

Antti Salminen

Avantgarden mahdoton mahdollisuus

Modernismin ja avantgarden suhdetta ja samalla koko avantgarden määritelmää on tarkasteltu yleensä kahdesta toisiinsa punoutuvasta näkökulmasta. Yhtäältä avantgarde on modernismin etujoukko ja taiteellinen leikkausreuna, joka kokeellisena uhraa itsensä uusien taiteellisten ja sosiaalisten mahdollisuuksien synnyttämiseksi¹. Tätä näkemystä voidaan kutsua avantgarden martyrologiaksi, jonka suhde taiteen neromyytteihin on ilmeinen.

Toisaalta avantgarde on nähty modernismin arvojen kyseenalaistajana ja riidanhaluisena antiteesinä modernismin valtavirralla.

Avantgarden kulttuurinen positio on paradoksaalinen: näkökulmasta riippuen avantgarde on ymmärretty modernismin vastapainona tai modernismin pelastuksena modernismilta itseltään. Kummassakin tapauksessa historiallisen avantgarden oli tuhouduttava, joko modernismin tähden tai kamppaillessaan sitä vastaan. Hyvistä yrityksistä huolimatta historiallinen avantgarde jäi henkiin, tosin voimansa menettäneenä. Historiallisen avantgarden ikonit ensimmäisistä futuristisista eleistä surrealismien kultakauteen ovat auttamatta arkistuneet ja institutionalisoituneet. Avantgarden merkkipaalut ovat muuttuneet niin ihannoiduiksi ja kierrätetyiksi, että provokaatio avantgarden nimissä on enää vaivoin mahdollista. Avantgarde on genreytynyt kokeellisen taiteen kaatoluokaksi, johon määrittelemättömät, oudot ja konventionaalisia tulkintoja pakenevat teokset voidaan arkistoida. Jos historiallisen avantgarden ideaalisena tehtävänä oli yhdistää erottamattomasti taide jokapäiväiseen, se on epäonnekseen onnistunut. Tämä on toinen paradoksi: historiallinen avantgarde lakkasi olemasta avantgardea toteuttaessaan omat ideaalinsa.

Utooppinen, kokeellinen ja antagonistinen avantgardeasenne, jonka olisi pitänyt säilyä tulemisen tilassa, on jo aikaa sitten muuttunut vallankumouskitschiksi ja nostalgian haamuiksi. Osoitteessa www.avantgarde.fi on parturiliikkeen kotisivu: ”Tarkasti toteutetut persoonalliset leikkuut ovat intohimomme.” Mercedes-Benzin mallisto on nimetty *Avantgardeksi*. Avantgardea saa nyt myös te-

hosekoittimena. Neljä eri väri vaihtoehtoa. Avantgardeesineet, nämä oudot pyhäinjännökset, ovat kaikuja kiirastulesta, jossa historiallinen avantgarde odottaa tuomiotaan. Avantgarden nimestä on tullut sen taakka ja hyödyke, joka voidaan ostaa ja myydä.

Historiallisen avantgarden assimiloituminen arkeen, hallitseviin tiedotusvälineisiin, muotiin ja keskiluokkaiseen konformismiin alkoi viimeistään 1960-luvulla.² Hyökkäykset porvarillista elämäntapaa ja taiteen institutionalisoituneita toimijoita vastaan alkoivat kiinnostaa niiden kohteita kuitenkin siinä määrin, että paheksunnan sijaan avantgarde-taiteilijat joutuivat kohtaamaan odottamattoman menestyksen. Institutionaalinen tunnustus teki jatkuvan vallankumouksen ideoista näyttelyesineitä, populaarijulkisuuteen suodattavia tyyllilajeja ja kuoliaaksi suvaittuja radikaaleja.

