

“What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”

Abstract

In this now classic 1994 article, Hal Foster challenges the German theorist Peter Bürger’s verdict on the so-called “neo-avant-gardes”, which was presented in Bürger’s immensely influential *Theory of the Avant-Garde* (1974). According to Bürger, the neo-avant-garde trends since the end of the Second World War have betrayed the original avant-gardes’ efforts to destroy the autonomy of art; by re-employing avant-garde strategies in an institutional setting of the artworld, they have stripped them of their critical potential. Foster regards Bürger’s conception of the neo-avant-gardes as schematic and reductive. He offers his own interpretation of the relation between the avant-gardes and their post-war reincarnations, which is based on the Freudian notion of deferred action.

Klíčová slova

avantgarda – neoavantgarda – Peter Bürger – institucionální kritika – psychoanalýza – dodatečný akt

Keywords

avant-garde – neo-avant-garde – Peter Bürger – institutional critique – psychoanalysis – deffered action

*Hal Foster (*1955 v Seattlu) je výtvarný kritik a teoretik umění. Působí jako profesor dějin umění a archeologie na Princetonské univerzitě. Od roku 1991 je členem redakce časopisu October, do kterého pravidelně přispívá. Publikoval slavný sborník The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture (Port Townsend, WA: Bay Press 1983). Je autorem knih Compulsive Beauty (Cambridge, MA: MIT Press 1993), The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century (Cambridge, MA: MIT Press 1996), Design and Crime (Londýn: Verso 2002) a Prosthetic Gods (Cambridge, MA: MIT Press 2004).*

Hal FOSTER, „What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?“, *October*, 1994, č. 70, *The Duchamp Effect*, s. 5–32.

© 2010 by Hal Foster

Přeložil David Kulhánek

HAL FOSTER CO JE NOVÉHO NA NEOAVANTGARDĚ?

Není žádným tajemstvím, že poválečná kultura v Severní Americe a západní Evropě je zahlcena fenomény *neo* a *post*. Kromě eklekticismů v umění a v architektuře současnosti nacházíme v poválečném období myriády dalších opakování. Jakým způsobem mezi nimi rozlišovat? Jak rozpoznat rozdíl mezi návratem archaické formy umění, jejímž cílem je posílit konzervativní tendence v přítomnosti, a návratem k ztracenému modelu umění, který má nahradit navyklé způsoby práce? Anebo, jak, v historickém žánru, rozpoznat rozdíl mezi revizionistickým popisem, napsaným ve prospěch kulturního statu quo, a popisem genealogickým, který usiluje o jeho zpochybnění? Takové návraty jsou ve skutečnosti komplikovanější, či dokonce naléhavější, a to obzvláště dnes, na konci století, kdy se zdá, že revoluce z jeho počátku zkrachovaly, a kdy se formace, dlouho považované za mrtvé, opět probouzejí k zlověstnému životu.

V poválečném umění je problém opakování přednostně spjat s neoavantgardou, volným seskupením umělců v Severní Americe a západní Evropě, kteří v 50. a 60. letech přehodnocovali základní principy avantgardy druhého a třetího desetiletí, jako například koláž, asambláž, readymade, fenomén mřížky, monochromní malbu a konstruovanou sochu.¹ Návratům těchto prostředků nevládne žádný řád: nic není jasně naplánované, domluvené nebo nutkavé. Chtěl bych se zde zaměřit na ty druhy rekapitulací, které usilují o kritičnost, a na úvod bych chtěl pro tyto účely použít

¹ Problém neoavantgardy nastoluje Peter BÜRGER v knize *Teorie avantgardy (Theorie der Avantgarde)*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1974). O tom více níže. Avšak byl to Benjamin H. D. BUCHLOH, kdo rozvinul specifickou problematiku těchto paradigmatických opakování v několika textech z posledních patnácti let, nejpregnantnější pak v textu „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, 1986, č. 37, s. 41–52. Píši tento text v úzkém dialogu s jeho zásadními teoretickými texty a pokusím se tu postupně objasnit, co od něj přebírám i v čem se od něj odlišuji. Chci také poděkovat posluchačům CUNY Graduate Center, Université de Montréal (zvláště Johanne Lamoureux) a Center for Twentieth-Century Studies na University of Wisconsin-Milwaukee (zvláště Kathleen Woodward, Jane Gallop a Herbertu Blau).

poznámku Michela Foucaulta, pronesenou z kraje roku 1969, tedy v období žní takových návratů.

V textu „Co je to autor?“ se Foucault zmiňuje o Marxovi a Freudovi jako o „zakladatelích diskursivity“ a ptá se, proč se v určitých konkrétních momentech vyskytují návraty k původním textům marxismu a psychoanalýzy, a to k návratům ve formě důsledného čtení.² Předpokladem takového čtení je, že je-li skutečně radikální (ve smyslu *radix*: jdoucí ke kořenům), pak nebude pouze dalším přírůstkem k diskursu. Proseká si naopak cestu nánosy parafráze a pastiše, které zatemnily teoretické jádro a otupily politické hroty. Foucault nikoho nejmenuje, ale pravděpodobně má na mysli čtení Marxe a Freuda, jak je realizovali Louis Althusser, respektive Jacques Lacan. (Znovu opakují, text je psán v roce 1969, čtyři roky poté, co Althusser publikoval svá díla *Za Marxe a Čistý Kapitál*, a tři roky poté, co vyšly Lacanovy *Écrits* – a pouze několik měsíců po květnu 1968, který byl v rámci antihistorické konstelace momentem s prvořadými revolučními aspekty.) V obou případech jde v návratu o *strukturu* diskursu zbaveného dodatků: ani ne tak o to, co marxismus či psychoanalýza znamenají, jako o to, jak jednájí a jakým způsobem připisují význam – a jak proměnily naše koncepty jednání a připisování významu. A tak v raných 60. letech, po období existencialistického čtení vázaného na rané Marxovo dílo (reagujícího na pozdní objevení rukopisů z roku 1844 ve 30. letech 20. století), realizuje Althusser strukturalistické čtení založené na zralém Marxovi jako autorovi *Kapitálu*. Pro Althussera to je samozřejmě „vědecký“ Marx, který inicioval epistemologický zlom, jenž navždy proměnil politiku a filosofii, a nikoli Marx „ideologický“, uvízlý v humanistických otázkách, jako je otázka odcizení. Co se týče Lacana, ten přechází na počátku 50. let, po dlouhém období pokusů o terapeutická přepracování psychoanalýzy, k lingvistickému čtení Freuda. A pro Lacana je samozřejmě směřodátný radikální Freud, který odhaluje náš vychýlený vztah k jazyku nevědomí, nikoli Freud humanista, prezentovaný v té době dominantní ego-psychologií.

Postupy těchto dvou návratů jsou rozdílné: Althusser definuje *zapomenutý zlom* v Marxovi, zatímco Lacan artikuluje *latentní spojení* mezi Freudem a Ferdinandem de Saussurem, jeho vrstevníkem a zakladatelem

² Michel FOUCAULT, „Co je to autor?“, in: *Diskurs, autor, genealogie*, Praha: Nakladatelství Svoboda 1994, s. 41–73. Podle mého názoru je text „Co je to autor?“ ve vztahu ke kritickému umění 60. a 70. let směřodátnější než jeho vlivný protějšek, „Smrt autora“ od Rolanda Barthesa (Roland BARTHES, „Smrt autora“, *Aluze*, roč. 10, 2006, č. 3, s. 75–77), a to právě proto, že, stejně jako zmíněné umění, zkoumá spíše diskursivní funkci autora, než aby ohlašoval jeho apokalyptický konec. V *Dějínách sexuality* (sv. I, 1976) Foucault reviduje svůj pohled na epistemologický zlom reprezentovaný Freudem, viz Michel FOUCAULT, *Dějiny sexuality*, sv. 1, *Vůle k vědění*, Praha: Herrmann & synové 1999.

strukturální lingvistiky. Toto spojení je u Freuda implicitní (objevuje se například v jeho analýze snu jako procesu zhuštění a přemístění, rébusu metafory a metonymie), ovšem pro něj nemyslitelné jako takové z důvodu epistemologických limitů jeho vlastní historické pozice.³ Avšak metoda obou návratů je podobná: zaměřit se na „konstitutivní zapomenutí“, které je pro každý z diskursů zásadní.⁴ Podobné jsou také motivy – nejen obnovit radikální integritu diskursu, ale zpochybnit jeho aktuální status, obecně přijaté ideje, které deformují jeho strukturu a omezují jeho účinnost. Tím nechci tvrdit, že tyto způsoby čtení mají charakter konečné pravdy (odhlédnuto od ubohého *resentimentu*, který se dnes snaší na Althussera a Lacana, je těžké nemít o těchto postavách určité pochyby, nebo také, když na to přijde, o umělcích, které zmiňuji níže). Jde mi naopak o to objasnit kontingentní strategie těchto čtení, což znamená *znovu* je napojit [„reconnect“] na přerušenou praxi a tím je *odpojit* [„disconnect“] od převládajících způsobů, jimiž se s nimi pracuje v přítomnosti, a které jsou považovány za překonané, zavádějící nebo jakkoli jinak omezující.

3 Lacan podrobně líčí toto spojení v textu „Instance písmene v nevědomí“ (Jacques LACAN, „The Agency of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud“ [1957], in: *Écrits. A Selection*, Londýn: Tavistock 1977, 146-178) a v textu „Smysl řádu“ (1958) jej vyzdvihuje jako zásadní pro svůj návrat k Freudovi: „Na základě této hypotézy, kterou jsem si definoval jako princip svého komentáře k Freudovým pracím, na němž jsem pracoval v průběhu sedmi let, jsem dospěl k jistým závěrům. Především jsem rozvinul argumentaci ve prospěch pojmu označujícího, který považuji za nezbytný k jakékoli artikulaci analytického fenoménu, a to ve smyslu, v jakém se v moderní lingvistické analýze staví do protikladu k označovanému. Freud nemohl brát moderní lingvistickou analýzu v potaz (byla formulována až později), ale já tvrdím, že jeho objev je výjimečný právě proto, že musel antcipovat její vzorce, ačkoli vycházel z oblasti, v níž by se její vliv dal jen stěží očekávat. Naopak, právě Freudův objev dodal patřičnou váhu protikladu označujícího a označovaného, a to proto, že označující hraje aktivní roli v určování následků, ve kterých se označitelné vyjevuje jako to, co se podřizuje jeho značce, a stává se prostřednictvím takové trpnosti označovaným.“ (Jacques LACAN, „The Meaning of the Phallus“ [1958], in: Juliet MITCHELL - Jacqueline ROSE [eds.], *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, New York: W. W. Norton 1985, s. 78.) Podobná strategie historických spojení začala transformovat studia modernismu (způsobem, který může naznačovat konvergenci starých sémiotických a sociálně-historických přístupů). V opožděném aktu poznání dnes někteří autoři spojují saussurovskou lingvistiku s vrcholně modernistickou reformulací uměleckého znaku: v primitivistickém kubismu (Yve-Alain BOIS, „Kahnweiler’s Lesson“, *Representations*, 1987, č. 18, s. 33-68); v kubistické koláži (Rosalind KRAUSS, „The Motivation of the Sign“, in: Lynn ZELEVANSKY [ed.], *Picasso and Braque. A Symposium*, New York: Museum of Modern Art 1992, s. 261-286); v duchampovském readymade (Benjamin Buchloh v různých textech). Na odlišné ose vedle sebe staví T. J. CLARK fantasmatické figury pozdního Cézanna a sexuální teorie raného Freuda; ve své knize *Nutková kráska* (Hal FOSTER, *Compulsive Beauty*, Cambridge, MA: MIT Press 1993) sám spojuje surrealismus s dobovou teorií pudu smrti.

