

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Markéta Jonášová

**AVANTGARDA A NEO-AVANTGARDA V TEORII PETERA
BÜRGERA, BENJAMINA BUCHLOHA A HALA FOSTERA**

THE CONCEPT OF THE AVANT-GARDE AND THE NEO-AVANT-GARDE IN PETER
BÜRGER'S, BENJAMIN BUCHLOH'S AND HAL FOSTER'S THEORY

Prohlašuji, že jsem předkládanou bakalářskou práci vypracovala samostatně, všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....
Markéta Jonášová

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Jakubu Stejskalovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky a za vstřícnost a trpělivost, které mi prokázal během psaní a rovněž při dokončování práce. Dále děkuji rodině a přátelům za podporu a trpělivost.

Abstrakt:

Předložená práce se věnuje otázce uchopení vztahu mezi historickou avantgardou a opakováním jejích ústředních strategií v tzv. neo-avantgardě po druhé světové válce. K dané otázce je primárně přistupováno na základě koncepce Petera Bürgera, jehož *Teorie avantgardy* představuje jeden z prvních a zároveň nejvlivnějších pokusů o komplexní uchopení vztahu mezi oběma avantgardami. Bürgerovo příkré odsouzení opakování avantgardních strategií vzhledem k jím ustanovenému modelu záměru a významu historických hnutí je kritizováno zejména dvěma americkými teoretiky poválečného umění, a to Benjaminem Buchlohem a Halem Fosterem. Práce si klade za cíl na základě této kritiky ukázat plodnost Bürgerova konceptu při teoretizaci neo-avantgardních fenoménů a jejich vztahu k historické avantgardě.

Abstract:

The thesis deals with the question of the relationship between historical avant-garde movements and the repetition of its main artistic strategies in the neo-avant-garde after the Second World War. The primary resource to deal with this topic is the theory of Peter Bürger, because his book *Theory of the Avant-garde* represents a very influential and complex conception of the relationship between the two phenomena. Bürger's harsh critique of the neo-avant-garde, which he derives from his concept of the meaning and intentions of the historical avant-garde, is criticised in particular by Benjamin Buchloh and Hal Foster, two American critics of contemporary art. The aim of the thesis is to show, on the grounds of Buchloh's and Foster's critique, the usefulness of Bürger's conception when theorizing neo-avant-garde phenomena and its relationship with the historical avant-garde movements.

Klíčová slova: Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Hal Foster, avantgarda, neo-avantgarda, modernismus, autonomie, instituce umění, estetismus, ready-made, monochrom

Key words: Peter Bürger, Benjamin Buchloh, Hal Foster, avant-garde, neo-avant-garde, modernism, autonomy, institution of art, Aestheticism, ready-made, monochrome painting

Obsah

1. Úvod.....	2
2. Teorie avantgardy Petera Bürgera.....	4
2. 1 Teoretická východiska Bürgerova přístupu k teoretizaci avantgardy.....	4
2. 2 Historická avantgardní hnutí.....	10
2.2.1 Význam historických avantgardních hnutí.....	11
2. 2. 2 Avantgardní umělecké dílo.....	13
2. 3 Umění po konci avantgardních hnutí.....	16
3. Kritická reakce Benjamina H. D. Buchloha.....	19
3. 1 Představení Buchlohova teoretického postoje.....	19
3. 2 Námitky vůči Bürgerovu pojetí umění po konci avantgard.....	20
4. Kritická reakce Hala Fosterera.....	24
4. 1 Představení Fosterova teoretického postoje.....	24
4. 2 Revize Bürgerova pojetí avantgardy a neo-avantgardy.....	24
5. Závěr.....	30
6. Seznam použité literatury.....	33
7. Obrazová příloha.....	36
7. 1 Ready-made.....	36
7. 2 Asambláž.....	37
7. 3 Monochrom.....	38
7. 4 Konstruktivistický objekt.....	39
8. Seznam obrazové přílohy.....	40

1. Úvod

Historická avantgardní hnutí, především dadaismus, surrealismus a ruský konstruktivismus, zasadila předcházející tradici výtvarného umění významnou ránu. Sochu sňala z piedestalu a prohlásila, že jakýkoliv objekt či materiál se může stát sochou. Obrazy začala komponovat z různorodých prvků a osamostatnila barvu jejím vymaněním z područí ikonického zobrazování. Zhodnocení a začlenění těchto nových uměleckých fenoménů do umělecké tradice se proměňovalo spolu se zásadními společenskými převraty první poloviny dvacátého století. Zatímco na surrealistickou malbu, jež čerpala z principů automatismu a náhody, reagovala do jisté míry v plynulé návaznosti newyorská škola abstraktní malby (Foster a kol., 2007, s. 349), ostatní klíčová avantgardní paradigmatata, jako byla monochromatická malba, ready-made, koláž, asambláž či fotomontáž, začínají být umělci znovuobjevována a znovu užívána až v padesátých letech dvacátého století (Foster, 1996, s. 1). V tomto období ve Spojených státech, které po druhé světové válce přebírají žezlo kulturní velmoci, převažuje formalistický model chápání vývoje výtvarného umění prosazovaný uměleckým kritikem Clementem Greenbergem, jehož uznání koresponduje s úspěchem abstraktního expresionismu a chromatické abstrakce (Pospiszyl, 1998, s. 17–20). Toto formalistické chápání vývoje výtvarného umění, nejpregnantněji shrnuté v Greenbergově eseji z roku 1960 s názvem *Modernistická malba*, chápe vývoj moderního umění v imanentně umělecké kontinuitě, konkrétně jako tendenci každého média k dospění ke své specifčnosti skrze racionální zkoumání svých konstitutivních elementů, v případě malby dospění k úplné plošnosti jakožto výrazovému prostředku vlastního výhradně malířství (Greenberg, 1998). V průběhu padesátých let se však začínají objevovat umělecké tendence a hnutí, jako například britská Independent Group, francouzský Nový realismus, americký pop-art, Minimalismus, Situacionistická internacionála či Fluxus, jejichž strategie (do značné míry přejímající a čerpající z původních avantgardních strategií fotomontáže, asambláže, ready-made, konstruktivistických struktur či performancí) nelze vztáhnout k ryze formalistickému modelu umění (Foster a kol., 2007, s. 373-508). Spolu s těmito uměleckými tendencemi, v nichž častokrát hmotný umělecký předmět ustupuje samotnému nehmotnému konceptu uměleckého díla, vyvstává otázka spojení umění a jeho sociálního kontextu. Rovněž levicově orientovaná kritika kulturní praxe, jež se v širším měřítku obnovuje spolu s prosazováním společensko-politického hnutí Nové levice ve Spojených státech a v západoevropských zemích, obrací pozornost k otázce po možnosti společenské angažovanosti umění a po jeho úloze v rozvinuté kapitalistické společnosti. Vlivem těchto okolností dochází ke kritickému přezkoumávání

spojení historických avantgardních hnutí s vizemi zásadní proměny společenské praxe, jež bylo potlačeno nástupem nacismu a stalinismu, a ve Spojených státech politikou studené války, která kladla avantgardy naroveň s bolševismem (Foster, 1996, s. 56).

