

Pravdy avantgardy

Proč se umění nestalo životem

Od prvního vydání Bürgerovy *Teorie avantgardy* uplynulo již více než čtyřicet let. Kniha se od té doby stala milníkem, jemuž se nemůže vyhnout nikdo z těch, kteří se potýkají s významem klasických avantgard.

MARTIN VRBA

Práce Petera Bürgera, které se věnují tématu uměleckých avantgard dvacátého století, dnes už tvoří v podstatě „klasickou“ interpretaci avantgardní figury. V edici VVP AVU nyní vyšel svazek obsahující dvě v tomto směru klíčová díla: *Teorii avantgardy* (1974) a *Stárnutí moderny* (2001). Roli určitého kontrastu mu pak ve stejné edici sehrává kniha z roku 2010, která zahrnuje dvě zásadní práce Borise Groyse *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988) a *Komunistické postskriptum* (2005), ačkoli Groysovo dílo představuje spíše heterodoxní náhled na avantgardní intenci. Oba autoři sice sdílejí přesvědčení o selhání avantgard, nicméně přistupují ke svému tématu z velice odlišných perspektiv, které jsou do značné míry dány i historickými souvislostmi, v nichž jejich texty vznikaly.

Ohlodaný Groys

Zatímco Bürgerova *Teorie avantgardy* reagovala především na deziluzi ze selhání ambic radikální politiky šedesátých let, Groysovo

Můžeme ale bez uzardění soudit, že několik dekad poté prožívá toto paradigma svou krizi společně s trojedinou krizí ekonomickou, politickou i klimatickou, na které, jak se zdá, nedokáže dost dobře nacházet odpovědi, a začíná být stále pochybnějším projektem.

Především se ale nelze ubránit dojmu, že dialektika v Groysově podání si zašla na procházku do říše fantazie. Užití dialektické metody postrádá místy jakoukoli vnitřní přesvědčivost a zbývá jen originalita autorových závěrů, které však vyvěrají z metodologického vakuu. Groysův metodologický anarchismus zcela opouští přísnost, která je s dialektikou obvykle spojena a připomíná spíše spontánní a asociativní tahy expresivního štětce, vytvářející kaskády exotických tvarů a překvapivých rozuzlení. I samotný způsob nakládání s citacemi připomíná více uměleckou postprodukcí než výstavu teoretika, který tvrdí, že se opírá o materialistickou dialektiku. Je to patrně právě důraz na metodologii, který od sebe tolik odlišuje Bürgera

ideologie tím, že hledá, čeho reálného je tato ideologie výrazem. Taková kritika je imanentní v tom, že nalézá v ideologii samé reálné jádro namísto toho, aby v dogmatickém duchu porovnávala ideologické falešné vědomí s předem ustaveným „pravdivým“ modelem reality.

Bürger prizmatem své vlastní metody dochází k závěru, že avantgarda představuje sebekritiku umění v buržoazní společnosti, a to v situaci, kdy se z umění stává autonomní subsystém v rámci dostatečně rozvinuté společenské diferenciace. Právě autonomie umění je tím, na co jednotlivé avantgardy útočí. Autonomie vyděleného uměleckého subsystému uvnitř buržoazní společnosti ztrácí kontakt se svým sociálním kontextem a má být překročena do podoby umění coby životní praxe. Určitá analogie se tu nabízí s Heideggerovou představou o zániku metafyziky – metafyzika nezaniká tím, že je překonána nebo radikálně ukončena, ale tím, že se rozpouští (a zároveň naplňuje) v jednotlivých vědách. Metafyzika v tomto pojetí pouze proměňuje svoji formu. Po takovém procesu volají v zásadě i evropské avantgardy, když chtějí umění rozpustit do životní praxe, ale zároveň jej zachovat jako umění.

Avantgardní invariant

Bürgerovy reflexe o avantgardách jsou ale především relevantní pro dobu, jež je místy posedlá prvoplánovým a velmi formálním přebíráním modernistického uměleckého slovníku, alespoň v těch sférách světa umění, které máme tendenci považovat za „komerční“. Ačkoli například ruská suprematistická a konstruktivistická abstrakce bezesporu tvoří potenciálně nekonečný formální slovník pro prakticky jakoukoli geometrickou tvorbu současnosti (jedním z příkladů takového použití budiž i nedávno zesnulá architektka Zaha Hadid), uniká tím zároveň „neviditelný slovník“ kritických i afirmativních relací, jaké avantgarda vytvářela vůči své době. Různé způsoby útoku na instituci umění tak možná nejsou pouhou intencí avantgardy, ale především jejím nejvládnějším slovníkem.

