



UDK 7.037:792

7.037:791

DOI 10.51937/Amfiteater-2025-1/240-260

## Povzetek

Ko so se avantgarde odločilno razmahnile po prvi svetovni vojni, je umetnost, ki temelji na disruptivni gesti, pridobila eksplicitne artikulacije v raznolikih umetniških izdelkih in dejanjih. Avantgardna umetnost se je vse pogosteje postavljala na stran revolucionarnih gibanj in težila k temu, da bi bila sestavni del družbenih sprememb. Vendar pa so avantgardne skupine in trendi – kot je mogoče dokazati – redko delali na kakršni koli teleologiji revolucionarne politike. Največkrat so si prizadevali ustvariti konceptualne subverzije znotraj ustaljenih družbenih redov in miselnosti. Avantgarde so na svoji poti doživljanja razočaranj in evforičnih prebojev uveljavljale transkulturno razumevanje umetnosti in njene vloge v družbi. Tako rekoč dokončni »uspeh« kasnejših avantgard (šestdesetih in sedemdesetih let) se je zgodil na obeh straneh železne zavese. Tedanji teater in film sta razširila subverzije »sistema« v dejanske umetniške forme, ki so temeljile na rabah označevalcev diskontinuitet in na radikalni odpovedi običajnim kodam sporočil občinstvu. Svet, ki so ga »subvertirali«, je bil isti v Parizu ali Pragi ali Beogradu ali Ljubljani. Lahko trdimo, da so se avantgarde v tako imenovanem realnem socializmu vpisale v gibanja, ki so poskušala preusmeriti pot emancipacije v končni modernistični projekt interakcije med avtonomno umetnostjo in družbeno svobodo. Številne primere »eksperimentalnih« gledališč, filmov, poezije itd., skupaj s filozofijami osvoboditve v Jugoslaviji, med drugimi »obrobni« državami realnega socializma, lahko uvrstimo med primere na tem prizorišču.

---

**Ključne besede:** umetnost, subverzija, družba, gledališče, osvoboditev

---

**Darko Štrajn** je diplomiral iz filozofije in sociologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je doktoriral iz Fichtejeve filozofije. Ob delu na Pedagoškem inštitutu v Ljubljani predava teorijo filma na Visoki šoli za umetnost Univerze v Novi Gorici in epistemologijo humanistike na Fakulteti za humanistični študij (AMEU – ISH) v Ljubljani. Njegove raziskave zajemajo teme, kot so filozofija, estetika, filmske študije, politika, izobraževanje in družbene spremembe. Je avtor šestih knjig in številnih knjižnih poglavij ter na stotine drugih publikacij. Njegova knjiga *From Walter Benjamin to the End of Cinema* (2017) je izšla v angleščini. Njegova zadnja knjiga pod naslovom *Ali eksistenca ali subjekt?* (Either Existence or Subject) pa je izšla leta 2022.

darko.strajn@guest.arnes.si

# Zapuščina avantgard v družbenih, kulturnih in političnih kontekstih

---

Darko Štrajn

Pedagoški inštitut, Ljubljana

---

Avantgarde so ves čas na svojih poteh doživljanja razočaranj in evforičnih prebojev, ustvarjanja subverzivnih učinkov glede na politični sistem, vladajočo moralo in ideologijo, razvijale transkulturno razumevanje umetnosti in njene vloge v družbi. Tako rekoč dokončni »uspeh« poznih avantgard, poimenovanih tudi neoavantgarde (šestdesetih in sedemdesetih let), se je zgodil na obeh straneh takratne železne zavese. Disruptivni poteki dejavnosti so arhivirani tako rekoč na vseh področjih umetnosti. Gledališče in film pa sta takrat še posebej poudarjeno razširila subverzije »sistema« kot dejanske umetniške oblike, ki so temeljile na rabah diskontinuitet in presenetljivih novih form na podlagi radikalnih preobrazb običajnih kodiranj sporočil javnosti. Svet, ki je bil tako »subvertiran«, je bil sicer raznolik, a hkrati isti v Parizu ali Pragi ali Beogradu ali Ljubljani. Dogajanja v sodobni umetnosti pa se odražajo v teorijah tako, da jih ni mogoče interpretirati, ne da bi navajali reference na avantgardne in neoavantgardne pojave v preteklosti. Obsežni kulturni in raziskovalni prostor refleksije se je vzpostavil s pomočjo Lyotardove označbe dobe, ki je bila manj nova v primerjavi z njeno opredelitvijo spremembe razumevanja umetniške invencije. Ta virtualni prostor je omogočil restitucijo političnosti umetnosti tako, da je nenehno postavljaj pod vprašaj njeno delovanje v soočenju z učinki reifikacije v strujanjih fetišizirane svobode trga. Med mnogimi možnimi primeri navajam umetniške preboje šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja, ki so v interakciji s protestnimi gibanji in emancipatoričnimi idejami dosegli dolgoročne politične učinke. Sami artefakti in vsakovrstne evidence dogodkov so v prostoru postmodernizma postali objekti procesa simbolizacije družbenih učinkov. Artefakti in hkrati simboli na trgu dobijo ceno ne glede na svojo vsebino, ne glede na pomene gest in deklaracij, s čimer je njihova izvirna subverzivnost nevtralizirana. Vendar pa ostane paradigmatska, odprta za reinterpretacijo in za oživljanje v ponovitvah, ki jih legitimira okvir postmodernizma: ponovitev namreč postavi pod vprašaj kontekst. Pojemov modernizma in avantgard pa ne gre preprosto izenačevati, ampak ju je treba upoštevati kot prepletajoči se