Ve výše stručně nastíněném dobovém kontextu vychází v roce 1972 v Německu *Teorie avantgardy* Petera Bürgera, která dodnes slouží jako vlivný interpretační model historických avantgardních hnutí. Bürger v textu do značné míry oponuje kontinuálnímu pojetí vývoje moderního umění a snaží se o zdůraznění zlomu, který historické avantgardy způsobily v rámci dobové institucionalizace umění a v pojetí uměleckého díla. Bürger rovněž okrajově reflektuje návrat původně avantgardních strategií v poválečné umělecké tvorbě a na základě své teze o významu historických avantgardních hnutí jim nepřisuzuje valný význam. Zásadní námitky vůči způsobu, jakým Bürger ustanovuje tento komplikovaný vztah mezi avantgardním a neo-avantgardním uměním (jak Bürger, a po něm i další autoři, tento avantgardní „revival“ označuje), vznášejí Benjamin Buchloh a Hal Foster, vlivní američtí teoretikové poválečné umělecké tvorby spojení pravidelným přispíváním do uměnovědného periodika *October*, který od roku 1974 vytváří živou platformu pro levicově orientovanou kritiku, psychoanalytickou teorii a formalistický přístup k dějinám umění (Pospiszyl, 1998, s. 29). Buchlohův teoretický přístup, obdobně jako Bürgerův, vychází z modelu sociálních dějin umění, jenž je inspirován marxistickými analýzami existujících struktur společnosti a interpretuje kulturní reprezentaci v rámci těchto struktur. Fosterova teoretická pozice se opírá především o freudismus ovlivněný poststrukturalismem a myšlením Jacquese Derridy. Kruh této debaty o vztahu mezi historickými avantgardami a neo-avantgardami se (prozatím) uzavírá Bürgerovým článkem publikovaným v roce 2010, jehož hlavní osu tvoří reakce na námitky vznesené právě Benjaminem Buchlohem a především Halem Fosterem.

Práce si klade za cíl ukázat, na základě kritických reakcí Benjamina Buchloha a Hala Fostera, v čem spočívají limity Bürgerova chápání neo-avantgardy, jež úzce souvisejí s jeho teoretickým uchopením historických avantgardních hnutí, a zároveň v jakých ohledech se jím navržený kategoriální rámec zdá poskytovat relevantní základ pro uchopení těchto uměleckých fenoménů. Struktura práce dodržuje argumentační návaznost debaty, a proto nejprve předkládá základní Bürgerovy teze, následně kritiku ze strany Benjamina Buchloha, a v závěru reakci Hala Fostera, inspirovanou oběma předchozími autory.

2. Teorie avantgardy Petera Bürgera

2. 1 Teoretická východiska Bürgerova přístupu k teoretizaci avantgardy

V úvodních kapitolách *Teorie avantgardy*, které vznikly dodatečně jako reakce na kritiku po jejím prvním vydání v Německu, Bürger upřesňuje cíle, které ve své teorii sleduje. Teorie avantgardy nemá nahradit konkrétní sociologickou či historickou analýzu avantgardních uměleckých děl, nýbrž této analýze poskytnout zastřešující kategorický rámec (Bürger, 1974, s. xlviii). Teorie v literární vědě si dle Bürgera může činit nárok na obecnou platnost, pakliže vychází ze spojení mezi historickou konstrukcí společenského vývoje a odpovídajícím vývojem na poli umění (Bürger, 1974, s. 1). Mezi průkopníky takto pojaté teorie Bürger řadí Friedricha Schillera a G. W. F. Hegela, svoji teorii ale staví na premisách ustanovených dialektickým materialismem Karla Marxe a jejich rozpracováním, především v myšlenkách členů Frankfurtské školy. Řadí se tak k intelektuální tradici tzv. západního marxismu, jež od dvacátých let vytvářela alternativu k dogmatickému myšlení moskevské stranické linie a soustředila se spíše než na politickou a ekonomickou analýzu na analýzu kulturních fenoménů v rozvinuté kapitalistické společnosti (Harrington a kol., 2006, s. 217).

V myšlení Karla Marxe je vztah mezi uměním a společností vztahem mezi dobově převažující materiální produkcí a na ní závislou duševní produkcí, což ilustruje notoricky známý výrok z *Předmluvy ke kritice politické ekonomie*: „Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní proces vůbec. Bytí lidí není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím.“ (Marx, 1859) Z Marxových úvah o vztahu mezi společenským bytím a vědomím, přičemž umělecká tvorba je jednou z oblastí společenského vědomí, plyne, že formy společenského vědomí jsou určovány společenským bytím, a že vývoj jednotlivých forem společenského vědomí probíhá souběžně se změnami společenského bytí (Bělíček, 2005, s. 35). Společnost a umění jsou na základě tohoto přístupu interpretovány jako vzájemně propojené fenomény, kdy umění je pojímáno jako historicky proměnlivé v závislosti na dobově převládajících výrobních a civilizačních procesech. Zároveň se ale historická skutečnost v uměleckém díle odráží a dílo tvoří specifický druh uvažování o této skutečnosti (Mitoseková, 2010, s. 349). Bürger neobrací svoji pozornost toliko k ideologickému charakteru konkrétního uměleckého díla či tvorby, jako spíše k celkovému vývoji ideologického rámce, který v daném společenském uspořádání podmiňuje účel, produkci a recepci umění. Svůj důraz na konstrukci imanentního vývoje

umění v měšťanské společnosti pod hlavičkou doktríny autonomie zpětně Bürger reflektuje jako vyplývající z přesvědčení, že vědecký přístup materialistické kulturní vědy musí nejprve rozeznat určitou historickou stranu, ze které lze vývoj umění v měšťanské společnosti konstruovat. Zaujetí tohoto stanoviska Bürger dodatečně vzpomíná jako nejvlivněji podněcené četbou díla György Lukáče *Dějiny a třídní vědomí* a metodologickými reflexemi obsaženými v Marxově díle *Ke kritice politické ekonomie* (Bürger, 2010, s. 699).