Kuten Irmeli Hautamäki toteaa, avantgarden voimattomuus ei johdu siitä, että kulttuurinen vastarinta olisi tullut mahdottomaksi.³ Vaikka avantgarden nimi on valjastettu sarjatuotantoon, se ei tarkoita avantgardeasenteen yleistä hyväksymistä, ainoastaan sen yhteiskunnallisen potentiaalin nurkanvaltausta. Potentiaalinen tyhjetyt taideinstituutiot osaavat varautua historiallisen avantgarden keinojen lisäksi tulevan avantgarden mahdollisuuteen. Historiallinen avantgarde on muuttunut varastoksi tunnistettavia representaatiokeinoja ja poliittisia positioita. Teoksia, tekijöitä ja itsenäisiä liikkeitä ympäröivät asian tuntijajärjestelmät – tämä artikkeli mukaan lukien – ovat varautuneet shokkiin, ja jopa shokin vastaisuuteen. Digitaalisen uusinnettavuuden aikakaudella avantgarden

lupaama järkytys piiloutuu jatkuvaan läsnäoloonsa. Hel-singin kaduilla performanssitaiteilija kohtaa useimmiten lähinnä kyllästyneitä ilmeitä. Mainonta sulauttaa itseensä yhä radikaalimpia esteettisiä marginaaleja. Tietokonepelit ovat jo aikaa sitten lunastaneet vanhan avantgardistisen haaveen, esityksen ja siihen osallistumisen yhdistämisen.

Avantgardea on siis opittu suojelemaan siltä itseltään. Loistonsa päivinä se on ollut uhanalaista taidetta, ja nimenomaan uhanalaisuutensa se on menettänyt jälkiteol-lisissa yhteiskunnissa. Sitä on vihattu, se on hiljennetty tai poltettu. Kaiken lisäksi se on julistettu yhä uudelleen kuolleeksi. Mutta juuri sitä se ei suostu tekemään.

Jatkuvan kuoleman taakka

Toistuvasti akateemiset arkeologit ovat yrittäneet selvittää, missä asennossa avantgarde kuoli. Jokainen toisen maailmansodan jälkeinen vuosikymmen on synnyttänyt omat avantgarden kuolemantekstinsä. Avantgarden ovat julistaneet kuolleeksi lukuisten muiden muassa Roland Barthes *Mythologiassaan* 1956, Leslie Fiedler kirjoituksessaan ”Death of Avant-Garde Literature” (1964), kymmentä vuotta myöhemmin Peter Bürger 1974 teoksella *Theorie der Avantgarde*, Jean Baudrillard 1980-luvulla⁴ ja Paul de Man⁵ viime vuosikymmenen alussa.

Bürger ymmärsi avantgarden epäonnistumisen pitkälti ’68-kumousliikhehdinnän perspektiivistä. Vallankumouksen lunastamattomista lupauksista hän tulkitsi avantgarden tulleen posthistorialliseen vaiheeseen, jossa kokeellinen ja poliittisesti sitoutunut taide on menettänyt mahdollisuutensa vastarintaan ja tullut taideinstituutioiden nielaise-maksi.⁶ Bürgerin mukaan avantgarden kriisi kumpusi jälki-modernin yhteiskunnan irrationaalisuudesta, jonka tähden jaetut esteettiset normit eivät olleet enää määriteltävissä.⁷

Jaetut normit näyttävät jaossa neofiliseen ja nekrofiliseen avantgardediskurssiin: Neofilinen suuntaus on korostanut neoavantgarden nousua, uutta uskoa taiteen yhteiskunnalliseen edistävyyteen. Nekrofilinen tendenssi Barthesista de Maniin sitä vastoin on julistanut avantgarden auttamatta ja yhä uudelleen kuolleeksi.

Neofilinen ja nekrofilinen eli neoavantgarde ja post-avantgarde ovat kumpikin historiallisen avantgarden vankeja. Ne ovat kiinni käsityksessä, että historiallisen avantgarden ääriviivat ovat erotettavissa. Historiallisen avantgarden kuolinhetken ajoittaminen olisi yhtä vaikeaa kuin tietää, mihin historia loppuu. Jos historiallisen avantgarden ääriviivat eivät ole näkyvissä, mitään kovin keskeistä eroa ei ole silloin sillä, määritelläänkö avantgarde kuolleeksi (*post*) vai uudelleen syntyneeksi (*neo*).