kategoriji, katerih gibanje se odvija skozi razlike in nerazločljivosti. Tako imenovana eksperimentalna gledališča šestdesetih let so temeljila na taki logiki, kakršno je Leutrat opredelil v primeru Godardovega filma *Nori Pierrot* (*Pierrot le fou* - 1965). Različno radikalni hepeningi in performansi šestdesetih in sedemdesetih let so se bolj ali manj odrekli narativni formi gledališča in v novem odmevu na avantgardne deklaracije dvajsetih let vzpostavljali povezavo »umetnosti in življenja«. Čeprav bi težko opredelili skupno značilnost celotne množice konceptov, struj in gibanj v takratnem gledališkem dogajanju, pa je vendarle mogoče reči, da so ta gledališča plasirala označevalec telesa. Antoloških primerov, ki bi jih lahko našli, je na desetine, če ne na stotine. Zaradi jasnosti, o čem govorim, naj spomnim na performans *Dyonisus in 69*, dunajski akcionizem, Boalovo gledališče zatiranih, Living Theater itn. Tematika telesa, ki je v tem času postala predmet vrste humanističnih teorij, je v praksah gledaliških avantgard še najbolj ponazorila benjaminovsko »sled avre« in s tem manifestirala ireduktibilno razliko med gledališčem in filmom. Fizično telo igralca je pomemben »instrument« vzpostavljanja stika z gledalci in s tem instrument rušenja buržoazne institucije, ki je ločila gledalce in igralce. Kar je o funkciji, pomenih, vlogah, spolnih atributih, ideologiji in osvoboditvi telesa razvila teorija, je gledališče apliciralo na svojo prakso. Če se je zdelo tudi samim akterjem, da so bile avantgardne intervencije v vseh oblikah in na vseh področjih umetnosti v njihovem marginaliziranem delovanju efemerne in neuspešne, pa je zdaj vidno, da so prav s svojo hipnostjo, enkratnostjo, singularnostjo, ekstremnimi gestami, prekinitvami in »škandaloznostjo« sčasoma vzpostavile razliko z *mainstreamom*, ki je nasprotno normaliziral in absorbiral sestavine in attribute avantgardnih delovanj. Paradoks v tem procesu z ozirom na politično intenco avantgard pa je v tem, da se je skozi apropiacijo v *mainstreamu* nevtralizirala subverzivna nota, kar pomeni, da je uspeh radikalnih umetniških form v plasiranju na trg izgubil najbolj temeljne emancipacijske težnje. Disruptivnost, fragmentarnost, subverzivnost ipd., najpogosteje v formi diskontinuiranosti kot dediščina avantgard iz časa modernizma, ostajajo ključne lastnosti umetnosti, ki se navezuje na emancipativne družbene težnje. Vprašanja, kako doseči namen, namreč senzibilizirati javnost, decentralizirati množično percepcijo z izvirnimi vključevanji novih tehnologij ipd., so nenehno odprta. Vsaka uspešna umetniška akcija je enkratni odgovor, singularna gesta in transkulturni označevalec dekodiranja form dominacije. Zato je pomembno, da se umetniška intervencija pripeti nepričakovano, nepredvidljivo, na način estetske gverile in kot *dogodek*. Iskanja in poskusi umetniških akcij, včasih obskurnih, zoženih na tako rekoč sfero intimnosti, drugič pa tudi spektakularnosti, se torej nadaljujejo iz performansa v performans brez perspektive konca.