Prvním Marxovým konceptem, o který se Bürgerova teorie opírá, je model dialektické kritiky ideologie. Model tohoto způsobu kritiky pro Bürgera představuje Marxova analýza náboženství, kdy je náboženství pojímáno nejen jako falešný konstrukt, nýbrž je mu zároveň přiznávána určitá pravdivost. Náboženství je pro Marxe primárně iluze, neboť člověk projektuje do imaginárního nebeského světa to, co by chtěl, aby se dělo na zemi. Zároveň však náboženství ukazuje na skutečnou mizérii ve světě a protestuje proti ní náboženskými ideály. Sociální funkce náboženství, odvozená od této analýzy, je poté rovněž rozporuplná, neboť poskytováním ilusorního štěstí náboženství sice zmírňuje životní bídu, ale zároveň zabraňuje uskutečnění reálného štěstí, respektive přispívá ke stabilizaci nežádoucích sociálních podmínek (Bürger, 1974, s. 6-7). Podstata takto koncipované kritiky pro Bürgera spočívá v chápání ideologie jako produktu sociální reality a jejím cílem je oddělení pravdivých elementů ideologie od nepravdivých.

Koncept dialektické kritiky navazující na Marxovy úvahy rozvíjí mnoho autorů, pro Bürgera je podstatné jeho užití při analýze uměleckých děl v úvahách György Lukáče a Theodora W. Adorna. Oba autoři dle Bürgera analyzují umělecké dílo jako ideologický objekt, ale na rozdíl od Marxovy analýzy náboženství upozadují problém jeho společenské funkce. Bürger spatřuje příčinu tohoto opomíjení v dobovém horizontu Adornova a Lukáčsova myšlení, kterým je doktrína autonomní estetiky. V rámci této doktríny se společenská funkce uměleckého díla jeví jako nutně spočívající na jeho odtržení od účelové racionality, která působí jako ústřední princip formující společenskou realitu měšťanské společnosti.¹ Pouze skrze tuto odtrženost může umělecké dílo stále vyjevovat převládajícími mocenskými zájmy

¹ Bürger zde předpokládá jako hlavní trend moderní společnosti rozvoj racionalizace, tj. rozvoj sociálního usilování, při kterém se lidé stále více orientují na záměrné hledání co nejefektivnějších prostředků k dosahování cílů. Tento trend původně reflektuje a rozpracovává ve svých úvahách Max Weber. Weber tvrdí, že v moderní společnosti má výpočet nejefektivnějších prostředků vedoucí k žádoucímu cíli stále větší přednost před úvahami o morálním významu samotných cílů. Technická zdatnost, kapitalismus a správa přebírá v moderním světě místo náboženství, mýtu a metafyziky. Weberovu představu „účelové racionality“ rozpracovává frankfurtská škola v pojmu „instrumentálního rozumu“ (Harrington a kol., 2006, s. 118).

nepodmíněné pravdy o soudobé společnosti (Bürger, 1974, s. 10-11). Pro Bürgera je v tomto ohledu Lukácsova a Adornova analýza společenské funkce uměleckého díla jakožto ideologického objektu nedostačující, neboť neproblematizuje společenskou podmíněnost samotného konceptu autonomně etablovaného umění.

Zásadní model dialektické kritiky aplikovaný na umělecká díla a neopomíjející problém funkce představuje pro Bürgera esej Herberta Marcuse *O afirmativním charakteru kultury* z roku 1937. Marcuse analyzuje vztah kultury jako izolované duševní sféry vůči společenské praxi měšťanské společnosti, kdy termínem „afirmativní“ míní koncept kultury zastřešující oblast autentických hodnot a soběstačných cílů, jež je odpoutaná od hmotné životní praxe orientované na přímou společenskou užitečnost. Pro takto ustanovenou kulturu, která si nárokuje předkládání univerzálně hodnotnějšího a lepšího světa, je charakteristická její izolovanost od faktické každodenní snahy člověka o zachování své existence, a její vnímání a realizace náleží vnitřnímu prožitku jednotlivce. V rámci kultury měšťanské společnosti je vytvořena oblast zdánlivé (pouze vnitřně prožívané) jednoty a svobody, která napomáhá stabilizovat rozporuplné vztahy běžného života, čímž stvrzuje a zastírá skutečné podmínky měšťanské životní praxe. Na izolovanost individua vytvořenou těmito podmínkami odpovídá měšťanská kultura ideálem obecné humanity, na fyzickou nouzi krásou duše a na vnější nesvobodu možností vnitřní duševní svobody. Takto formovaná kultura však není pouhým ospravedlněním stávajících způsobů existence, nýbrž i upomíná na žádoucí stav věcí (Marcuse, 2007, s. 86-89). Pro Bürgera je Marcuseho model zásadní, neboť mu umožňuje nazírat funkci uměleckých děl jako determinovanou institucionálním rámcem a vnějšími podmínkami (Bürger, 1974, s. 11-12). Tento vnější rámec Bürger označuje termínem „institute umění“, a užívá tuto kategorii především ve smyslu historicky proměnlivého vymezení funkce umění v závislosti na společenském uspořádání, jež v dané době řídí produkci a recepci děl (Bürger, 1985, s. 7). Kromě institucionální podmíněnosti ukazuje dle Bürgera Marcuseho esej na další aspekt fungování uměleckých děl v měšťanské společnosti. Imaginární satisfakce potřeb jako solidarita či radost, vytlačených z běžné praxe „zvěčněním“ žité zkušenosti,² kterou divákovi umělecká díla nabízejí, zůstává díky své odtrženosti od běžné životní praxe bez reálných dopadů na ni. Z absence reálných dopadů uměleckého díla

² Analýzu fenoménu zvěčnění (*reifikace*, u Lukáce *Verdinglichung*) v moderní kapitalistické společnosti rozpracovává György Lukács ve svém díle *Dějiny a třídní vědomí*. V kapitalistické společnosti s tím, jak stále více produktů práce přejímá zbožní formu, dochází k přeměně lidských bytostí ve věci ve všech dimenzích společnosti - od pracovního procesu, přes kulturní produkci až po sexuální vztahy (Harrington a kol., 2006, s. 218).

pak vyplývá specifická funkce umělecké díla v měšťanské společnosti, kterou je neutralizace kritiky (Bürger, 1974, s. 13).