4 Foucault: „K tomu, aby došlo k návratu, je především nutné, aby zde došlo k zapomenutí, nikoli k náhodnému zapomenutí, nikoli k překrytí nějakým neporozuměním, nýbrž k bytostnému a konstitutivnímu zapomenutí. [...] Je nutné, aby toto nikoli náhodné zapomenutí vešlo do přesných operací, jež je možno umístit, analyzovat a redukovat právě návratem k onomu ustavujícímu aktu. [...] Takto zapomenuté diskursivní založení představuje jak důvod existence závořů, tak klíč, který ji umožňuje odemknout, a to tak, že zapomenutí a zabránění samotnému návratu mohou být jen návratem. [...] Pochopitelně z toho plyne, že onen návrat [...] nepředstavuje historický doplněk, který se přidá k samotné diskursivité a jakoby ji zdvojnásobí jakousi ozdobou [...] - nikoli, je to účinná a nutná práce na proměně samotného diskursu.“ (FOUCAULT, „Co je to autor?“, s. 59-60.)

První krok (*re*) má časovou povahu a jeho účelem je otevřít nové pracovní pole ve druhém, prostorovém kroku (*dis*).⁵

Lze nalézt mezi vším tím opakováním v poválečném umění takový návrat, který by byl veden v podobně radikálním duchu? Rozhodně se žádný návrat nejeví tak historicky zaměřený a teoreticky důsledný. Některá znovuobjevení jsou rychlá a zběsilá, usilují o zvětšení minulé praxe, o její kulturní asimilaci ve smyslu ikonografických témat, což bylo častým osudem aktualizací nalezeného objektu v 50. letech nebo readymade v 60. letech. V jiných případech se jedná o znovuobjevení pomalé a částečné, jako tomu bylo například u ruského konstruktivismu v raných 60. letech, po desetiletích aktivního potlačování a pasivní neinformovanosti.⁶ Některé staré modely umění se navracejí nezávisle na sobě, například různé podoby opětovného vynalézání monochromní malby v 50. a 60. letech (Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Yves Klein, Piero Manzoni, Ad Reinhardt, Robert Ryman a další). Někdy jsou staré modely kombinovány ve zjevné kontradikci, například když v raných 60. letech umělci jako Dan Flavin či Carl Andre čerpají z různých aspektů tvorby tak různorodých předchůdců, jako jsou Marcel Duchamp a Constantin Brancusi, Alexandr Rodčenko a Kurt Schwitters, nebo když Donald Judd sestavuje téměř borgesovské spektrum předchůdců v manifestu „Specifické objekty“ („Specific Objects“) z roku 1965. V tomto zásadním bodě poválečného období se ambiciózní umění paradoxně vyznačuje expanzí odkazů, stejně jako redukcí formy nebo vyjímáním události. Takové umění se často dovolává rozdílných či přímo nesouměřitelných modelů praxe. Avšak nečiní tak s cílem předvést je v hysterickém pastiši, jako tomu většinou bylo v 80. letech 20. století. Pokouší se zapracovat tyto modely až do jakési reflexivní formy fungování – obrátit kontradikce vepsané do těchto modelů v kritické vědomí dějin umění či čehokoli jiného. Juddův šílený seznam předchůdců tedy odráží určitou metodu, a to zejména tam, kde se jeví jako nejméně koherentní, tedy například v juxtapozici protichůdných tradicí spojených s Duchampem a s malbou Newyorské školy. Je to metoda, která nejen usiluje o extrahování nové

⁵ Takové praktiky samozřejmě nebyly ztraceny a znovu nalezeny, ani vůbec nikdy nezmizely. Dílo Marxe, Freuda a pro dobou teorii ještě důležitější dílo Nietzscheho bylo po celou dobu reflektováno stejně jako historické avantgardy. V osobě samotného Duchampa dokonce existuje nepřerušovaná kontinuita s neoavantgardou. Avšak navzdory těmto aktivitám, a *někdy právě kvůli nim*, došlo k nesprávnému nastavení důležitých aspektů těchto diskursů – a to je ono zapomenutí, na které Foucault poukazuje a které se pokouším teoreticky podchytit níže.

⁶ Viz Benjamin H. D. BUCHLOH, „Constructing (the History of) Sculpture“, in: Serge GUILBAUT (ed.), *Reconstructing Modernism*, Cambridge, MA: MIT Press, 1989, s. 85–110, a také můj text „Some Uses and Abuses of Russian Constructivism“, in: Richard ANDREWS (ed.), *Art into Life. Russian Constructivism 1914–1932*, New York: Rizzoli 1990, s. 241–253.

praxe z těchto tradic, ale zároveň je chce trumfnout. V tomto případě to znamená přesunout se mimo oblast „objektivity“ (ať už nominalistické jako u Duchampa nebo formalistické jako v případě praxe Newyorské školy) do sféry „specifických objektů“.⁷

Tento konkrétní tah dává vystoupit dvěma konkrétním návratům na konci 50. a začátku 60. let 20. století, které můžeme považovat za radikální ve shora zmíněném smyslu: je to návrat readymade duchampovského dada a kontingentních struktur ruského konstruktivismu (tedy struktur, jako jsou například Tatlinovy kontra-reliéfy nebo Rodčenkovy závěsné konstrukce, které obě reflektují jak vnitřní vlastnosti materiálové, tvarové a strukturní, tak i vnější vlastnosti prostorové, světelné a kontextuální). To ihned vyvolává dva okruhy otázek. Proč se takové návraty vůbec vyskytnou? A jaký vztah se tím vytváří mezi momenty původního výskytu a aktuálního znovuobjevení? Jsou poválečné aktualizace jen pasivním opakováním předválečných momentů? Anebo neoavantgarda *jedná* na základě historické avantgardy způsoby, které můžeme docenit teprve až nyní?

Nejprve stručně odpovím na historickou otázku a poté se zaměřím na otázku teoretickou, která se týká avantgardního pojetí časovosti a narativity. Moje interpretace důvodů návratu dadaistického readymade a konstruktivistické struktury nepřinese žádné překvapení. Jakkoli jsou tato dvě paradigmaty odlišná esteticky a politicky, v jednom ohledu vykazují shodu: obě dvě popírají buržoazní principy autonomního umění a umělecké expresivity. První paradigma tak činí angažováním každodenních objektů a postojem estetické indiference, to druhé použitím kvazi-průmyslových materiálů a proměnou funkce umělce (zvláště v produktivistické fázi agitpropových kampaní a projektů tovární výroby).⁸ Pro severoamerické

⁷ K pojetí tohoto trumfování viz můj text „The Crux of Minimalism“, in: Howard SINGERMAN (ed.), *Individuals. A Selected History of Contemporary Art*, Los Angeles: MOCA, 1986, s. 162–183. Judd není ojedinelý případ; celá jeho generace byla konfrontována s tím, co Buchloh nazval „malířskou peripetií“, kterou nejostřeji klade Frank Stella (Benjamin H. D. BUCHLOH, „Formalism and Historicity. Changing Concepts in American and European Art since 1945“, in: Anne RORIMER [ed.], *Europe in the Seventies. Aspects of Recent Art*, Chicago: Art Institute of Chicago 1977, s. 101). Metoda kontradiktorních kombinací není omezena jen na umění Severní Ameriky. Například Marcel Broodthaers jednou o popisích k düsseldorfské verzi své slavné výstavy *Musée d'Art Moderne* z roku 1972 poznamenal: „Toto není umělecké dílo“ je formulace získaná stažením Duchampova konceptu a protichůdného konceptu Magrittova.“ (MARCEL BROODTHAERS v rozhovoru s Irmeline LEBEER, „Ten Thousand Franc Reward“ [1974], *October*, 1987, č. 42, s. 47.)

⁸ Obě formulace samozřejmě vyžadují určité vymezení. Ne všechny readymades jsou každodenní objekty; jakkoli nesouhlasím s jejich estetickou interpretací (např. William CAMFIELD, „Marcel Duchamp's *Fountain*. Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art?“, in: Thierry DE DUVE [ed.], *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Cambridge: MIT Press 1991, s. 133–178), jen stěží je lze považovat za indiferentní objekty. (Současné eseje Molly NESBIT, „Ready-made Originals“, *October*, 1986, č. 37, s. 53–64, a „The Language of Industry“, in: DE DUVE [ed.], *Definitely Unfinished*, s. 351–384, naznačují jejich předeterminovanost.) Co se týká konstruktivismu, jeho industriální ambice neuspěly na mnoha úrovních – na úrovni materiálů, instruktáže, tovární integrace, kulturní politiky.

a západoevropské umělce tak na přelomu 50. a 60. let 20. století představovalo dada a konstruktivismus dvě historické alternativy k modernistickým modelům, které měly v té době dominantní postavení, tedy k formalismu zaměřenému na specifičnost média, který vyvinuli Roger Fry a Clive Bell pro interpretaci postimpresionismu a jeho následků, a který dále precizovali Clement Greenberg a Michael Fried ve vztahu k Newyorské škole a jejím následkům. Vzhledem k tomu, že tyto modely vsadily vše na vnitřní autonomii modernistické malby, věrné ideálům „signifikantní formy“ (Bell) a „čiré optičnosti“ (Greenberg), byli nespokojení umělci přitahováni právě těmi dvěma hnutími, která usilovala o vystoupení z této údajné autonomie. Pokusili se tedy buď po vzoru dada definovat instituci umění epistemologickým zkoumáním jejích estetických znalostí a/nebo ji zničit anarchistickými výpady proti jejím formálním konvencím, nebo po vzoru konstruktivismu transformovat umění v souladu s materialistickou praxí revoluční společnosti, v každém případě však reorientovat umění ve vztahu nejen k běžnému časoprostoru, ale také k sociální praxi. Potlačování takových aktivit v rámci dominantního pojetí samozřejmě jen přispělo k jejich větší atraktivitě, přesně podle staré avantgardní zásady spojování kritična a marginálna.

Většina případů takových znovuobjevení byla uvědomělá – mnozí umělci, často absolventi nových akademických programů (akademický titul M.F.A. byl vytvořen právě v tomto období), na přelomu 50. a 60. let studovali předválečné avantgardy s teoretickou důsledností, jakou předchozí generace neznaly. Někteří začali působit jako kritici, a to způsobem, který byl zcela odlišný od předchozích modernisticko-vědeckých přístupů (stačí zmínit rané texty Roberta Morrise, Roberta Smithsona, Mela Bochnera nebo Dana Grahama). Ve Spojených státech se toto povědomí o historii dále komplikovalo tím, že recepce avantgardy prostředkovala instituce, která byla sama často cílem jejích útoků, totiž muzeum – a nebylo to jen muzeum umění, ale dokonce muzeum *moderního* umění. Jestliže v 50. letech umělci většinou recyklovali prostředky avantgardy, v 60. letech je museli kriticky rozvíjet, protože tlak vědomí historických souvislostí jinou cestu neumožňoval.⁹ Dnes je pro nás zásadní, abychom pochopili právě onen komplikovaný vztah mezi předválečnou a poválečnou avantgardou, a také teoretickou otázkou avantgardní kauzality, časovosti a narativity. Zdaleka nejde jen o kuriózní otázku; na jejím zodpovězení záleží čím dál víc – závisí

⁹ Z těchto důvodů se jeví protiklad amerického „formalismu“ a evropské „historičnosti“, který organizuje BUCHLOHův text „Formalism and Historicity“, jako přehnaně ostrý.

na něm totiž samotné naše celkové uchopení inovativního umění Západu ve 20. století, jehož konec se blíží.**10**

*

Zásadním textem dotýkajícím se této problematiky nepřestává být *Teorie avantgardy* od německého teoretika Petera Bürgera. I po dvaceti letech od prvního vydání tento text rámuje každou inteligentní diskusi o historické avantgardě a neoavantgardě (byl to ostatně Bürger, kdo zpopularizoval tyto pojmy), a je tedy i dnes důležité se jeho tezí zabývat. Některá sporná místa tohoto textu jsou dnes již dobře známá.**11** Bürger se často dopouští nepřesností a jeho definice avantgardy je příliš selektivní (zaměřuje se na rané Duchampovy readymades, rané experimenty s náhodou André Bretona a Louise Aragona a rané fotomontáže Johna Heartfielda). Problematická je také sama jeho základní premisa, že *jedna* teorie může pojmut celou avantgardu, že všechny projevy avantgardy mohou být shrnuty pod projekt zničení falešné autonomie buržoazního umění. Avšak i tyto rozpory blednou před způsobem, kterým Bürger odmítá poválečné avantgardy jako něco, co je pouze *neo* – pouhé opakování s nekalými úmysly, které zneplatňuje předválečnou kritiku instituce umění. Bürger zde koncipuje historickou avantgardu jako *absolutní počátek*, jehož estetické transformace již ve svém prvotním momentu naplňují svůj význam a historické poslání. To je v mnoha ohledech zavádějící. Z poststrukturalistického hlediska je takový nárok na sebe-zpřítomňování teologický; pro teorii recepce je nemožný. Opravdu se Duchamp *zjevil* jako „Duchamp“? Zcela určitě ne, ale přesto je tak často prezentován – jako by už hotový vystoupil ze svého vlastního čela. O Picassových *Avignonských slečnách* se také nedá říci,

10 Měl bych zde vysvětlit dva základní postuláty tohoto textu: hodnotnost avantgardního konstruktů a potřebu nových vyprávění jeho genealogie. Potíže s avantgardou jsou obecně známé, obzvláště čtenářům tohoto periodika [text původně vyšel v časopise *October*, pozn. red.]: její ideologie pokroku, její předpoklad originality, elitářský hermetismus, historická exkluzivita, její přivlastnění kulturním průmyslem a tak dále. A přesto tento konstrukt nepřestává být jednou z klíčových artikulací kulturních a politických forem myšlení a jednání v rámci modernity. Tento samozřejmý fakt je dnes často odmítán jako kocovina pomýleného leninismu. Posthistorické čtení neoavantgardy, stejně jako eklekticistické pojetí postmoderny se snaží tuto avantgardní artikulaci rozluštit. Z toho vyplývá potřeba nových genealogií avantgardy, které komplikují její minulost i zmnožují její přítomnost.