Kummatkin suuntauksukset jakavat saman ongelman, oletuksen siitä, että avantgarden jälkeläiset olisivat itsestään selvästi oppineet edeltäjiltään tai pystyisivät tarkastelemaan avantgarden asemaa puhtaan objektiivisesti. Kuten Bruno Latour kirjoittaa, edistys avantgarden nimissä ei ole enää mielekästä: ”Meidän ei ole enää pakko takertua avantgarden avantgardeen; emme yritä enää olla vielä viisaampia, vielä kriittisempiä, vielä syvemmällä ’epäilyn aikakaudessa’.”⁸

Avantgarden kuolemandiskurssiin liittyy tahatonta ironiaa. Historialliset avantgardeliikkeet futuristeista lähtien halusivat olla etujoukkoa, mutta lukuisat viimeaikaiset avantgardeliikkeitä käsittelevät teokset ovat halunneet määritellä kulloisenkin liikkeen ”viimeiseksi avantgardeksi”.⁹ Tässä avantgarden eskatologiassa taiteel-listen ja yhteiskunnallisten uutuuskien palvonta on kään- netty pääläelleen, etujoukko on muuttunut jälkijoukoksi, jonka dekadentiksi tehtäväksi on jäänyt historiallisen avantgarden ruumiinvalvojaisten järjestäminen.

Avantgarde on siis kuollut monta kertaa ja moninker-taisesti. Aina siihen pisteseen, että avantgarden kuole-masta on itsestään muodostunut teoreettinen instituutio, jonka eetos on useimmiten nostalginen ja romanttinen. de Manin mukaan tämä nostalgia tekehengittää unelmaa avantgarden lupauksesta: ”Avantgardediskurssi on sen kuolema, jossa se jatkaa itsensä uusintamista kuolemadiskurssina.”¹⁰ Avantgarde pysyy näin ollen paradoksaalisesti hengissä kuolemadiskurssinsa varassa. Olisiko viimeinen palvelus avantgardelle siis hiljetä siitä?

Kommunikoiduttomuus oli de Manin ratkaisu kuolemadiskurssin umpikujaan. Avantgardesta puhumisesta oli luovuttava sen pelastamiseksi: ”ainoa mahdollisuus on diskurssin ulkopuolisessa [*hors-discours*], paikassa, jota ei ole.”¹¹ Avantgarden mahdollisuus on de Manille kirjaimellisesti utooppista, ei-paikan etsimistä diskurssista. Se oli hänelle mahdollista vain mahdottomuudessaan.

de Manin tulkinta on optimistinen Jean Baudrillardin näkemykseen nähden. Artikkelissaan ”Beyond the Vanishing Point of Art” Baudrillard totesi, kuinka avantgarden representaatioiden kriisiytyminen tarkoitti koko taidekentän mahoutumista. Baudrillardin tulkinta on variaatio postmodernistisesta apokalyptisesta harhasta. Avantgarden eetokseen on kuulunut itsereflektiivinen pyrkimys kritisoida realistisen, porvarillisen ja luonnol-listettuja representaatiojärjestelmiä.¹² Siksi on oikeastaan vain johdonmukaista, että avantgarde nimenä ja genrenä on joutunut paitsi ympäröivän kulttuurin syömäksi, toisalta myös syönyt itsensä.

Kenties kysymys ei lopultakaan ole siinä, onko avantgarde kuollut, sillä kuoleman dynamiikka on ollut aina sisäänkirjoitettuna avantgardistiseen antagonismiin. Jo dadaisteille liikkeen tuho ja todellinen itsemurha olivat keskeinen osa dadaa.¹³ Tästä huolimatta avantgarden perinteessä on jäljellä suuri lunastamaton haaste, joka on säilyttänyt ajankohtaisuutensa: Kaikki mikä tehdään taiteen nimissä, on voitava tehdä elämän nimissä. Ei riitä, että avataan avantgarden hauta. On avattava myös ruumis, jotta voidaan todeta, että myös se on autio ontelo, lukuun ottamatta limenväristä tehosekoitinta, mersun avaimia ja parturiliikkeen käyntikorttia.