Každou estetickou teorii chápe Bürger jako historickou, což znamená, že nese patrný otisk doby svého vzniku. Úkolem kritické teorie je dle Bürgera historizovat estetickou teorii, což znamená uchopovat spojení mezi vyjevením určitého objektu, jak jej zachycuje historie umění, a rozpracováním odpovídajících kategorií,³ které jsou obsaženy ve filozofických reflexích umění. Zde se Bürger inspiroje druhým konceptem Karla Marxe, který je obsažen v *Úvodu ke kritice politické ekonomie*. Marx na příkladu kategorie práce ukazuje, že i velmi abstraktní kategorie, ačkoliv se jeví jako platné pro všechny epochy, jsou vždy ve specifickém charakteru této abstrakce produktem historickým vztahů a nabývají platnost pouze v rámci těchto vztahů. Vnímání platnosti určité obecné kategorie je podmíněné rozvinutím specifických historických podmínek. Bürger tvrdí, že spojení mezi pochopením obecné platnosti kategorie a historickým vývojem oblasti, do které daná kategorie náleží, lze uplatnit i na umělecké koncepty. I v umění je plné rozvinutí jeho konstitutivních elementů podmínkou pro jeho adekvátní poznání. Až v určitém stavu vývoje společenských podmínek v měšťanské společnosti se může umění plně rozvinout jako autonomní instituce, což se odráží v rozvoji estetické ideologie. Konkrétně se plné rozvinutí fenoménu umění v měšťanské společnosti uskutečňuje v hnutí estetismu,⁴ na který následně reagují historická avantgardní hnutí (Bürger, 1974, s. 15-17).

Platnost své teze Bürger ilustruje na podstatné estetické kategorii uměleckých prostředků. Skrze tuto kategorii lze rekonstruovat proces umělecké tvorby jako racionální proces volby mezi různými technikami vzhledem k dosažení kýženého efektu. Takové pojetí umělecké produkce předpokládá, že umělecké prostředky jsou volně dostupné, respektive nejsou součástí stylistických norem, jež zprostředkovaně vyjadřují určité společenské normy. V měšťanské estetice, která se rozvíjí v osmnáctém století, se dle Bürgera umění stále podřizuje principu nápodoby přírody a umělecké prostředky ještě nedospěly ke svému plnému rozvinutí, kdy je jejich jediným účelem efekt na recipienta. Různé umělecké techniky a postupy jsou rozpoznány samy o sobě jako umělecké prostředky až historickými

³ Tj. základních filozofických pojmů, jimiž lze určovat předměty v tom, co jsou (Olšovský, 2011, s. 110).

⁴ Bürger v *Teorii avantgardy* mluví o estetismu jako o hnutí, ale takové sjednocující uchopení tohoto fenoménu je značně problematické. Bürger se k němu vztahuje především obecně jako k požadavku osvobození umění od všech mimouměleckých účelů, kdy hlavním cílem umělecké tvorby je zdokonalování umělecké formy. Tento požadavek poprvé explicitně obhájí Théophile Gautier v roce 1836 (Henckmann a Lotter, 1995, s. 190–191).

avantgardními hnutími, zatímco ve všech předcházejících epochách bylo užití uměleckých prostředků podřízeno převládajícím stylovým normám a existujícímu kánonu povolených uměleckých postupů. Tím, že avantgardní hnutí rozpoznala umělecké prostředky jako prostředky a učinila je volně dostupnými, znemožnila existenci určitého dobového stylu. Až s touto volnou dostupností nabývá kategorie uměleckých prostředků plné obecnosti (Bürger, 1974, s. 17-18).

Pro konstrukci vývoje umění v měšťanské společnosti je výše uvedená teze o rozpoznání určitých uměleckých kategorií v jejich obecnosti historickými avantgardami podstatná, neboť implikuje, že tento vývoj je nutné rekonstruovat ze stanoviska avantgard a nikoliv přistupovat k avantgardním hnutím na základě předcházejících uměleckých fází. Bürger však zdůrazňuje, že ne všechny umělecké kategorie dosáhly svého plného rozvinutí v avantgardních manifestacích, naopak, některé kategorie podstatné pro popis před-avantgardních fází umění (jako například kategorie organického uměleckého díla) jsou avantgardními hnutími negovány. Historický vývoj nelze redukovat na lineární proces, neboť vývoj společnosti i dílčích oblastí, jako je právě umění, lze uchopit pouze jako výsledek často protikladných evolucí, kterými kategorie procházejí (Bürger, 1974, s. 19).

V případě konstrukce historického vývoje určitého společenského systému jako předcházejícího přítomnosti je dle Bürgera nutné vykročit z převládajícího stanoviska této přítomnosti. Bürger se zde vztahuje k třetímu Marxovu konceptu, ve kterém Marx tvrdí, že vyvarování se jednostranné konstrukci historie je možné pouze skrze sebekritiku přítomnosti. Sebekritika zde neznamena systémově imanentní kritiku fungující v rámci určitého institucionalizovaného rámce, jako například kritika katolicismu protestantismem, nýbrž samotné zpochybnění tohoto rámce. Metodologický význam kategorie sebekritiky pro Bürgera spočívá v označení stádia, do kterého musí určitý společenský systém vstoupit, aby bylo možné objektivní poznání předchozích fází jeho vývoje. Pokud je tento koncept aplikován na oblast umění, znamená to, že teprve se vstupem umění do fáze sebekritiky je možné objektivní poznání přecházejících fází jeho vývoje. Do této sebekritické fáze dle Bürgera umění vstupuje spolu se zrodem historických avantgardních hnutí, která nekritizují předcházející umělecké styly, nýbrž se obrací proti samotné institucionalizaci umění v buržoazní společnosti, která spočívá na principu estetické autonomie. Teprve na základě úplného odpoutání umění od životní praxe v hnutí estetismu se mohly vyjevit dva ústřední principy, na kterých spočívá vývoj umění v měšťanské společnosti, a to radikální odtržení

umění od reálné životní praxe a s tím spojený vznik čistě estetické sféry zkušenosti (Bürger, 1974, s. 20-23).