Sémiotickým systémem, který používá Duchampova *Fontána*, je onen neviditelný systém symbolických vztahů, skrze které se odkrývá ono historické a priori umělecké produkce a recepce. Z tohoto „díla“ vedou tenká vlákna ke světu umění coby instituci – a právě prostřednictvím těchto významových vazeb se umění ukazuje jako instituce. Takový je umělecký význam Duchampova gesta: *Fontána* vystavená uvnitř světa umění jej jednak odhaluje jakožto svět, zároveň tím v něm vytváří trhlinu, jíž do něj v dalších sto letech budou proudit nekonečné záplavy readymadeů, které nakonec samy sebe institucionalizují. Svět umění ale po této intervenci už nikdy nebude tím světem, do něhož se narodil Duchamp. Stejně tak Malevičova *Bílá na bílé* nejjednodušší geometrickou formou demonstruje nekonečné pole možností, které se odkrývá společně s neobjektovým uměním, a tímto radikálním gestem vykazuje dosavadní uměleckou tradici jako *mimetickou a objektovou*.

Znamená to, že invariantem avantgardy (a tedy její specifickou uměleckou pravdou) není vynalezení určitého formálního a řemeslného slovníku, ale je jím onen neviditelný systém vztahů jednotlivých avantgardních děl se světem, do něhož byla vržena a na který měla především působit. Podstatou avantgardního díla tak není to, co je na něm vidět, ale naopak to, co na něm vidět není.

Autor je filosof.

Peter Bürger: Teorie avantgardy. Stárnutí moderny. Přeložili Václav Magid, Tomáš Dimter a Martin Pokorný. AVU, Praha 2015, 345 stran.



Podstatou avantgardního díla není to, co je na něm vidět, nýbrž to, co na něm vidět není

dílo se objevuje na scéně v době určitého opojení sovětskou avantgardou, které se začalo vynořovat v devadesátých letech v souvislosti s rozpadem Sovětského svazu. Jeho skepse je namířena proti tehdy oživené snaze nalézt onu neposkvrněnou ruskou avantgardu, která byla brutálně potlačena nastupujícím stalinismem a následnou institucionalizací socialistického realismu. Groys se nikoli neproblematicky pokouší nacházet v imanentní logice avantgardního hnutí stalinistické jádro – Stalin tu představuje onen kýžený *Gesamtkunstwerk*, totální dílo, jež nakonec pohltilo i ty, kteří měli usilovat o jeho stvoření.

Groysova pozice zároveň znamenala určitý „obrat k jazyku“ v analýze komunistické minulosti tam, kde se snažila vyjádřit podstatu komunismu jako vládu jazyka nad ekonomickou determinací, realizující tak platónskou představu o vládě filosofů coby mistrů řeči paradoxů. Poststrukturalistická (ale i liberální) důvěra v moc jazyka a jím nesených významů si vydobyla v osmdesátých a devadesátých letech silnou pozici. Groysova představa, jakkoli k nám přichází z jiného myšlenkového podhoubí – tím je u Groyse poněkud primitivní dialektika –, originálně zapadá právě do kontextu tohoto lingvistického obratu.

a Groyse. Zatímco texty *Gesamtkunstwerk Stalin* a *Komunistické postskriptum* ohlodává zub času, Bürgerovo dílo si podržuje větší životaschopnost.

Vzít autonomii útokem

Bürger věnuje hned několik kapitol *Teorie avantgardy* metodologickým otázkám své vlastní práce. Osvojuje si dialektickou kritiku v hegelovsko-marxistické tradici, kterou staví především proti kritice dogmatické, jež na svůj předmět roubuje vlastní teorii. Bürger bude usilovat o imanentní kritiku, která objekt nevystavuje ničemu jinému než sobě samému. Tedy jeho vnitřním rozporům, jež jej uvádějí v pohyb a nakonec v zánik, společně s jeho překonáním. Samotné Bürgerovo vymezení „kritické vědy“ si i po více než třech dekadách ponechává mnoho ze své platnosti. Zatímco dogmatická věda zůstává v zajetí naivního objektivismu, kritická pozice reflektuje samu sebe jako součást společenského kontextu a namísto toho, aby vytvářela ideologii nezaujatosti, nechává se vědomě vést zájmem. Podivuhodná je ale i metodologická kombinace hermeneutiky – vědy, která si je silně vědoma provázanosti díla se svým interpretem –, s kritikou ideologie, jež odhaluje pravdivé momenty