Avantgardesta paragardeen

Avantgarden kalmon elävyys ei tarkoita itsestäänselvästi kokeellisuuden hylkäämistä. Päinvastoin historiallisen avantgarden ja sen kuolemadiskurssin kritisoiminen voi vapauttaa kokeellisia keinoja, asenteita ja taktiikoita

avantgarden luokittevalta leimalta. Vaikka de Manin tavoin ajateltaisiin, että avantgarden kuolemadiskurssi ja toisaalta avantgardeliikkeiden teoretisointi on tuhonnut avantgarden utooppiset lupaukset, se ei poista suoran ja kokeellisen toiminnan mahdollisuutta.

Esimerkiksi kokeelliset Luther Blissett ja myöhemmin Wu Ming -projektit ovat hyödyntäneet anonyymiutta: Projektien puitteissa nimetön tekijäjoukko on julkaissut romaanit *Q* ja *54* sekä joukon muita tekstejä. Lisäksi ryhmän toimintaan on kuulunut muun muassa mediaperformansseja ja ensimmäisen toimintakauden lopettanut symbolinen joukkoitsemurha¹⁴ Blissett ja Wu Ming -ryhmien toiminta on ollut esimerkki siitä, miten aiemmin avantgardistiseksi kutsutun impulssin on täytynyt perinteisten manifestien sijaan hylätä nimensä, irrottautua tyyppillisistä konteksteistaan ja paeta kohti itseään, jota ei ole.

Tekijättömän tekijyyden paradoksin lailla kokeellinen taide voisi dialektisen vastakkainasettelun sijaan ammentaa paradoksin logiikasta. Paradoksaalinen suhde taideinstituutioihin ja valittuun estetiikkaan pitää konfliktin ja tulkinnan avoimena. Näin avantgarden sijaan voidaan kysyä paragarden mahdollisuutta. Etuliite *para* viittaa rajaan, kynnykseen tai marginaaliin. Siinä missä avantgarden modernistiset hahmot ja liikkeet etsivät rajoja rikkottavaksi, paragarden mieli on taideinstituutioiden, representaatiojärjestelmien ja poliittisten sitoumusten rajojen tutkimisessa, kritisoinnissa ja siirtämisessä. Toisin kuin transgressiivinen avantgardeasenne, paragarde ei näe rajaa vain erottavaksi ja rajoittavaksi, vaan samaan aikaan kaksi asiaa yhdistäväksi ja välittäväksi. Samalla se myös itse on subliimin ja banaalin, poliittisen ja sitoutumattoman, julkisen ja yksityisen sekä vanhan ja uuden rajoilla.

Paragarden ajatus nousee luontevasti historiallisen avantgarden liikkeistä. Avantgarde pyrki tietoisesti tai tiedostamattaan vastustamaan asemaan sisäisten ristiriitojen ja paradoksien avulla.¹⁵ Sisäinen ristiriitaisuus on ollut keino välttää liikkeen muuttumista taidedogmiksi, ismiksi ja iskulauseiksi. Esimerkiksi moni historiallinen avantgarde-liike soti räikeästi omaa herrattomuuden ihannettaan vastaan. Vaikka liikkeiden sisällä avantgardeksi tuleminen oli yhteisöllistä, useimmilla liikkeillä oli autoritääriinen johtajahahmo, joka kaappasi liikkeen nimiinsä: näin kävi Tristan Tzaran ja Dadan, André Bretonin ja surrealismien, Isidore Isoun ja lettrismien, Guy Debord'n ja situationismin kohdalla.

Paragarde ei väitä olevansa uutuus, muuten se jäisi avantgarden neofilian vangiksi. Paragardistinen taktiikka oli oraalla esimerkiksi situationisti Guy Debordin teoksessa *Spektaakkelin yhteiskunta*. Debordille avantgardetaide näyttäytyi ”samanaikaisesti muutoksen taidetta ja mahdolluttoman muutoksen puhdasta ilmaisemista. [...] Tämä taide on väkisinkin *avantgardistista*, eikä silti *kuitenkaan ole*. Sen avantgardea on sen oma katoaminen.”¹⁶ Paragarden katoaminen ei ole kuitenkaan katoamista kuolemassa, vaan läpinäkyväksi tulemistä, haihtumisen keveyttä ja liikkuvuutta.