Vstup umění do fáze sebekritiky Bürger chápe jako vyústění vývojové logiky umění v měšťanské společnosti, a proto považuje za nutné objasnit historické okolnosti podmiňující tuto fázi. Historický vývoj umění v měšťanské společnosti je dle Bürgera založen na tenzi mezi funkčním statusem uměleckého díla, založeným na principu autonomie jakožto relativní nezávislosti uměleckého díla na požadavku společenské užitečnosti, který se ustanovuje na konci osmnáctého století, a možným obsahem realizovaným v uměleckém díle. Tato tenze se dle Bürgera jeví jako ustupující v druhé polovině devatenáctého století. Zatímco realistická novela stále ještě podává obraz života v měšťanské společnosti, a tak poskytuje recipientovi reflexi o dobovém vztahu jednotlivce a společnosti, v esteticistním uměleckém díle dochází k zaměření umělců výhradně na samotné médium umění. V okamžiku, kdy se umění takto zbavuje obsahů, které mu nejsou přímo vlastní, stává se dle Bürgera samo pro sebe nutně problematickým. Dochází ke sloučení instituce umění a možných obsahů uměleckých děl, čímž vyplouvá na povrch společenská neefektivita jakožto podstata umění v měšťanské společnosti, a je vyprovokována jeho sebekritika v historických avantgardních hnutích (Bürger, 1974, s. 24-27). Vývoj umění v měšťanské společnosti eskalující v estetismu, potažmo historických avantgardních hnutích, je součástí vývojové logiky této společnosti, za jejíž ústřední princip Bürger označuje stále více se rozvíjející dělbu práce. Oblast umění rovněž podléhá tomuto procesu specializace, který má za následek vznik specializovaných a zpět do životní praxe nepřenositelných forem zkušenosti. Koncept bezzájmové a bezúčelné estetické zkušenosti je pak výsledkem specializace v umělecké oblasti. Dokud umění interpretuje realitu či poskytuje satisfakci reziduálních potřeb ve sféře imaginace, stále se určitým způsobem vztahuje k životní praxi. V estetismu je toto vztahování se k životní praxi zcela přerušeno (Bürger, 1974, s. 33-34).

Zdá se, že teoretická východiska nastíněná Bürgerem skládají ucelený obraz příchodu avantgardních hnutí jako logického vyústění vývoje umění v měšťanské společnosti. Umění dle Bürgera nutně dospělo do fáze sebekritiky, kdy reflektuje vlastní společenskou neefektivnost, jež se plně rozvinula a odhalila v estetismu. Již tato premisa je však velmi problematická, neboť estetismus, který Bürger neurčitě situuje do druhé poloviny dvacátého století a pravděpodobně jím míní umělecká hnutí spíše označovaná jako dekadence a symbolismus, je pouze jednou z dobových uměleckých tendencí. Ve výtvarném umění v té

samé době tvoří v opozici k převládajícímu klasickému kánonu i francouzští impresionisté, jejichž náměty stále podávají obraz dobového života, což je i požadavek, který klade symbolistní básník Charles Baudelaire na umělce moderní doby – aby skrze umění zachytil nadčasové v pomíjivém běhu každodenního života (Baudelaire, 1968, s. 589). Obdobně dekadentní literát Oscar Wilde sice v předmluvě ke knize *Obraz Doriana Graye* postuluje, do určité míry manifestačně a s provokativní nadsázkou, že veškerá umění jsou zcela neúčinná, zároveň ale jejich surovinami má být neřest a ctnost, což jsou obsahy, které lze stěží považovat za výhradně vlastní pouze umění (Wilde, 1964, s. 8). V tomto ohledu je otázkou, zda funkci uměleckého díla jako zcela autonomního estetického usebrání, jak si jej neurčitě představuje Bürger v estetismu, nenaplnuje až abstraktní umění, jako například suprematismus, se kterým však do značné míry pracuje konstruktivistická avantgarda a začleňuje ho do svého revolučního projektu. Protiklad estetické a životní praxe, kterým má eskalovat vývoj měšťanského umění, lze tedy jen stěží takto postulovat. Motivaci avantgardního protestu, jak se nejintenzivněji rozhořel po první světové válce v dadaistických hnutích, je rovněž obtížné připisovat průběhu vývoje umění v měšťanské společnosti pod hlavičkou doktríny autonomie. Bez událostí první světové války a související obecné krize hodnot evropské měšťanské společnosti by pravděpodobně nevyvstala ani krize a zpochybňování způsobů fungování umění v této společnosti. Na Bürgerovo vyprávění příběhu avantgardních hnutí jako logické evoluce, ač odehrávající se dle jeho pojetí nerovnoměrně v různých uměleckých kategoriích, a důsledky takto pojatého vyprávění, upozorňuje posléze ve své kritické reakci Hal Foster. Bürgerem nastíněný koncept autonomie jakožto institucionálního rámce, který řídí fungování umění v měšťanské společnosti, však v mnoha ohledech představuje relevantní základ pro analýzu avantgardních, potažmo neo-avantgardních fenoménů.

2. 2 Historická avantgardní hnutí

Na základě výše uvedených teoretických východisek Bürger rozpracovává své chápání avantgardních hnutí jako negace autonomního způsobu fungování umění v měšťanské společnosti. Ve svém konceptu avantgardních hnutí sleduje dva základní cíle, a to vymezení záměru historických avantgardních hnutí, a tím i jejich odlišení od ostatních uměleckých tendencí modernistické éry, a analýzu proměny kategorie uměleckého díla, kterou avantgardní hnutí v návaznosti na uskutečnění svého záměru způsobily.