11 *Teorie avantgardy* v Německu vyprovokovala bezprostřední debatu a v roce 1976 byl publikován soubor reakcí (W. M. LÜDKE [ed.], „*Theorie der Avantgarde*“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1976), na něž Bürger odpověděl svým esejem z roku 1979, jenž pak vyšel jako předmluva anglického vydání jeho knihy (Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984). Existuje také mnoho recenzí a reakcí v angličtině, z nichž nejpádnější je BUCHLOHův text „*Theorizing the Avant-Garde*“, *Art in America*, 1984, č. 72, s. 19-21, který byl podkladem pro některé níže formulované argumenty.

že by se *objevily* již jako mezník modernistické malby, za něž jsou dnes považovány. A přesto se početí i recepce tohoto obrazu považují často za neposkrvněné. Status Duchampa, stejně jako *Avignonských slečien*, je retroaktivním důsledkem nesčetných uměleckých reakcí a kritických čtení, což platí napříč dialogickým časoprostorem avantgardní praxe a institucionální recepce.¹² Je zvláštní ironií, že tato slepá skvrna Bürgerova textu se týká právě časového odkladu nabytí významu v umění. Autor totiž jinak bývá ceněn, a do značné míry zaslouženě, právě proto, že věnuje pozornost historické podmíněnosti estetických kategorií.¹³ Kde tedy, alespoň z mého pohledu, sešel ze správné cesty?

Bürger vychází z premisy, která je zásadní pro marxistickou teorii, protože pouze tato premisa dovoluje dívat se na věci v historické perspektivě. Je to premisa „*souvislosti* mezi vývojem objektu a možností [jeho] poznání“.¹⁴ Podle této premisy může naše porozumění nějakému umění pokročit jen do té míry, do jaké to aktuální stav tohoto umění dovoluje. To vede Bürgera k zásadnímu tvrzení, že avantgardní kritika buržoazního umění závisela na vývoji tohoto umění, konkrétně na třech stádiích jeho historie. První stádium nastupuje s proklamací autonomie umění na konci 18. století, tedy v osvícenské estetice. Druhé stádium se objevuje tehdy, když se tato autonomie přetavila v samotný předmět umění na konci 19. století, tedy v umění, které neusiluje ani tak o abstrakci, jako o estetismus. A třetí stádium začíná, když se tento estetismus stává na začátku 20. století předmětem útoků historické avantgardy, jako například v explicitním požadavku produktivismu, aby umění znovu nabylo své užitné hodnoty, nebo jako v implicitním požadavku dadaismu, aby umění alespoň uznalo svou hodnotu neúžitnou – tedy to, že ve skrytu fakticky stvrzuje kul-

¹² Taková střetnutí v rámci umění a mezi umělci samozřejmě mohou být punktuální, ale důsledky těchto *puncta* (abych použil termín z Barthesovy *Světlé komory*, viz Roland BARTHES, *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, Praha: Fra 2005) nejsou vždy bezprostřední. Narativy avantgardy i tradičního umění se však píšou v pojmech bezprostředního ovlivňování.

¹³ „Bürgerova teorie je důležitá tím, že reflektuje podmíněnost svých vlastních možností“, píše Jochen SCHULTE-SASSE ve své předmluvě k *Teorii avantgardy* („Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in: BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. xxxiv). To je pravdivé, mluvíme-li o jejich teoretických předpokladech, zejména těch vzešlých z Frankfurtské školy, ale neplatí to pro předpoklady umělecké. Jak poznamenává ve své recenzi Buchloh a já níže rozvádím, Bürger opomíjí ty praktiky neoavantgardy, které provádějí přesně to, co by podle něho dělat nemohly, totiž rozvíjí kritiku instituce umění.

¹⁴ BÜRGER, „Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature“, in: *Theory of Avant-Garde*, s. li. Ohledně důsledků této premisy v rámci formování dějin umění jako disciplíny viz Michail Michajlovič BACHTIN, *Formální metoda v literární vědě. Kritický úvod do sociologické poetiky*, Praha: Lidové nakladatelství 1980, kapitola „Formální směr v západoevropské uměnovědě“, s. 57–73.

turní řád, který navenek porušuje.¹⁵ Ačkoli Bürger trvá na tom, že tento vývoj je nerovnoměrný a protichůdný (odkazuje k pojmu nesynchronnosti, jak ho rozvinul Ernst Bloch), stále jej vypráví jako proces *evoluce*. Možná jej ani nemohl pojímat jinak, neboť zůstává věrný svému striktnímu čtení marxistické premisy o souvislosti mezi objektem a jeho poznáním.

Marx tuto premisu razí v předmluvě ke *Grundrisse* (1858), přípravným poznámkám ke *Kapitálu* (sv. 1, 1867), z nichž Bürger cituje, avšak dále je nerozebírá. V jednom místě těchto vynikajících skic Marx přemítá o tom, že jeho zásadní vhledy do podstaty věcí – nejen pracovní teorie hodnoty, ale i historický dynamismus třídního boje – nemohly být formulovány dříve než v jeho době, ve věku pokročilé buržoazní společnosti:

BURŽOAZNÍ SPOLEČNOST JE NEJVYVINUTĚJŠÍ A NEJROZMANITĚJŠÍ HISTORICKÁ ORGANIZACE VÝROBY. KATEGORIE, KTERÉ VYJADŘUJÍ JEJÍ VZTAHY, POCHOPENÍ JEJÍ STRUKTURY, DOVOLUJÍ PROTO ZÁROVEŇ PRONIKNOUT DO STRUKTURY A VÝROBNÍCH VZTAHŮ VŠECH ZANIKLÝCH FOREM SPOLEČNOSTI, Z JEJICHŽ TROSEK A PRVKŮ JE VYBUDOVÁNA, JEJICHŽ NEPŘEKONANÉ ZBYTKY ČÁSTEČNĚ JEŠTĚ VLEČE S SEBOU DÁL, PŘIČEMŽ POUHÉ NÁZNAKY SE VYVINULY K PLNĚMU VÝZNAMU ATD. ANATOMIE ČLOVĚKA JE KLÍČ K ANATOMII OPICE. NÁZNAKŮM NĚČHO VYŠŠÍHO U NIŽŠÍCH DRUHŮ ŽIVOČICHŮ LZE NAPROTI TOMU POROZUMĚT JEN TEHDY, JE-LI TO VYŠŠÍ SAMO UŽ ZNÁMO. TAK BURŽOAZNÍ EKONOMIE POSKYTUJE KLÍČ K ANTICKÉ ATD.¹⁶

Tato analogie mezi socio-ekonomickou evolucí a evolucí anatomickou je výmluvná. Její použití pro účely vykreslení vývoje jako rekapitulace není ani náhodné, ani arbitrární. Je přítomná v epistemologickém horizontu Marxova myšlení, v jeho textu vyvstává téměř přirozeně. Ale právě to je problematičké, protože modelování historického vývoje podle vývoje biologického *znamená* jeho naturalizování, a to přesto, že Marx byl prvním, kdo takový posun definoval jako ideologický *par excellence*. Tím nechci zpochybnit, že naše poznání se může rozvinout jen do té míry, do jaké je rozvinut jeho objekt, pouze se tážu, jak chápeme tento vývojový proces, jak chápeme jeho kauzalitu, časovost, narativitu. Nepochybně o tom nelze uvažovat z hlediska historismu, definovaného nejjednodušeji jako ztotožnění *před a po s příčinou a následkem*. Navzdory mnoha kritikám v různých oborech je historismus stále přítomný v dějinách umění, zejména

¹⁵ Produktivistický požadavek může také být implicitní u některých readymades, dokonce i v případě jinak anarchistického vzorce recipročních readymades: „použij Rembrandta jako žehličky prkno“ (Marcel DUCHAMP, „The Green Box“ [1934], in: Michel SANQUILLET – Elmer PETERSON [eds.], *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londýn: Thames & Hudson 1975, s. 32).

¹⁶ Karel MARX, *Rukopisy „Grundrisse“*, sv. I, Praha: Svoboda 1971, s. 59.

v teorii modernismu, a to od doby jejich hegelianských zakladatelů až po kurátory a kritiky, jako byli Alfred Barr, Clement Greenberg a další.¹⁷ Právě tento přetrvávající historismus, a především on, odsuzuje současné umění ke statusu něčeho opožděného, nadbytečného a opakujícího se. Tento zbytkový evolucionismus, spolu s tendencí brát avantgardní rétoriku zlomu za slovo, vede Bürgera k prezentování historie jako něčeho *punktuálního a konečného*. A tak se v jeho podání umělecké dílo, posun v estetice, děje naráz a od prvního momentu své existence je naprosto významuplné – stává se takovým jednou a provždy, takže jakékoli jeho další zpracování je již jen pouhým opakováním něčeho, co se již odehrálo. Tato koncepce punktuální a konečné historie je u Bürgera podkladem pro narativní pojetí historické avantgardy jako ryzího počátku a neoavantgardy jako rozštěpené repetice. A co hůř, opakovat historickou avantgardu znamená zneplatnit její kritiku instituce autonomního umění. A ještě hůř, znamená to zvrátit tuto kritiku v její pravý opak, tedy v potvrzení autonomního umění. Jestliže tedy readymades a koláže zpochybňovaly buržoazní principy organického uměleckého díla a umělecké expresivity, *neo-readymades* a *neo*-koláže tyto principy znovu nastolují. A jestliže dada útočí na publikum a na trh, gesta neodada se jim přizpůsobují. A takto to pokračuje – v Bürgerově podání může vést opakování historické avantgardy v neoavantgardě pouze k tomu, že se antiestetické mění v umělecké a transgresivní v institucionální.