Paragarde välttää post- ja neoavantgarden sitoumukset avantgarden kuolemadiskurssiin sekä avantgarden kulloi-

siinkin menehtymisiin ja ylösnousemuksiin. Lisäksi paragarde irrottautuu etujoukon elitismistä ja edistysuskosta. Jos klassisen avantgarden kulttuurimilitarismi oli marttyyrista pioneerihenkeä, paragarde käy jatkuvaa sissisotaa linjojen takana. Neo- ja postavantgarden kolmantena terminä se ei sanele suhdetta historiallisen avantgarden traditioihin, vaan säilyttää siihen kriittisen etäisyyden. Paragarde jättää auki kysymyksen avantgarden kuolemasta ja uudestisyntymästä, tai pitää sitä Paul de Manin tavoin mahdollisena mahdollomuudessaan. Jotta avantgarden taktiikat, politiikat, poetiikat ja utopiat muuttuisivat jälleen käyttökelpoisiksi, avantgarden kuoleman on kuoltava – ei siksi, että se voisi syntyä uudelleen, vaan synnyttääkseen jotain, mille ei löydy nimeä.

Viitteet

1. Ks. Murphy 1999, 3.
2. Calinescu 2003, 121.
3. Hautamäki 2003, 113.
4. Baudrillard 1989.
5. de Man, 1991.
6. Bürger 1984, 94.
7. Bürger 1984, 87.
8. Latour 2006, 81.
9. Ks. Lehman 1998, Stokvis 2004, Roberts 2006.
10. de Man 1991, 40, käänt. AS.
11. de Man 1991, 91.
12. Bürger 1984, 63.
13. Ks. Conover 1995.
14. Ks. www.lutherblissett.net
15. Ks. Jones 2006, 47.
16. Debord 2005, 162.

Kirjallisuus

- Baudrillard, Jean, *Beyond the Vanishing Point of Art*. Käänt. Paul Foss. Teoksessa Paul Taylor (toim.), *Post-Pop Art*. MIT Press, Cambridge 1989, 171–192.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde*. (Theorie der Avantgarde, 1974). Käänt. Michael Shaw. Minnesota UP, Minneapolis 1984.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Duke UP, Durham 1987/2003.
- Conover, Roger, *4 Dada Suicides: Selected Texts of Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma & Jacques Vache*. Atlas, Lontoo 1995.
- Debord, Guy, *Spektaakkelin yhteiskunta*. (La Société du spectacle, 1967). Suom. Tommi Uschanov. Summa, Helsinki 2005.
- Fiedler, Leslie, *Death of Avant-Garde Literature*. Teoksessa *The Collected Essays of Leslie Fiedler Vol. 2*. Stein and Day, New York 1964/1971.
- Hautamäki, Irmeli, *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Gaudeamus, Helsinki 2003.
- Jones, Dafydd, *Dada Culture. Critical Texts on the Avant-Garde*. Rodopi, New York 2006.
- Latour, Bruno, *Emme ole koskaan olleet moderneja* (Nous n'avons jamais été modernes, 1991). Suom. Risto Suikkanen. Vastapaino, Tampere 2006.
- Lehman, David, *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. Doubleday, New York 1998.
- de Man, Paul, *Theory-death of the Avant-garde*. Indiana UP, Bloomington 1991.
- Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge UP, Cambridge 1999.
- Roberts, Graham, *The Last Soviet Avant-Garde: Oberiu – Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge UP, Cambridge 2006.
- Scheunemann, Dietrich, *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde*. Editions Rodopi BV, New York 2005.
- Stokvis, Willemijn, *Cobra: The Last Avant-Garde Movement of the Twentieth Century*. Lund Humphries, Lontoo 2004.