2.2.1 Význam historických avantgardních hnutí

Společným rysem avantgardních hnutí, především dadaismu, surrealismu a ruské avantgardy po říjnové revoluci, (Bürger, 1974, s. 109) je dle výše nastíněného Bürgerova konceptu útok na instituci umění v měšťanské společnosti, která je založená na konceptu umění jako autonomní entity. Tento koncept umění jakožto sféry bezzájmového a bezúčelného zálibení Bürger chápe jako historicky podmíněný, neboť ustanovení smyslové oblasti oproštěné od účelových vztahů (přínejmenším od požadavku *prodesse*, jak je uveden v klasických poetikách již od Horáce) je nutně provázané se vzestupem politické a ekonomické moci měšťanské společnosti, se souvisejícím vyvázáním umění z náboženské a politické heteronomie a se vznikem estetiky jako autonomní filozofické disciplíny (Bürger, 1974, s. 41-42). Pokud je kategorie autonomie chápána jako historicky plně se rozvíjející až v měšťanské společnosti, pak umožňuje nahlédnout postupné odpoutávání se umění od životní praxe v jeho historickém vývoji, na jehož počátek lze umístit sakrální umění jako stadium úplného integrování umění do náboženské životní praxe. Zároveň ale tím, že je kategorie autonomie nazírána jako nutná esence umění, zastírá tato kategorie svou vlastní sociální podmíněnost (Bürger, 1974, s. 46-47).

Historický vývoj umění k autonomně institucionalizovanému umění, jehož aparát lze vymezit na základě kategorií účelu použití, produkce a recepce díla, Bürger sleduje ve třech historických etapách odlišného mocenského společenského uspořádání. V již zmíněném sakrálním umění je umění plně integrováno do společenské instituce náboženství, umělecké dílo slouží jako kultovní objekt a jeho produkce i recepce probíhá kolektivně. V druhé etapě dvorského umění je umění součástí životní praxe dvorské společnosti, umělecké dílo slouží jako reprezentační objekt slávy krále a této společnosti (což je oproti kultovní funkci krok k uvolnění umění od bezprostředních společenských potřeb) a jeho recepce zůstává stále kolektivní, avšak umělec začíná díky rozvoji mecenášství produkovat individuálně a vyvíjí přitom povědomí jedinečnosti své tvorby. V třetí etapě měšťanského umění má umění funkci ukazování sebe-pochopení dobové společnosti, a nejen jeho produkce, nýbrž i recepce již probíhá individuálně (tento nový typ recepce má dle Bürgera odpovídající formu v literárním žánru románu). Adekvátním modelem pro vnímání uměleckého díla v měšťanské společnosti je kontemplace výjevů, které jsou recipientově životní praxí, formované dominantně na principu účelově-rationálního jednání, vzdálené. Tento historický vývoj schematicky ukazuje postupné odtržení instituce umění od životní praxe, které estetismus na základě odmítnutí měšťanské

životní praxe povyšuje na hlavní obsah děl a které se historické avantgardy snaží negovat ve svých manifestacích, respektive organizovat pomocí umění novou životní praxi. Úskalí tohoto avantgardního záměru Bürger spatřuje v heteronomní povaze umění vzhledem ke skutečnosti, neboť umění, které ztrácí odstup od životní praxe, zároveň přichází o možnost tuto praxi kritizovat (Bürger, 1974, s. 47-49).⁵

Avantgardní záměr překonání autonomního fungování umění v buržoazní společnosti navrhuje Bürger sledovat na proměně tří výše vymezených kategorií, které charakterizují toto fungování. Zatímco esteticistní umělecké dílo je plně samoúčelné, což znamená, že absenci společenského významu povyšuje na svůj obsah, avantgardní manifestace skrze snahu o včlenění umění do životní praxe popírají samotnou kategorii účelu použití díla, neboť předpokladem vymezení určitého účelu uměleckého díla je oddělení oblasti umění od oblasti životní praxe. V případě způsobu produkce uměleckého díla útočí avantgardní manifestace na pojetí umělecké tvorby jakožto jedinečného výrazu umělcovy individuality. Jako příklad negace kategorie individuální produkce Bürger uvádí ready-mades Marcela Duchampa, což jsou běžně sériové objekty opatřené signaturou a prezentované na umělecké výstavě. Vyjma negace kategorie individuální produkce avantgardní umělci útočí i na kategorii individuální recepce, a to opět skrze snahu o zrušení hranic mezi uměním a běžnou životní praxí. Tím, že koncipují umělecké počiny jako přístupné každému, což činí například Tristan Tzara či André Breton skrze své univerzální recepty na psaní básní, se umění stává volně přístupným nástrojem ke zvládnutí života a není již výsadou tvůrčího génia (Bürger, 1974, s. 51-53).

S historickým odstupem lze dle Bürgera konstatovat, že se základní záměr avantgardních hnutí, kterým byla negace principů autonomního umění a převedení umění do běžné životní praxe, neuskutečnil. Došlo pouze k falešnému překonání autonomie umění v zbožní estetice, která zachází s formou jako s prostým podnětem, která má přimět zákazníka ke koupi určitého zboží. Umění se v tomto případě sice stává praktickým, ale pouze jako nástroj sloužící vnějším účelům. Ačkoliv avantgardní záměr začlenění umění do životní praxe selhal, měl dle Bürgera dva podstatné důsledky. Za prvé se díky němu vyjevil princip fungování instituce

⁵ V rámci avantgardních hnutí lze reálnou snahu o sloučení umění a životní praxe nalézt snad pouze v ruském konstruktivismu, jenž se snažil umění sloučit s vizemi participace na utváření nové dokonalé společnosti, v které by pak ale nebylo kritiky skrze umění zapotřebí. Stežně si představit společnost, ve které by se všichni poddali dadaistickému nihilismu či volným principům surrealismu, jak je popisuje Breton v *Surrealistickém manifestu*. Ke skutečnému splynutí umění se životem nové společnosti, na jejímž utváření zároveň toto umění participuje, dochází dle Borise Groyse až v socialistickém realismu stalinské éry: „Stalinská doba splnila hlavní avantgardistický požadavek, aby umění přešlo od znázorňování jeho života přetváření v rámci totálního esteticko-politického plánu.“ (Groys, 2010, s. 59).

umění, potažmo reálná společenská neefektivnost umění, a za druhé se značně rozšířila kategorie umělecká díla (Bürger, 1974, s. 54).