Je na tom samozřejmě něco pravdy. Přejímání readymade v proto-pop-artu a v novém realismu skutečně tíhlo k jeho zformalizování a/nebo zarbitrárnění, k jeho znovuzískání jako umění a/nebo komodity. Když Johns odlil do bronzu a pomaloval dvě plechovky piva Ballantine (jak legenda praví, na základě poznámky Willema de Kooninga, že Leo Castelli by byl schopen prodat cokoli jako umění, třeba i plechovky od piva), redukoval tím Duchampův pisoárový performativní coby ambivalentní (ne)umělecké dílo. Když Arman sbíral a skládal své asistované readymades, také tím obracel na ruby duchampovský princip estetické indiference. Ještě víc do očí bijící je přeměna dadaistické transgrese v podání postav, jako je Klein, na buržoazní spektakl, na

¹⁷ Jestliže Hegel a Kant vládou disciplině dějin umění, historismu neunikneme tím, že se obrátíme od prvního k druhému. Také formalismus má své historismy, jak je zjevné na historismu greenbergovském, v němž umělecká inovace postupuje metodou formální sebekritiky. Rosalind KRAUSS ve svých textech ze 70. let konkrétně tento historismus napadala (např. „A View of Modernism“, *Artforum*, září 1972, č. 9, s. 48-51; „Sense and Sensibility“, *Artforum*, listopad 1973, č. 3, s. 43-52; „Notes on the Index. Seventies Art in America“, *October*, 1977, č. 3, s. 68-81; č. 4, s. 58-67; „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, 1979, č. 9, s. 50-64), často ze strukturalistické perspektivy. Dnes je však třeba i tento protiklad historismu a strukturalismu překonat.

„avantgardu rozmařilých skandálů“, jak se jednou vyjádřil Smithson.¹⁸ Tím se ale nevyčerpává celý příběh neoavantgardy, ani zde nekončí. (Jak nastíním níže, jedním z programů 60. let je *kritika* starého šarlatánství bohémského umělce, stejně jako nové institucionálnosti avantgardy.)¹⁹ Pro Bürgera zde ovšem příběh končí, hlavně z toho důvodu, že nedokázal rozeznat ambiciózní umělecké projekty své doby, což je fatální chyba, která potenciálně hrozí každému historikovi a teoretikovi umění. V důsledku toho je schopen vnímat neoavantgardu *in toto* pouze jako něco zbytečného a degenerovaného ve vztahu k historické avantgardě, které tak romanticky připisuje nejen magickou účinnost, ale i ryzí autenticitu. Bürger tímto, navzdory tomu, že vychází z Benjaminova, stvrzuje hodnoty autenticity, originality a jedinečnosti. I když je v mnoha ohledech k avantgardě kritický, v tomto bodě zůstává uzavřen v jejím hodnotovém systému.

Tato struktura, která staví heroickou minulost proti selhávající současnosti, sice působí jednoduše, ale neobstojí. V některých momentech je těžké rozlišit *úspěchy*, které Bürger přisuzuje historické avantgardě, od *selhání*, jež připisuje neoavantgardě. Bürger kupříkladu tvrdí, že historická avantgarda odhaluje umělecké „styly“ jakožto historické konvence a s těmi nakládá jako s „prostředky“.²⁰ Tento dvojitý manévr je základem pro její kritiku umění jako něčeho, co se odehrává vně dějin a bez účelu. Posun od stylů k prostředkům, přechod od „historické posloupnosti technik“ k „post-historické simultaneitě radikálně různorodého“²¹ však působí, jako kdyby vystavoval umění arbitrárnosti. Pokud je to tak, čím se tato arbitrárnost historické avantgardy odlišuje od absurdity neoavantgardy jako „manifestace, která je zbavená smyslu a umožňuje postulování jakéhokoli významu, jenž se namane“?²²

¹⁸ Robert SMITHSON v Odpovědi na otázku Irvinga Sandlera, která se týkala statusu avantgardy v roce 1966, „Response to a Questionnaire from Irving Sandler“, in: Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings* (1979), Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1996, s. 329. „Dnes se objevila nová generace dadaistů,“ napsal v roce 1961 Richard HAMILTON, „avšak tento Syn dada se stal přípustný“ („For the Finest Art, Try Pop“, *Gazette*, 1961, č. 1). Z tohoto textu o „afirmaci“ pop-artu vyznívá, že Hamilton vítá tento posun od transgresivní hodnoty avantgardního objektu k spektakulární hodnotě neoavantgardní celebrity.

¹⁹ Co se týká druhého okruhu kritiky, viz Benjamin H. D. BUCHLOH, „Marcel Broodthaers. Allegories of the Avant-Garde“, *Artforum*, květen 1981, č. 18, s. 56.

²⁰ BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. 18–19.

²¹ *Ibid.*, s. 63.

²² *Ibid.*, s. 61. To se zvláště podobá obvinění, které vznášel Greenberg, velký nepřítel avantgardismu, zejména proti minimalismu. Viz Clement GREENBERG, „Recentness of Sculpture“ (1967), in: Gregory BATTCKOCK (ed.), *Minimal Art*, New York: Dutton 1968, s. 180–186.

Odlíšnost zde bezesporu existuje, avšak je to odlíšnost co do stupně, nikoli co do druhu, což nasvědčuje *prolínání* obou avantgard, které Bürger jinak nepřipouští.

Mým cílem není tento text roznést na kopytech dvacet let poté, co byl publikován, ostatně jeho důležitá teze je příliš vlivná, než aby se dala dnes šmahem odmítnout. Chci ho spíše vylepšit, jestli to půjde, zkomplikovat ho pomocí jeho vlastních ambivalencí. Zejména chci naznačit časově definovanou *výměnu* mezi historickou avantgardou a neoavantgardou, tedy složitý vztah anticipace a rekonstrukce. Bürgerův příběh bezprostřední příčiny a následku, biblické ztráty nevinnosti, heroického původu a fraškovitého opakování, který mnozí z nás s nevědomou blahosklonností přeríkávají ve vztahu k předpokladům současného umění – tento příběh nám již nadále neposlouží.

Bürger se místy takové komplikaci přibližuje, ale ve výsledku jí vždy odolá. Nejzjevnější je to v jeho pojetí selhání avantgardy. Podle Bürgera *také* historická avantgarda selhala – Duchampovi se nepodařilo zničit tradiční kategorie umění, Bretonovi a Aragonovi smířit subjektivní transgrese a sociální revoluci, konstruktivistům učinit kulturní výrobní prostředky kolektivními. Avšak toto selhání bylo heroické a tragické. Zato selhat *znovu*, jak se to přihodilo podle Bürgera neoavantgardě, je v lepším případě patetické a fraškovité, v horším případě cynické a oportunistické. Je zde cítit dozvuk slavné Marxovy poznámky z *Osmnáctého brumairu Ludvíka Bonaparta* (1852), zlomyslně připisované Hegelovi, že všechny velké události světové historie se odehrávají dvakrát, poprvé jako tragédie, podruhé jako fraška. (Marx se zabývá „tragédií“ Napoleona, tvůrce Prvního císařství, následovanou „fraškou“ správce Druhého císařství, jeho synovce Ludvíka Bonaparta.) Tato figura tragédie následované fraškou je svůdná – její cynismus je preventivní odpovědí na častou ironii dějin – ale jen stěží může posloužit jako teoretický model, natož jako historická analýza. A přece nepozorovaně prostupuje kritiku současného umění a kultury a jejím důsledkem je nejprve *konstruování* současnosti jako *posthistorie*, jako světa simulaker, nepovedených opakování a patetických pastišů, a následně její *zatracení* z mytické pozice kritického úniku mimo toto všechno. V posledku ale právě *tento* moment je posthistorický, a jeho perspektiva je nejmytičtější tam, kde se prohlašuje za nejkritičtější.²³

²³ Je třeba poznamenat, že tento rétorický model „tragédie a frašky“ nemusí mít pouze posthistorické následky, ani nemusí potvrzovat velkolepost prvního z terminů. U Marxe je první termín druhým ironizován, nikoli heroizován. Moment frašky zpětně podryvá a podkopává moment tragédie. V tomto smyslu může být problema-

Selhání obou avantgard, historické i té „neo“, nás tedy podle Bürgera všechny uvrhá do pluralistické irelevance, do „postulování libovolného smyslu“. Svou tezi uzavírá takto: „V současnosti si žádné umělecké hnutí nemůže legitimně nárokovat, že je historicky pokročilejší *jako umění než nějaké jiné*.“²⁴ I tato beznaděj je svůdná, má v sobě patos melancholie celé Frankfurtské školy, ale taková fixace na minulost je odvrácenou tváří cynismu ve vztahu k přítomnosti, který Bürger jedním dechem sdílí i jím pohrdá.²⁵ Tento závěrečný úsudek je *mylný*; mýlí se historicky, politicky i eticky. Za prvé přehlíží samotnou základní lekci avantgardy, kterou Bürger hlásá jinde, totiž historickou podmíněnost umění, a to *veškerého* včetně toho současného. Opomíjí také to, že pochopení této historické podmíněnosti může být *jedním z kritérií*, podle nichž si umění dnes *může* nárokovat pokročilejší pozici jakožto umění.²⁶ Za druhé tento závěr ignoruje fakt, že neoavantgarda se snažila rozšířit působnost předválečné kritiky instituce umění, spíše než aby ji zvrátila. Přehlíží také to, že touto extenzí neoavantgarda vytvořila nové druhy estetické zkušenosti, kognitivní vazby a politické intervence, a že takové otevření nových obzorů může dát dohromady *další* kritérium, na jehož základě si umění může dnes nárokovat pokročilost. Bürger žádné toto otevírání nových možností nespátřuje, opět zčásti proto, že zůstal slepý k ambicióznímu umění své doby. Proto zde chci takové možnosti prozkoumat, a to formou následující hypotézy: *Co když neoavantgarda nezrušila platnost projektu historické*

tizován velký originál jako takový (v tomto případě Napoleon, v našem případě historická avantgarda). Peter STALLYBRASS, jemuž vděčím za tento argument, to ve svém textu „Dobrá práce, starý krtku! Marx, Hamlet a (od)fixování reprezentace“ komentuje takto: „Marx tedy v *Osmnáctém brumairu* sleduje dvojí strategii. Skrze tu první se historie reprezentuje jako katastrofální úpadek od Napoleona k Ludvíku Bonapartovi. Avšak pro druhou strategii je smyslem této „znehodnocené“ reprízy rozrušení statusu původního. Napoleona I. je již možné zpětně číst jen skrze jeho synovce, jeho duch se probouzí pouze jako karikatura.“ („Well Grubbed, Old Mole! Marx, Hamlet, and the (Un)Fixing of Representation“, *Cultural Studies*, roč. 12, 1998, č. 1, s. 6.) Jestliže již není Marxova evolucionistická analogie kriticky únosná, je možné ji takto zachránit jako rétorický model. O opakování u Marxe viz též Jeffrey MEHLMAN, *Revolution and Repetition. Marx/Hugo/Balzac*, Berkeley: University of California Press 1977, a o rétoričnosti u Marxe viz Hayden WHITE, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973. O posthistoricitě viz Lutz NIETHAMMER, *Posthistoire. Has History Come to an End?*, Londýn: Verso 1992. V současné severoamerické kultuře dochází k přehodnocení patetičnosti a neúspěšnosti, ale to je samostatná kapitola.

²⁴ BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. 63.

²⁵ Jak minulost, tak přítomnost jsou zde projekcemi, avšak co přesně je tato minulost, tento ztracený objekt melancholické kritiky? Pro Bürgera to není samotná historická avantgarda, ačkoli ji kritizuje jako melancholik zrazený objektem své lásky. Většina teoretiků v sobě skrývá nějaký takový tajný ideál, na jehož pozadí implicitně soudí (post)modernismus. Často je tento ideál, podle melancholického vzorce, nevědomý.

²⁶ Jinými slovy, uvědomění si konvenčnosti nemusí vyústit v „simultaneitu radikálně různorodého“; naopak může uspišit historizaci radikálně nutného. Viz následující poznámka.

