživio uticaj suprematizma, dalje razvija konstruktivističke ideje i želi da objekt unese u proizvodnju. Na kraju, prevladava druga tendencija i stav proizvodne umetnosti po kom rad treba da bude pretvoren u umetnost a umetnost u rad. Toj pobeđi u najvećoj meri je doprineo pokret Proletkulta (Tatlinove ideje).

Na kraju sudbinu umetnika menja Oktobar „desno“ krilo. AHRR (Asocijaciji hudožnikov revolucionoj Rusiji). Žilav kao i sva konzervativna udruženja AHRR je brzo proterao levo krilo umetnika: Rusiju su napustili Kandinski, Šagal, Burljuk, Javljski, Pevzner, Gabo, Rozanova je umrla, a Maljevič i Tatlin su se povukli.

I tako je u Rusiji okončana jedna agonija avangarde i položen temelj socijalističkom realizmu koji je na Harkovskom kongresu proglašen zvaničnom ideologijom u oblasti kulture. Time su umetnička dela izbačena iz izložbenih prostora, umetnici poništeni kao ličnosti, potisnuti kao ljudi i zaboravljeni kao stvaraoci, čime je na najsuroviji način završeno jedno od najblistavijih poglavlja modne umetnosti.

AVANT-GARDE – TERM, THEORIES, CONTEXTS

Milorad B. Pantelić, MA

Abstract: This paper aims to identify and shed light on some of the terminology definitions of the avant-garde as modern art. We must admit that the critics did not pay much attention to its essence, let alone its manifestations, and that is why there were rare attempts to interpret the concept of the avant-garde in the aesthetics collections and art history textbooks. It should, above all, be admitted that so far, there has been a few philosophers, historians and art critics who have deigned to study one of the most typical and most important phenomena of modern culture: the avant-garde art. This paper will specifically refer to the Russian avant-garde, where it penetrated very easily and quickly as a concept and a term. In addition, the theories of distinguished scholars and art historians will be considered: a professor at Harvard University, Renato Poggioli who pointed out the complicity and the complexity of the matter. The following theoreticians of art also gave their contributions in defining the term of the avant-garde: Jose Ortega y Gasset, Peter Burger, Adrian Marino, Boris Arvatov and others.

Key words: *term, theories, contexts*

LITERATURA

1. Birger P. (1998). *Teorija avangarde*, Beograd
2. *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde (2003)*: antologija tekstova, Beograd
3. Flaker A. (1998). *Nomadi ljepote*, Zagreb
4. Flaker A., Pođoli R., Marino A., Kalinesku M. i Vajsgerber Ž. (1997). *Avangarda, teorija i istorija pojma*, Beograd
5. Mijušković S. (1998). *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Beograd
6. Pođoli R. (1975): *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd
7. Tešić Gojko (2002). *Avangarda*, Beograd