2. 2. 2 Avantgardní umělecké dílo

Proměnu kategorie uměleckého díla Bürger uchopuje skrze koncept organického uměleckého díla jakožto specifické historické formy této kategorie. V avantgardním uměleckém díle nedochází k úplnému zrušení této kategorie, neboť i nejprovokativnější avantgardní manifestace, kterými jsou například již zmíněné Duchampovy ready-mades, se ke kategorii díla vztahují skrze negaci (Bürger, 1974, s. 56). Dochází však ke zrušení pojetí díla jakožto organického celku, který má vytvářet určité zdání reality a lze mu přisoudit poměrně jasný význam. Umělci vytvářející organické umělecké dílo zacházejí s materiálem především jako s prostředkem k vyjádření uceleného sdělení. Snaží se, aby působilo jako dílo přírody a nebyla znát jeho umělecká konstruovanost (Bürger, 1974, s. 72). Avantgardní umělci naproti tomu upínají pozornost k materiálu jakožto materiálu a izolují jednotlivé prvky díla, čímž zabraňují vytvoření soudržného významuplného celku (Bürger, 1974, s. 70). Vyčleňováním fragmentů či začleňováním fragmentů z reality manifestuje avantgardní dílo to, že je uměle zkonstruované, a vzdoruje sjednocujícímu uchopení. Porušení principu organického uměleckého díla Bürger sleduje na raných kubistických kolážích. Jejich zásadní odlišnost od ostatních kompozičních technik rozvíjených od renesance spočívá právě v začleňování umělcem nepozměněných fragmentů reality do díla, čímž je rušena jednota díla jako koherentního celku vytvářeného umělcem (Bürger, 1974, s. 77). Části díla již nejsou znaky odkazující k realitě, ale jsou samy realitou. Avantgardní záměr proměnění života skrze začlenění umění do jeho každodenní praxe se tak dle Bürgera paradoxně stává proměněním samotného umění (Bürger, 1974, s. 72).

K strukturovanějšímu ozřejmění distinkce mezi organickým a neorganickým dílem Bürger navrhuje využít lingvistický model syntagmatické a paradigmatické osy čtení.⁶ Organické umělecké dílo je konstruované vzhledem k syntagmatické ose čtení, což znamená, že jeho jednotlivé části a celek tvoří dialektickou jednotu. Dílu jako celku lze rozumět pouze prostřednictvím jeho částí a naopak, celek vyvstává na základě těchto částí. Anticipace pochopení díla jako celku ovlivňuje pochopení jednotlivých částí a zároveň jednotlivé části

⁶ Bürger zde čerpá z rozlišení Ferdinanda de Saussura mezi syntagmatickými a asociativními vztahy v jazyce, kdy syntagmatický vztah organizuje prvky do časové linie, zatímco asociativní vztahy vytvářejí jakési zásobníky jednotek zařaditelných do syntaktického řetězce (Michalovič a Zuska, 2009, s. 30).

upravují pochopení díla jako celku. Základním předpokladem tohoto způsobu čtení je přesvědčení o shodě mezi významem jednotlivých částí a významem celku. V neorganickém uměleckém díle dochází k zavržení tohoto předpokladu. Jeho jednotlivé části se emancipují od své příslušnosti k vyššímu celku, čímž se stávají postradatelnými a zaměnitelnými. Podstatný není chod či umístění jednotlivých prvků, nýbrž samotný konstrukční princip, kterými jsou spojeny (Bürger, 1974, s. 79-80).

Spolu se změnou struktury uměleckého díla z organické na neorganickou se zásadně mění i způsob jeho recepce. Avantgardní umělecké dílo nevytváří celistvý dojem, který by umožnil interpretaci jeho významu, a tento vzdor vůči smyslu recipient zakouší jako šokující. Evokace šoku je dle Bürgera hlavním záměrem avantgardního umělce, který chce recipienta přimět k přehodnocení a změně jeho navyklého způsobu jednání a uvažování. Efekt šoku má sloužit jako nástroj k proboření sféry estetického zdání a k iniciování změny běžného jednání recipienta. Reálné dosažení tohoto efektu je však dle Bürgera problematické, neboť šok sám o sobě neudává změně v jednání žádný směr, ba naopak může diváka skrze pouze pobouřenou reakci utvrzovat v jeho navyklém způsobu přístupu ke světu. Dopad šoku na reálný život recipientů je problematický i kvůli jeho efemérnímu a jedinečnému charakteru. Šok, který je výsledkem opakování, se stává očekávatelným a jednoduše vstřebatelným (Bürger, 1974, s. 80-81).

Avantgardní umělecká díla dle Bürgera tím, že zavrhl kategorii organického uměleckého díla, radikálně proměnila způsob recepce původně spočívající na uchopování významu skrze vzájemně se podmiňující spojení celku a částí. Pokud není možné dospět k žádnému ucelenému významu, obrací se recipientova pozornost ke způsobu konstrukce díla. Rozvinutí tohoto způsobu recepce dle Bürgera odpovídá rozvinutí formalistických teorií v uměnovědách,⁷ které se zaměřují na zkoumání uměleckých postupů a technik a vyhýbají se tradičnímu hermeneutickému přístupu, založenému na výkladu celkového smyslu díla na základě sjednotitelného vztahu celku a částí. Bürger spatřuje budoucnost uměnovědy v možné syntéze obou těchto přístupů, neboť ani v avantgardním uměleckém díle nedochází k plné emancipaci jednotlivých elementů od celku díla. Celek sice již není tvořen jednotou

⁷ Konkrétní teoretiky Bürger neuvádí, vztahuje se však pravděpodobně k anglickým formalistickým teoriím rozvíjeným na počátku 20. století například Rogerem Fryem či Clivem Bellem, kteří chápou hru kompozičních složek uměleckého díla jako výsadní zdroj estetického prožitku (Henckmann a Lotter, 1995, s. 74)

dílčích částí, jak je tomu v organickém uměleckém díle, ale stále jej lze uchopit v rozporuplném vztahu různorodých prvků (Bürger, 1974, s. 81).