*avantgardy, ale naopak jej poprvé pochopila? Záměrně říkám „pochopit“ a nikoli „dokončit“, neboť projekt avantgardy se ve své fázi „neo“ neuzavírá o nic víc, než se ve své fázi historické plně ztvárňuje. I v umění je kreativní analýza neukončitelná.***27**

*

Zcela neskromně bych se chtěl dopustit na Bürgerovi toho, čeho se dopustil Marx na Hegelovi – tedy opravit jeho pojetí dialektiky. Nuže, cílem avantgardy je podle Bürgera zničit instituci autonomního umění, aby se znovu propojilo umění s životem. Podobně jako struktura heroické minulosti a selhávající přítomnosti však i tato formulace vypadá jen zdánlivě jednoduše. Neboť co zde znamená „umění“ a co „život“? Již samotné kladení tohoto kontrastu tenduje k tomu přiznat umění autonomii, o kterou zde jde, a umisťovat život někam mimo dosah. Avantgardní projekt je tedy v samotné své formulaci predisponován k selhání, s ojedinělou výjimkou hnutí zasazených doprostřed revoluční situace (což je také důvod, proč má ruský konstruktivismus často privilegované postavení z pohledu levicových umělců a teoretiků). Abychom to ještě ztížili – život se tu pojímá paradoxně, nejen jako něco vzdáleného, ale také jako bezprostředně přítomný, jako by byl jednoduše *tady*, připravený vtrhnout dovnitř jako

27 Některá srovnání Bürgera a Buchloha mohou být v tomto bodě užitečná. Buchloh také vnímá avantgardu jako punktuální a dokončenou (viz např. Benjamin H. D. BUCHLOH, „Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture“, in: Chantal PONTBRIAND [ed.], *Performance, Text[er]s & Documents*, Montreal: Parachute 1981, s. 55–65, kde tvrdí, že tradiční sochařství bylo „definitivně zrušeno v roce 1913“, kdy nastoupily Tatlinovy konstrukce a Duchampovy readymades [s. 56]). Přesto dospívá k opačnému závěru než Bürger – avantgarda neupřednostňuje arbitrárnost, ale odporuje jí; nastoluje nutnost analýzy namísto relativismu prostředků, a jestliže tato poleví (např. různé *rappels à l'ordre* dvacátých let), následuje hrozba zničení modernismu jako takového (viz Benjamin H. D. BUCHLOH, „Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting“, *October*, 1981, č. 16, s. 39–68). Bürger píše: „Význam obratu v dějinách umění, který způsobila hnutí historické avantgardy, nespočívá v destrukci umění jakožto instituce, ale ve zničení možnosti postulovat platnost estetických norem.“ (BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. 87.) A Buchloh ve své recenzi odpovídá: „Teze, která tvrdí, že poté, co selhala jedna praxe usilující o zničení instituce umění v buržoazní společnosti, stávají se všechny praxe stejně platné, není vůbec logicky přesvědčivá“ (BUCHLOH, „Michael Asher“, s. 21). Pro Buchloha jde o „estetickou letargii“, která posiluje „vulgarizované pojetí postmodernismu“, i když její odsuzuje.

Bürger i Buchloh se také shodou na selhání avantgardy, nikoli však na jeho důsledcích. Podle Buchloha se avantgardní praxe zaměřuje na sociální protiklady, které nemůže vyřešit – v tomto strukturálním smyslu *nemůže než selhat*. A přece, když umělecké dílo takové kontradikce registruje, jeho neúspěch je odškodněn. „Stane-li se selhání takového pokusu zjevným v díle samotném, pak vytváří *historickou a estetickou* autenticitu tohoto uměleckého díla,“ píše Buchloh o svářených plastkách Julia Gonzalese, Picassa a Davida Smithe, které evokují kontradikci kolektivní průmyslové výroby a individuálního předindustriálního umění (BUCHLOH, „Michael Asher“, s. 59). V souladu s touto dialektikou selhání považuje Buchloh praxi opakování za autentický smysl neoavantgardy (BUCHLOH, „Primary Colors“, s. 43). Tato dialektika je lákavá, avšak omezuje možnosti neoavantgardy ještě před jejich skutečným, což je, alespoň podle mého, poněkud paradoxní vzhledem k tomu, že autor je důležitý obhájce její praxe. I kdyby Buchloh (nebo kdokoli z nás) takové meze vyměřoval přesně, o co by se (on nebo kdokoli z nás) přitom opíral?

zadržovaná masa vzduchu, kdykoli se rozlomí hermetická pečeť konvence. Tato dadaistická ideologie zkušenosti, k níž také inklinuje Benjamin, vede Bürgera k pojmání avantgardy jako ryzí a naprosté transgrese.²⁸ Konkrétněji řečeno, tato ideologie ho nutí vnímat readymade, tento primární prostředek dadaismu, jako pouhou věc ve světě. Takové pojetí znejasňuje užití readymade jako epistemologické provokace historické avantgardy, ale také jako institucionální sondy neoavantgardy.

Ve zkratce, Bürger bere za slovo romantickou rétoriku avantgardy, rétoriku zlomu a revoluce. Přitom ovšem mívá klíčové dimenze její praxe, například dimenzi *mimetickou*, v níž avantgarda napodobuje degradovaný svět kapitalistické modernity, nikoli aby jej přijala, ale aby se mu mohla vysmívat (například kolínské dada), a také dimenzi *utopickou*, v níž avantgarda předkládá spíše to, co *nemůže* být, než to, co by mohlo být – i zde opět především jako kritiku toho, co je (například hnutí de Stijl). Mluvit o avantgardě ve smyslu rétoriky ale neznamená zahrnout ji jako něco pouze rétorického. Spíše to znamená klasifikovat její výpady jako zároveň kontextuální i performativní. *Kontextuální* v tom smyslu, v jakém je kabaretní nihilismus curyšské větve dada kritickým rozvinutím nihilismu první světové války a estetický anarchismus berlínské větve kritickým rozvinutím anarchismu v zemi vojensky poražené a politicky rozvrácené. A *performativní* v tom smyslu, že oba tyto útoky na umění jsou nutně vedené ve vztahu k němu, k jeho jazykům, institucím, významovým strukturám, očekávání a recepci. Právě v tomto *rétorickém* vztahu je lokalizován zlom a revoluce avantgardy.

Tato formulace otupuje ostří kritiky avantgardního projektu, která jde za Bürgera a je spojována s Jürgenem Habermasem, jenž tvrdí, že avantgarda nejenže selhala, ale že byla již od počátku pochybená jako „nesmyslný experiment“. „Z desublimovaného významu a destrukurované formy nezbyvá nic; emancipace se nedostavuje.“²⁹ Někteří z Bürgerových respondentů

²⁸ Adorno v podobném duchu kritizuje Benjamina ve své slavné reakci na text „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“: „Odvolat zvěcnění velkého uměleckého díla v duchu bezprostředních užitných hodnot by hraničilo s anarchismem.“ (Dopis z 16. 3. 1936, Theodor ADORNO, „Letters to Walter Benjamin“, in: Theodor ADORNO – Walter BENJAMIN – Ernst BLOCH et al., *Aesthetics and Politics*, Londýn: New Left Books 1977, s. 123.) Pro příklady dadaistické ideologie bezprostřednosti viz jakýkoli relevantní text od Tristana Tzary, Richarda Hülsenbecka nebo dalších.

²⁹ Jürgen HABERMAS, „Modernity – An Incomplete Project“, in: Hal FOSTER (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press 1983, s. 11. [Srov. slovenský překlad pozdější verze tohoto textu, kde se inkriminovaná slova nevyskytují: „Moderna – nedokončený projekt“, in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Za zrkadlom moderny*, Bratislava: Archa 1991, s. 299–318. Pozn. red.] Komplementární kritika tvrdí, že avantgarda *uspěla*, ale pouze na úkor nás všech – pronikla ostatní aspekty sociálního života, ale pouze proto, aby je desublimovala a otevřela je prudké agresii. Jednu ze současných verzí této lukáčovské kritiky (kteřou je někdy nesnadné rozeznat od neo-konzervativního odsouzení avantgardismu *tout court*) představuje Russell A. BERMAN, *Modern Culture and Critical Theory*, Madison: University of Wisconsin Press 1989.

tuto kritiku posouvají ještě dál. Zastávají názor, že avantgarda ve svém pokusu negovat umění jej ve skutečnosti *zachovává* – pomáhá udržet při životě kategorii umění o sobě. Avantgarda tedy neskoncovala s ideologií estetické autonomie, ale je pouze „obráceným fenoménem na identické ideologické úrovni“.³⁰ Tato kritika je dozajista pádná, avšak míří na nesprávný terč, tedy pokud chápeme radikální projevy avantgardy jako rétorické ve výše naznačeném imanentním smyslu.³¹ Pro nejpronikavější duchy mezi avantgardními umělci, jako byl například Duchamp, nebyla cílem abstraktní negace umění ani romantické sladění s životem, ale neustávající testování konvencí obojího. Takto se avantgardní praxe ve svých nejvyšších projevech nejeví jako falešná, kruhová či jakkoli jinak afirmativní, ale spíše jako praxe kontradiktorní, proměnlivá, dialektická a dokonce rhizomatická. To samé lze říci o neoavantgardě v jejích nejsilnějších projevech, včetně například raných prací Rauschenberga a Allana Kaprowa. „Malba se vztahuje jak k umění, tak k životu,“ zní známé Rauschenbergovo motto. „Ani jedno nelze vyrobit. (Snažím se fungovat v mezeře mezi nimi.)“³² Všimněme si, že je zde použito slovo „mezera“ – umělecké dílo musí udržet napětí mezi uměním a životem, a ne je pouze nějakým způsobem propojit. Ani Kaprow, ačkoli byl neoavantgardistou zcela loajálním k linii propojení umění a života, neusiloval o zrušení „tradiční identity“ uměleckých forem, které pro něj byly dané, ale snažil se testovat „rámce nebo formáty“ estetické zkušenosti, jak se definovala v určitém konkrétním čase a místě.³³ A právě toto testování „rámců a formátů“ pohání neoavantgardu v jejích současných fázích.³⁴

V tomto bodě se musím posunout ve své tezi o avantgardě o krok dál, který snad povede k jinému způsobu, jak vyprávět (spolu s Bürgerem, ale

³⁰ Burkhardt LINDNER, „Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: LÜDKE (ed.), *Antworten*, s. 83.

³¹ Toto rétorické chápání historické avantgardy také opravňuje její kritiku z pozic neoavantgardy, o čemž více níže.

³² Rauschenberg citovaný v textu Johna CAGE, „On Rauschenberg, Artist and His Work“ (1961), in: *Silence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969, s. 105.

³³ Jeho umělecký vývoj naznačuje název jedné z jeho knih: Allan KAPROW, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York: Harry N. Abrams 1966.

³⁴ První seriózní náznak postmodernismu ve vizuálním umění je snaha přimět tento avantgardní projekt, aby čelil vizi modernismu, kterou propagoval Greenberg. V textu „Jiná kritéria“ (1968/72) si Leo Steinberg hraje s klasickou definicí modernistické sebekritiky: než aby definovalo své médium s cílem „ještě víc [se] upevnit v oblasti [svě] kompetence“ (Clement GREENBERG, „Modernistická malba“ [1961/65], in: Tomáš POSPISZYL [ed.], *Před obrazem*, Praha: OSVU 1998, s. 35), umění by podle Steinberga mělo „redefinovat oblast své kompetence testováním svých limitů“ (Leo STEINBERG, „Other Criteria“, in: *Other Criteria*, Londýn: Oxford University Press 1972, s. 77).

i za něj) příběh avantgardního projektu. Co přesně způsobily zásadní akty historické avantgardy, jako když Rodčenko v roce 1921 prezentoval malbu jako tři panely v základních barvách? „Dovedl jsem malbu k jejímu logickému završení,“ poznamenal tento velký konstruktivista v roce 1939, „a vystavil jsem tři plátna, červené, modré a žluté. A prohlásil jsem: toto je konec malířství. Zde jsou základní barvy. Každá plocha je samostatná a žádné reprezentace již nikdy nebudou.“³⁵ Tímto Rodčenko *deklaruje konec malířství*, ale *demonstruje* něco jiného – *konvenčnost malířství*. Demonstruje, že v jeho umělecko-politickém kontextu se specifickými možnostmi a tlaky by malířství mohlo být omezeno na základní barvy na samostatných plátnech – to je klíčové vymezení. *Avšak explicitně nedemonstruje nic, co se týká instituce umění*. Konvence a instituce samozřejmě nemohou být oddělené, ale nejsou identické. Chápat konvenci *jako* instituci vytváří jistý druh determinismu, interpretovat instituci *jako* konvenci zase druh formalismu. Instituce umění *rámuje* konvence, ale *nevytváří* je, nebo ne úplně. Tato difERENCE, jakkoli heuristická, napomáhá odlišit mezi tím, na co kladla důraz historická avantgarda a na co neoavantgarda. Jestliže se historická avantgarda zaměřuje na konvenčnost, neoavantgarda se koncentruje na institucionálnost.³⁶

Podobně lze argumentovat i v případě Duchampa, třeba když v roce 1917 signoval svým pseudonymem otočený pisoár. Místo aby jako Rodčenko definoval základní vlastnosti specifického média zevnitř, Duchamp vyjadřuje „artikulační předpoklady“ moderního uměleckého díla zvnějšku.³⁷ Výsledek je však podobný; odhalení konvenčních hranic umění v konkrétním čase a místě (kontexty dada v New Yorku v roce 1917 a sovětského konstruktivismu v roce 1921 jsou pochopitelně radikálně rozdílné). Ani v tomto případě však není instituce umění nijak zvláště definována, pomineme-li lokální pobouření, které tento vulgární objekt vyvolal. Ve skutečnosti akt odmítnutí *Fontány* ze strany Společnosti nezávislých umělců odkrývá její diskursivní parametry více než

³⁵ Alexander RODCHENKO, „Working with Mayakowsky“, in: Selim CHAN-MAGOMEDOV – Alexander LAVRENTIEV – Irina PRESNEZOVA et al., *From Painting to Design. Russian Constructivist Art of the Twenties*, Kolín nad Rýnem: Galerie Gmurzynska 1981, s. 191. Jak máme chápat retrospektivní aspekt tohoto prohlášení? Do jaké míry je retroaktivní? Pro odlišné pojetí viz BUCHLOH, „Primary Colors“, s. 43–45.

³⁶ Moje pojetí tohoto rozdílu je ovlivněno textem Frazer WARD, „Institutional Critique and Publicity“ (rukopis).

³⁷ V této věci viz Thierry DE DUVE, „Echoes of the Readymade. Critique of Pure Modernism“, *October*, 1994, č. 70, s. 60–97.

dílo *per se*.³⁸ Každopádně, tak jako v případě Rodčenska, je i Duchampovo dílo deklarácí, performativem. Rodčenko „prohlašuje“, Duchamp, maskovaný za R. Mutta, „vybírá“. Ani jedno z těchto uměleckých děl nemá za cíl být analýzou, natož dekonstrukcí. Monochromní malba uchovává moderní status malířství jako něčeho vytvořeného pro účely vystavení (či jej snad i zdokonaluje), stejně jako readymade ponechává muzejně-galerijní síť nedotčenou.

Takové jsou tedy meze, které o padesát let později zdůraznili umělci jako Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher a Hans Haacke, kteří se zabývali rozvíjením těchto paradigmat s cílem systematictěji prozkoumat výše zmíněný status vystavování a institucionální síť.³⁹ Podle mého názoru je toto esencí vztahu mezi nejzásadnějšími praktikami historické avantgardy a neoavantgardy. Nejprve umělci jako Flavin, Andre, Judd a Morris v raných 60. letech, a potom Broodthaers, Buren, Asher a Haacke na konci této dekády rozvíjejí kritiku konvencí tradičních médií, jak ji provádělo dada, konstruktivismus a další historické avantgardy, do doby zkoumání instituce umění, jejich percepčních, poznávacích, strukturálních a diskursivních parametrů. *Tím chci vznést následující tři tvrzení:*

38 Avšak existuje tady vůbec nějaké *per se* mimo tento akt odmítnutí? Je možné, že politika této výstavy, tedy rozhodnutí přijmout všechny přihlášené v abecedním pořadí, byla více transgresivní než samotná *Fontána* (přesto, že akt odmítnutí tuto politiku usvědčuje ze lži). V každém případě *Fontána* nastoluje otázku *nevystaveného* – na výstavě se neobjevila, potom se ztratila, později byla replikována, aby nakonec vstoupila do diskursu moderního umění retroaktivně jako zakladatelský čin. (*Pomník Třetí Internacionály* je dalším důležitým příkladem uměleckého díla, z nějž se stal fetiš, který zakrývá jeho vlastní absenci. Tento proces se pokusím teoreticky uchopit níže z hlediska traumatu.) Nevystavenost je si vlastním avantgardním paradigmatem, je si vlastní tradicí, od *Salónu odmítnutých* a secesního hnutí v 19. století až ke zrušeným výstavám naší doby – nejvýmluvnější je příklad Hanse Haackeho v Guggenheimově muzeu v roce 1971, který opět může poukázat na heuristickou diferencii mezi kritikou konvence a kritikou instituce.

39 *Musée d'art moderne* Marcela Broodthaerse je mistrovským dílem této analýzy, ale dovolte mi nabídnout dva pozdější příklady. V roce 1979 připravil Michael Asher pro skupinovou výstavu v Art Institute of Chicago projekt, jehož součástí bylo přesunutí sochy George Washingtona (kopie slavného díla Jean-Antoina Houdona), stojící před hlavním vchodem do muzea, kde měla pamětní a dekorativní roli, do galerie ve stylu 18. století, kde výrazně vystoupily do popředí její estetické a umělecko-historické funkce. Tyto funkce sochařského díla vynikly jeho prostým přemístěním, a stejně tak vynikl i fakt, že ani v jedné variantě umístění nebylo soše dáno, aby se stala historickou. Tim Asher rozpracovává paradigma readymade do situační estetiky („V této práci jsem byl autorem *situace*, nikoli toho, z čeho se skládala,“ komentuje Asher v publikaci Michael ASHER, *Writings 1973–1983 on Works 1969–1979*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1983, s. 219), v níž jsou zdůrazněny některé limity muzea umění jako místa historické paměti.

Můj druhý příklad také rozvíjí paradigma readymade, ovšem způsobem, který sleduje vnější vazby. *MetroMobiltan* (1985) Hanse Haackeho sestává z miniaturní kopie fasády Metropolitního muzea v New Yorku vyplněné vznešeným mottoem o bezzájmové povaze umění. Plastika je také vyzdobena obvyklými prapory, z nichž jeden označuje výstavu pokladů starověké Nigérie. Ostatní prapory však nejsou obvyklé, neboť obsahují citáty z prohlášení firemní strategie společnosti Mobil, sponzora nigerijské výstavy, týkající se jejich vztahů s jihoafrickým režimem apartheidu. Toto umělecké dílo odhaluje, opět prostým použitím aplikovaného readymade, prázdné fráze a pokrytectví korporace a muzea.

(1) *instituce umění je uchopena jako taková nikoli v rámci historické avantgardy, ale v neoavantgardě; (2) neoavantgarda se ve svých nejsilnějších projevech vztahuje na tuto instituci formou kreativní analýzy, která je zároveň specifická i dekonstruktivní (není abstraktním a anarchistickým nihilistickým útokem, jak je tomu často v rámci historické avantgardy); a (3) neoavantgarda neruší platnost historické avantgardy, ale právě ona jejímu projektu dává poprvé výraz, přičemž toto „poprvé“ je teoreticky bez konce. Tímto způsobem by mohla být Bürgerova dialektika poopravena.*

*

Moje teze má samozřejmě také své problémy. Je ironií dějin, že se instituce umění, a muzeum především, změnila k nepoznání, a tento proces vyžaduje kontinuální transformaci její avantgardní kritiky. Došlo k propojení umění a života, avšak v podmínkách kulturního průmyslu, nikoli avantgardy, jejíž aspekty si přivlastnila kultura spektaklu, zčásti i prostřednictvím neoavantgardních opakování. Tolik toho bylo obětováno ďáblu, avšak jen právě tolik.⁴⁰ Tento vývoj však avantgardu neanuloval a nevyprázdnil, nýbrž poskytl nové prostory pro působení kritiky a inspiroval nové způsoby institucionální analýzy. Toto přepracování avantgardy z hlediska estetických forem, kulturně politických strategií a zaujímání sociálních postojů se prokazatelně stalo nejvitálnějším projektem umění a teorie nejméně za posledních třicet let.

Nicméně, toto vše poukazuje pouze k jednomu historickému problému, přitom v mé tezi jsou přítomné i teoretické nesnáze. Termíny jako historická avantgarda a neoavantgarda se mohou zdát pro současné efektivní využití zároveň příliš obecné i příliš exkluzivní. Nastínil jsem již některé nedostatky prvního termínu. Jestliže ten druhý má být vůbec zachován, je třeba rozlišit v samotném počátku neoavantgardy minimálně

⁴⁰ BÜRGER bere na vědomí toto „falešné odstranění vzdálenosti mezi uměním a životem“ a vyvozuje z něj dva závěry: „rozporuplnost avantgardního podniku“ (*Theory of Avant-Garde*, s. 50) a nutnost určité autonomie v umění (s. 54). BUCHLOH je více odmítavý. „Primární funkcí neoavantgardy,“ píše v „Primary Colors“, „bylo nikoli zkoumat tuto historickou soustavu estetického vědění [tedy paradigma monochromu], ale vytvářet modely kulturní identity a legitimace pro rekonstruované (nebo nově ustavené) liberální buržoazní publikum poválečného období. Toto publikum si žádalo takovou rekonstrukci avantgardy, která by naplňovala jeho potřeby, mezi něž určitě nepatřila demystifikace estetické praxe. Nepatřila mezi ně ani integrace umění do sociální praxe, ale spíše pravý opak - propojení umění a spektaklu. Neoavantgarda ve spektaklu nachází své místo jako poskytovatel mytického zdání radikality. Spektákl jí také umožňuje naplnit zdáním důvěryhodnosti její vlastní opakování překonaných modernistických strategií.“ (s. 51) Nezpochybňuji ani tak omezenou pravdivost tohoto specifického tvrzení (které se vztahovalo k Yvesi Kleinovi), jako spíše jeho sebejistou definitivnost, s jakou vystupuje jakožto všeobecný soud nad neoavantgardou.

dva momenty. První moment zde představují Rauschenberg a Kaprow v 50. letech, druhý moment Buren a Asher v 60. letech.⁴¹ První neoavantgarda znovuobjevuje historickou avantgardu, zejména dada. Činí tak často doslovně, opakováním jejích základních principů, čímž ani tak *netransformuje instituci umění, jako spíše transformuje avantgardu v instituci*. Je to lest historie, která dává za pravdu Bürgerovi, neměli bychom ji však odmítnout jako frašku, ale raději se pokusit jí porozumět, v tomto případě pomocí analogie s freudovským modelem vytěsnění a opakování.⁴² Jestliže tedy, podle tohoto modelu, byla historická avantgarda institucionálně *vytěsněna*, byla v první neoavantgardě *zopakována*, nikoli ve freudovském vymezení *vybavena* a její rozpory propracovány. Platí-li taková analogie mezi vytěsněním a přijetím, pak byla avantgarda svým prvním zopakováním určena k tomu, aby se jevila jako historická ještě *předtím*, než jí bylo dovoleno vstoupit v platnost, tedy předtím, než mohly být vyjasněny, natož dále rozvíjeny, její esteticko-politické důsledky.⁴³ Jde tu podle freudovské analogie o opakování, de facto přijetí, ve formě *odporu*. Nemusí jít nutně o odpor reakční; jedním z cílů této analogie je naznačit, že odpor je neznalý, že je to *proces ne-poznání*. Tak například duchampovský žánr se začíná formovat již v době vystoupení Rauschenberga a Johnse, což se děje nejen v rozporu s Duchampovou vlastní praxí, ale paradoxně v předstihu před jejím uznáním, a snad i v opozici k ní – k Duchampovu poslednímu dílu (posmrtnému *Je-li dáno*), některým principům jeho tvorby a mnoha jejím důsledkům.

Důležité je, že proces institucionalizace avantgardy neodsuzuje všechno pozdější umění na dvorskou šaškárnu. V druhé neoavantgardě se tento proces stal podnětem ke kritice akulturace a/nebo přizpůsobování se. Ústředním tématem se stal například pro Broodthaerse, jehož skvělé obrazové *tableaux* ztělesňují kulturní zvěcnění, avšak jen proto, aby je

⁴¹ Tento výběr je samozřejmě svévolný: Rauschenberga nelze vyjmout z konkrétního prostředí okolo Johna Cage, stejně tak Kaprowa nelze vydělit z obecného fluxovského étosu. Buren a Asher vycházejí z prostředí strukturovaných velmi odlišnými uměleckými a teoretickými silami. Jiné historické příklady by zas vyžadovaly zohlednit jiné teorie.

⁴² Zde opět razí cestu BUCHLOH: „Na rozdíl od Bürgera jsem přesvědčený, že vtažování momentu historické originality do vztahu mezi historickou avantgardou a neoavantgardou neumožňuje adekvátní pochopení tohoto komplikovaného vztahu, protože jsme tu konfrontováni s praxemi opakování, které nemohou být pojednány z hlediska vlivů, napodobování či autenticity samotně. Model opakování, jenž by lépe vystihoval tento vztah, je freudovský koncept opakování, které má původ ve vytěsnění a popření.“ („Primary Colors“, s. 43.) Tohoto podnětu se chopím níže. V textu „Painting. The Task of Mourning“ aplikuje Yve-Alain BOIS freudovský koncept propracování na otázku konce malířství (in: *Painting as Model*, Cambridge, MA: MIT Press 1990, s. 229-244).

⁴³ Toto není osudem pouze historické avantgardy; BUCHLOH takto charakterizuje i způsob přijetí Ashera. Viz jeho „Editor’s Note“, in: ASHER, *Writings*, s. vii.

přetavily do kritické poetiky. Broodthaers často používá objekty se skořápkou, jako vejce či mušle, aby toto zpevnění zdoslovněl a zároveň za-
legorizoval, jedním slovem zreflexivněl, jako by nejspolehlivější obranou
před zvěcněním bylo jeho preventivní přijetí, jeho exponování.⁴⁴ Řeče-
no obecněji, proces institucionalizace inspiroval ve druhé neoavantgardě
kreativní analýzu limitů jak historické avantgardy, tak první neoavantgar-
dy. Jeden aspekt přijetí Duchampa je možné sledovat v několika Bureno-
vých textech od konce 60. let, v nichž polemizoval s dadaistickou ideologií
bezprostřednosti (nebo, jak to nazývá Buchloh, „maloburžoazní anarchis-
tickou radikalitou“ duchampovských aktů). Buren v mnoha pracích z to-
hoto období spojoval monochrom a readymade do jednoho prostředku,
pro něj dnes tak typických pruhů, aby jimi zkoumal, co tato paradigma-
ta odhalovala a tím opět částečně zakrývala, tedy „parametry umělec-
ké produkce a recepce“.⁴⁵ Rozvíjení takových postupů je kolektivním
úsilím, které v současnosti spojuje celé generace neoavantgardních uměl-
ců. Jde o rozvíjení paradigmat jako readymade od objektu, který si dě-
lá nárok na transgresivitu samotnou svou fakticitou (v případech prvních
neoavantgardních opakování), k prostředku, který tematizuje serialitu
objektů a obrazů pokročilého kapitalismu (jako je tomu v minimalismu
a pop-artu), k výroku, který zkoumá lingvistickou dimenzi umělecké-
ho díla (jako v konceptuálním umění), k indikátoru fyzické přítom-
nosti (jako v místně specifickém umění v 70. letech), k formě kritické-
ho napodobování různých diskursů (jako v alegorickém umění 80. let),
a, nakonec, k sondám do oblasti sexuálních, etnických a sociálních dife-
rencí současnosti (například v díle tak odlišných umělců jako Sherrie Le-
vine, David Hammons a Robert Gober). V tomto smyslu takzvané *selhání*
historické avantgardy a první neoavantgardy ve věci zničení instituce umě-
ní *umožnilo* dekonstruktivní testování této instituce v rámci druhé neo-
avantgardy. Toto testování se nyní rozšiřuje i na další instituce a diskursy
v ambiciózních proudech umění přítomnosti.

⁴⁴ V této strategii, která je tak stará jako modernismus, se jako prostředek proti společensky vynucenému zvěcnění homeopaticky a apotropicky uplatňuje individuálně přijaté zvěcnění. Broodthaers podává dva komplementární rodové znaky této taktiky ve svých básních v knize *Pense-Bête* (1963-64) - „Mušle“ (*La Moule*) a „Medúza“ (*La Méduse*). První zní: „Tahle chytrá věc unikla šabloně společnosti dané./ Do svého tvaru se sama odliha./ A další ji podobně s ní anti-moře sdílí./ Je dokonalá.“ A v části té druhé se píše: „Je dokonalá./ Žádná forma./ Nic než tělo.“ (Marcel BROODTHAERS, „Selections from *Pense-Bête*“, *October*, 1987, č. 42, s. 14-29.) Dále viz BUCHLOH, „Broodthaers“, kde poznamenává, že Broodthaers byl ovlivněn Lucienem Goldmannem, který studoval u Georga Lukáče, velkého teoretika zvěcnění. Broodthaers byl v této souvislosti také ovlivněn Manzoniem.

⁴⁵ Benjamin H. D. BUCHLOH, „Conceptual Art 1962-1969“, *October*, 1990, č. 55, s. 137-138. Jak poznamenává autor, tato kritika je namířena více proti Duchampovým neoavantgardistickým následovníkům než proti to-
muto umělci samotnému.

Abych ale tuto druhou neoavantgardu příliš neheroizoval, je třeba přiznat, že její kritiku lze vztáhnout také na ni samotnou. Jestliže historickou avantgardu a první neoavantgardu často sužovaly anarchistické tendence, pak druhá neoavantgarda někdy podléhá apokalyptickým impulsům. „Asi jediné, co je možné dělat po zhlédnutí pláten, jako jsou ta naše,“ říká Buren v jednom takovém momentu v únoru 1968, „je totální revoluce.“⁴⁶ To je jazyk osmašedesátého roku a umělci jako Buren jej často používají. Burenovo vlastní dílo je založeno na „zániku“ fenoménu uměleckého ateliéru, jak píše v textu „Funkce uměleckého ateliéru“ (1971); zavazuje se nejen k „oponování“ hře na umění, ale přímo k naprostému „zničení“ jejich pravidel.⁴⁷ V této rétorice, která je více situacionistická než situovaná, jsou obsaženy silné dozvuky prorockých, často machistických provolání vrcholných modernistů. Naše přítomnost je zbavena takového pocitu bezprostřední blízkosti revoluce a má také za sebou feministickou kritiku revolučního jazyka, avšak i další obvinění z exkluzivity, a to nejen uměleckých institucí, ale i kritických diskursů. Důsledkem toho je, že současní umělci, kteří se zhostili úkolu pokračovat v institucionální analýze druhé neoavantgardy, se odklonili od vznešených *protikladů* k subtilnějším *přemístěním* (mám na mysli celou řadu umělců a umělkyně od Louise Lawler a Silvie Kolbowski, až po Christophera Williamse a Andreu Fraser) a/nebo strategickým *spolupracím* s různými skupinami (zde jsou příkladem Fred Wilson a Mark Dion). To je jedna cesta, kterou pokračuje kritika avantgardy, vlastně i cesta, kterou pokračuje avantgarda. Není to hermetický nebo formalistický recept, ale skutečné schéma určité praxe. Jde také o zásadní předpoklad pro jakékoli současné porozumění různým fázím avantgardy.

*

⁴⁶ Buren citovaný Lucy LIPPARD v *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger 1973, s. 41.

⁴⁷ Daniel BUREN, „The Function of the Studio“, *October*, 1979, č. 10, s. 58; *Reboundings*, Brusel: Daled & Gevaert 1977, s. 73. Takový jazyk vévodí i dobové vlivné teorii, jako například v tomto přetrufnutí kritiky ideologie od Barthes, také z roku 1971: „Již není potřeba demaskovat mýty (to za nás dnes udělá doxa), ale je zapotřebí otřást samotným znakem.“ (Roland BARTHES, „Change the Object Itself“, in: *Image - Music - Text*, New York: Hill and Wang 1977, s. 167.) Jakým způsobem lze vztáhnout takovou kritiku instituce v umění a teorii na jiné politické formy intervence a okupace okolo roku 1968? Pro mě je tato hádanka vyřešena jedním konkrétním fotografickým záznamem Burenova projektu z dubna 1968, který spočíval v umístění dvou set pruhovaných panelů po Paříži, které, mimo jiné, testovaly čitelnost malby mimo omezující prostor muzea. V tomto případě je panel nalepený přes různé reklamy na jasně oranžovém pozadí plakátovací plochy, zároveň však zakrývá i podle všeho ručně psané oznámení studentského mítinku ve Vincennes (mějme na paměti, že se jedná o duben 1968). Bylo umístění plakátu nezáměrné? Jak máme usmířit takové obrazy-události?

Možná je nyní správný čas vrátit se k počáteční otázce: Jak vyprávět tento revidovaný vztah mezi historickou avantgardou a neoavantgardou? Premisu, že pochopení nějakého umění je poplatné jeho aktuálnímu vývoji, je třeba udržet, avšak nikoli v historistickém smyslu, ať už analogicky k anatomickému vývoji (jako místy u Marxe), nebo v analogii k vývoji rétorickému – ve smyslu originálu následovaného replikami, ve smyslu tragédie následované fraškou (jako vytrvale u Bürgera). Nezbytné jsou odlišné modely kauzality, časovosti a narativity; v praxi, pedagogice a politice je toho v sázce příliš mnoho, než aby bylo možné se bez nich obejít.

Abych mohl předestřít svůj vlastní model, potřebuji nyní vysadit do popředí jednu premisu, která je již v tomto textu přítomná, a sice to, že historie, a obzvláště historie modernismu, se často pojímá, ať už skrytě či nikoli, podle modelu individuálního subjektu, vlastně opravdu *jako by byla subjektem*. Je to zřejmé tehdy, když se daná historie vypráví z hlediska evoluce nebo pokroku, jako tomu bylo často v pozdním 19. století, anebo opačně, z hlediska devoluce a regrese, jako to bylo časté na počátku 20. století (ta poslední figura prostupuje teorii modernismu od Georga Lukácse dodnes). Takové modelování historie ovšem pokračuje i v současné teorii a kritice, která předpokládá smrt subjektu, protože v takových případech se subjekt vrací posléze na úrovni ideologie (jako například nacistický subjekt), na úrovni národa (který je nyní představován jako psychická entita právě tak často jako politické těleso), a tak dále. Jak je patrné z mé interpretace instituce umění jako subjektu resistance, jsem tímto prohřeškem právě tak vinen jako kdejaký jiný kritik, ale než abych se ho vzdal, raději bych z něj chtěl udělat ctnost. Jestliže totiž nepřipadá v úvahu, že by tato analogie s individuálním subjektem byla strukturální součástí historických věd, proč otevřeně neuplatnit nejsostikovanější model subjektu, tedy model psychoanalytický?**48**

Freud ve svých nejlepších momentech vykresluje psychickou časovost subjektu, která je zcela odlišná od biologické časovosti těla, což je epistemologická analogie, která se dostala k Bürgerovi prostřednictvím Marxe. (Záměrně říkám „v jeho nejlepších momentech“, protože stejně tak

48 Na toto pokračující zohledňování subjektu jinými prostředky mě upozornil Mark Seltzer; dopouštím se ho nejocividněji v textu „Postmodernism in Parallax“, *October*, 1993, č. 63, s. 3–20. Zčásti vychází z imperativu promýšlet v psychoanalytickém rámci atavistické aspekty současné politiky, zejména nacionalismy a neofašismy (základní jsou zde práce Mikkelá Borch-Jakobsena o identifikaci a Slavoje Žižka o fantasii). Pohání jej také neodbytné vědomí traumatického jádra historické zkušenosti, za jehož paradigma bývá označován holocaust. Samozřejmě má tento přístup svá úskalí, jako je třeba otevřená možnost bezprostřední identifikace s traumatizovanou obětí, což je bod, v němž obecná kultura i akademický předvoj konvergují (někdy to působil, jako by společně sdíleným vzorem byla *Oprah* a mottem „Užijvej si svého symptomu!“). Aktivní oblasti humanitních věd se dnes rekonfigurují nikoli jako kulturní studia, jak mnozí doufali a jiní se obávali, ale jako *studia traumatu*. Poté, co bylo vytěšňováno různými poststrukturalismy, reálně se navrácí – avšak ne jen tak nějaké reálně, nýbrž pouze reálně traumatu.

často, jako se Marxovi daří vyhnout se vyztužování dějinnosti biologičnem, Freud naopak podléhá právě takovému modelování.)⁴⁹ Pro Freuda, zvláště čteného Lacanovou optikou, není subjektivita jednou provždy dána – je strukturována jako převáděč anticipace a rekonstrukce traumatických událostí. „Aby vzniklo trauma, je vždy potřeba dvou traumat,“ poznamenal Jean Laplanche, který nejvíce přispěl k objasnění různých časových modelů ve freudovském myšlení.⁵⁰ Konkrétní událost je zaznamenána pouze prostřednictvím nějaké další, která ji překóduje – stáváme se tím, kdo jsme, pouze v *dobatečném aktu*, v *Nachträglichkeit*. Chci navrhnout následující analogii pro účely teorie modernismu na konci století: domnívám se, že historická avantgarda a neoavantgarda jsou konstituovány v podobném duchu jako kontinuální proces protence a retence, jako složitý, obousměrně působící převáděč rekonstruované minulosti a anticipované budoucnosti, zkrátka, jsou konstituovány v *dobatečném aktu*, který vyvrací jakékoli jednoduché schéma předtím a potom, příčiny a následku, původu a opakování.⁵¹

Podle této analogie není avantgardní dílo ve svých úvodních momentech nikdy historicky završené nebo významově plnohodnotné. Nemůže takovým být, protože je traumatické: je mezerou v symbolickém řádu své doby, která na něj není připravena, která jej nemůže přijmout, alespoň ne bezprostředně, nikoli bez strukturální změny. (Toto je tou druhou scénou umění, kterou musejí kritikové a historici vzít na vědomí, tedy nejen symbolická rozpojení, ale *nemožnost nést význam*.)⁵² Toto trauma poukazuje na další funkci opakování avantgardních událostí, jako jsou ready-made a monochrom – nikoli jen prohloubit tyto mezery, ale také je vázat.

49 Navzdory Lacanově snaze zachránit Freuda před jeho „preteoretickým“ dědictvím, je možná takové vyztužování dějinnosti biologičnem u Freuda zásadnější než u Marxe – kvůli jeho lamarckovskému užívání fylogenetických fantazií, psychosexuálních stadií, a vývojové logiky obecně.

50 Jean LAPLANCHE, *New Foundations of Psychoanalysis*, Londýn: Basic Blackwell 1989, s. 88. Viz též John FLETCHER – Martin STANTON (eds.) – Jean LAPLANCHE, *Seduction, Translation and the Drives*, Londýn: Institute for Contemporary Art 1992. Ačkoli Laplanche ovlivnil Lacan, má zcela odlišný pohled na roli „vitálního řádu“ u Freuda.

51 Výše jsem napsal, že „jsou pochopeny“ a nikoli „konstituovány“, avšak oba procesy se překrývají, což platí zejména pro tuto moji analogii, která předpokládá, že avantgardní umělec-kritik zaujímá pozice jak analyzujícího, tak analyzovaného. Tento model má své klady, o nichž by stálo za to pojednat v jiné esaji, ale jsou zde také problémy (kromě samotného problému analogie). Jak by se mohl tento model časového odkladu vypořádat s dalšími způsoby opoždění a rozporů napříč jinými druhy kulturního časoprostoru? Jak omezená jsou jeho časová uspořádání?

52 I v tomto bodě se zdají staré sémiotické a sociálně-historické přístupy konvergovat, zčásti v přístupu psychoanalytickém. Naznačoval to již před dvaceti lety T. J. CLARK v předmluvě („On the Social History of Art“) k *Image of the People*, Londýn: Thames & Hudson 1973, s. 12: „Pokud jde o veřejné, mohli bychom použít paralelu s freudovskou teorií [...] Veřejné, stejně jako nevědomé, je přítomné pouze tam, kde mizí; přesto však předurčuje strukturu soukromého diskursu; je klíčové pro to, co nemůže být sděleno, a žádné téma není důležitější.“

A tato funkce ukazuje i další problém. Jak máme rozlišit tyto dvě operace? Mohou vůbec kdy být takto oddělené?⁵³ Ve freudovském modelu, který jsem do tohoto textu propašoval, existují samozřejmě podobné druhy opakování. V některých je trauma hystericky přehráváno, tak jako první neoavantgarda přehrává anarchistické výpady historické avantgardy; v jiných je trauma zpracováváno pracně a důsledně, jako když pozdější neoavantgarda dále rozvádí tyto výpady, zároveň abstraktní i doslovné, v provedení, která jsou bezprostřední i alegorická. Všemi těmito způsoby neoavantgarda působí na historickou avantgardu ve stejné míře, v jaké je jí determinována, a proto více než *neo* je *nachträglich* a avantgardní projekt se obecně rozvíjí v dodatečném aktu. Avantgarda, jakkoli kdy si vytěsňená, se znovu vrátila a vracet se nepřestává – vždy ovšem z *pozic budoucnosti*, taková je její paradoxní časovost.⁵⁴ Tedy znovu: co je nového na neoavantgardě?

*

Chci se v krátkosti vrátit ke strategii návratu, z níž jsem vyšel. Není možné rozhodnout, jestli jsou návraty v umění v 60. letech stejně radikální, jako návraty tehdejší teorie k Marxovi, Freudovi nebo Nietzschemu. Ať tak či onak, jisté je to, že tyto návraty jsou pro postmoderní umění stejně tak zásadní jako pro poststrukturalistickou teorii – v obou dochází k podstatným obrátům právě díky těmto návratům. Pak však tyto obraty nejsou

⁵³ Ve své lacanovské glose týkající se tohoto problému píše Slavoj ŽIŽEK: „Klíčovým bodem je zde změněný status události: když propukne poprvé, je zažívána jako kontingentní trauma, jako vpád jistého nesymbolizovaného Reálna. Pouze skrze zopakování je tato událost rozpoznána ve své symbolické nezbytnosti – nachází své místo v symbolické síti, je realizována v symbolickém řádu.“ (*The Sublime Object of Ideology*, Londýn: Verso 1989, s. 61.) V tomto pojetí se opakování jeví jako léčivé, téměř spásné, což je neobvyklé u Žižka, který upřednostňuje radikálnost traumatického reálna. Ve vztahu k avantgardě nepředstavuje diskurs traumatu velký krok vpřed od starého diskursu šoku, kde opakování je skoro to samé jako vstřebání, jak to chápe BÜRGER: „Výsledkem opakování je zásadní změna: nastupuje cosi jako očekávaný šok. [...] Tento šok je ‚stráven‘.“ (*Theory of Avant-Garde*, s. 81.) Rozdíl mezi šokem a traumatem je třeba zachovat; obecněji může poukazovat k dalšímu heuristickému rozlišení diskursů modernismu a postmodernismu.

⁵⁴ Viz ŽIŽEK, *Sublime Object*, s. 55. Duchampovská teorie zajisté nepotřebuje další magický klíč k jeho dílu, nicméně je až neuvěřitelné, jakým způsobem jsou v něm zpětný pohyb a retroaktivita zabudovány. Jako by Duchamp nejen bral v úvahu dodatečný akt, ale pohrával si s ním jako s vlastním tématem. Jazyk dočasných odkladů, figura zmeškaných setkání, zájem o *infra-mince* příčinné souvislosti, obsese opakováním, rezistencí a recepcí – to vše je v jeho díle všudypřítomné, naprosto nedokončené, avšak vždy již vepsané – jako v případě traumatu, jako v případě avantgardy. Jako jediný příklad vezmeme známé popisy readymades z Duchampovy „Zelené krabice“: „Plánováním momentu, který má přijít (v tom a tom dni, v to a to datum, v tu a tu minutu), ‚vepsat readymade‘. – Později je možné readymade hledat. – (Se všemi možnými způsoby odkladů.) *Důležitou věcí je pak právě tato záležitost načasování*, tento efekt momentky, jako řeč pronesená při libovolné příležitosti, avšak v *tu a tu hodinu*. Je to druh *rendezvous*.“ (DUCHAMP, *Essential Writings*, s. 32.)

dokončené a my musíme upravit svou definici epistemologického zlomu. I pro tyto účely je použitelný princip dodatečného aktu, protože *zásadní praxe a diskursy postmoderny, spíše než aby se odvracely od základních praxí a diskursů moderny, postupují ve vztahu k nim nachträglich*.⁵⁵ To však ještě není vše. Jak postmoderní umění, tak poststrukturalistická teorie rozvíjely mimo tento obecný *nachträglich* vztah další specifické problémy, které dodatečný akt nastoluje: otázky opakování, diference a časového odkladu; otázky kauzality, časovosti a narativity. Kromě zmíněných témat opakování a návratu je neoavantgarda posedlá zdvojeným problémem časovosti a textuality – nejen vstupem časové dimenze a textu do prostorového a vizuálního umění (proslulá debata mezi minimalisty a Friedem je jen jednou z bitev v této dlouhé válce), ale také teoretickým rozpracováním muzeologického času a kulturní intertextuality (ohlášené umělci jako Smithson a rozvíjené v současnosti například Lotharem Baumgartenem). Chci zde pouze připomenout, že podobné otázky, kladené jinými způsoby, podnítily také klíčové filosofické koncepty dané doby, konkrétně například rozpracování *Nachträglichkeit* u Lacana, kritiku „expresivní výrazové kauzality“ u Althussera, genealogické analýzy u Foucaulta, čtení opakování a diference u Gillesse Deleuze, artikulaci pojmu *differance* u Jacquese Derridy.⁵⁶ „Právě samotná idea *poprvé* se stává enigmatickou,“ píše Derrida v eseji „Freud a scéna psaní“ (1966), zásadním textu celé této antifundacionalistické éry. „Zpoždění je tedy na počátku.“⁵⁷ A to platí i pro avantgardu.

55 V určitém smyslu je samotné objevení *Nachträglichkeit* opožděné. Byť byl tento koncept činný v některých Freudových textech, jako např. v příběhu případu vlčího muže, vyvození jeho teoretických implikací bylo ponecháno na Freudových čtenářích, jako byli Lacan a Laplanche. Co více, Freud si nemohl být plně vědom, že jeho vlastní myšlenka se vyvíjela *nachträglich* způsobem. Například nejen návrat traumatu v jeho díle, ale také dvojitá časovost, v níž se v něm trauma pojímá – dvoufázový náběh sexuality, strach z kastrace (který vyžaduje jak traumatické pozorování, tak rodičovský zákaz), a tak dále.

56 V eseji věnované tomuto pojmu, možná nejzásadnějšímu v rámci posunu od strukturalistické k poststrukturalistické problematice, Jacques DERRIDA píše: „*Differance* není ani slovo, ani koncept. Přesto v ní spatříme styčný bod – spíše než souhrn – toho, co se nejzásadnějším způsobem vepsalo do myšlení toho, čemu se běžně říká naše ‚epocha‘: diference sil u Nietzscheho; Saussureův princip sémilogické diference; diference jako možnost [neuronové] facilitace, vjem a opožděný účinek u Freuda; diference jako neredukovatelnost stopy druhého u Levinase a onticko-ontologická diference u Heideggera“ („*Differance*“, in: *Speech and Phenomena*, Evanston, IL: Northwestern University Press 1973, s. 130). [Český překlad – „Diferance“, in: *Texty k dekonstrukci*, Bratislava: Archa 1993, s. 146-176 – inkriminovanou pasáž neobsahuje, protože vychází z pozdější verze Derridova eseje, ze kterého byla tato část vypuštěna. Pozn. red.]

57 Jacques DERRIDA, „Freud and the Scene of Writing“, in: *Writing and Difference*, Chicago: University of Chicago Press 1978, s. 202, 203.