Redukování záměru historických avantgardních hnutí, jak na to posléze poukazují Buchloh a Foster, na překonání autonomního statusu uměleckého díla a sloučení umění a životní praxe je opět velmi problematičtější. Bürgerův koncept je plodný spíše v chápání avantgardních manifestací jako určitého odhalení, zpochybnění a kritizování dosavadního fungování uměleckého díla jakožto předmětu primárně určeného k vystavení a k nezávazné kontemplaci, vytvořeného privilegovaně nadaným a určitým institucionálním rámcem schváleným umělcem. U každé z tří zmíněných avantgard k tomu však dochází odlišným způsobem, a ani samotné avantgardy nejsou ve svých prostředcích sjednocené. Zatímco Duchampův ready-made přímo zpochybňuje a zároveň se vysmívá zavedenému způsobu vnímání a vystavování uměleckého díla na základě určitého šokového efektu, fotomontáže Hannah Höchové nebo Johna Heartfielda otevírají možnost tvorby obrazů kriticky a subverzivně zpochybňujících formy a ideologické obsahy masové komunikace skrze prostředky vlastní této komunikaci. Snahu o transformaci zkušenosti jedince skrze vytržení podnícené šokovým efektem díla lze pravděpodobně připsat mnohým dadaistickým výpadům, jiného charakteru však už tato snaha nabývá v surrealistických manifestacích, které chtějí transformovat účelově-racionální formy jednání a vnímání skrze zpřístupnění uměleckých postupů a tím i osvobozující imaginativní oblasti.⁸ Záměr konstruktivistické avantgardy, rozvíjející se uprostřed revoluční situace v Rusku, je mnohem radikálnější, neboť je vedena představou přímé participace na esteticko-politické organizaci země skrze nové kolektivní umění, které mělo být v opozici k buržoazním uměleckým hodnotám. Logický způsob výroby konstruktivistické struktury na základě věrnosti užitému materiálu má sloužit především jako most mezi uměním a výrobou (Foster a kol., 2007, s. 174-178). Obecně lze říci, že avantgardy podnítily přenesení významu

⁸ André Breton uvádí ve svém *Surrealistickém manifestu*: „Žijeme ještě pod vládou logiky, což je samozřejmě to, k čemu jsem zde chtěl dojít. Ale logické postupy se za našich dnů používají jen k řešení problémů druhořadého významu. Absolutní racionalismus, který zůstává v módě, dovoluje brát v úvahu jen fakta, která se úzce vážou k naší zkušenosti. (...) Je zbytečné dodávat, že i samotné zkušenosti byly vytyčeny meze. (...) I ona se opírá o bezprostřední užitečnost a je střežena zdravým rozumem. Pod rouškou civilizace, pod záminkou pokroku se podařilo vymýtit z ducha všechno, co může být právem nebo neprávem taxováno jako pověra, jako chiméra. (...) Surrealismus, podst. jm. m. r. Čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální. (...) Hleďte se dostat, jak jen dokážete, do co nejpasivnějšího nebo nejreceptivnějšího stavu. Nechte stranou jakoukoli představu o své genialitě, o svých talentech i o talentech všech ostatních. Pište rychle bez předem zvoleného tématu, natolik rychle, abyste nic nepodržovali v paměti a abyste nebyli v pokušení číst po sobě, co píšete.“ (Breton, 1996)

uměleckého díla (v opozici k organickému uměleckému dílu) mimo samotný umělecký artefakt, což je nutné zohlednit při jeho čtení a výkladu, nemá-li být jeho interpretace založena na čistě formalistickém modelu. Pokud lze tedy za základní avantgardní intenci považovat negaci principů autonomně etablovaného měšťanského umění, pak jako velmi diskutabilní vyvstává otázka následné institucionalizace těchto avantgardních manifestací a jejich recepce v rámci, vůči kterému vznikly na protest. Bürger tuto otázku převádí na problém neo-avantgardního umění.

2. 3 Umění po konci avantgardních hnutí

Po selhání záměru historických avantgardních hnutí, kterým bylo zrušení společenského a institucionálního rámce umění fungujícího na principu autonomie a tím i nové uchopení umělecké a společenské praxe, vstupuje dle Bürgera umění do post-avantgardní fáze. Tuto fázi charakterizuje oživení kategorie autonomního uměleckého díla a užívání postupů, které původně avantgardní umělci vytvořili se záměrem negování umění, k uměleckým účelům. Ačkoliv instituce umění stále funguje odtrženě od životní praxe, avantgardní hnutí ji učinila rozpoznatelnou a odhalila ústřední princip jejího fungování, kterým je společenská neefektivnost umění. Všechno umění v měšťanské společnosti, které následuje po historických avantgardních hnutích, se musí s tímto faktem konfrontovat. Dle Bürgera má tedy post-avantgardní umění na výběr ze dvou možností, buďto se podrobí autonomnímu statusu, nebo se bude snažit tento status prolomit „organizováním happeningů“ (Bürger, 1974, s. 57).

Spor o legitimní formu uměleckého díla v moderní společnosti, který Bürger spatřuje v Lukácsově obhajobě realistického (organického) uměleckého díla vůči Adornovu chápání avantgardního díla jako jediné autentické umělecké formy⁹, je dle Bürgera po odhalení vlivu

⁹ Bürger zde míní Adornovu kritiku Lukácsova díla *Wider den missverstandenen Realismus* vydaného roku 1958, kterou Adorno publikuje v eseji s názvem *Erpresste Versöhnung*. Lukács ve své knize polemizuje s hlavními představiteli evropského literárního modernismu, kteří dle jeho názoru zakládají estetický účinek svých děl na přílišném subjektivismu a formalismu, čímž je oslabeno žádoucí znázornění historické reality. Za adekvátní umělecký prostředek pro epochu, jež prošla socialistickou revolucí, považuje Lukács tzv. kritický realismus, který lze nalézt například v díle Thomase Manna. Adorno ve svém článku namítá, že Lukács podceňuje a ignoruje formálnost umělecké díla jako jeho nutnou konstitutivní složku. Jeho lpění na realismu ho vede k chápání modernistických děl pouze jako pokroucených kopií objektivní reality a zároveň k popření autonomního historického vývoje uměleckých technik, a tím i ke zkrácené představě o úloze tohoto vývoje v umělecké tvorbě. Pro Adorna umělecká tvorba znamená přivlastnění objektivního světa subjektem v souladu se zákony estetické formy, čímž je pak dílo v opozici k reálnému a vytváří jeho kritiku. Dílo tedy nemá předkládat harmonické smíření reálných rozporů, nýbrž vyjadřovat ideu harmonie negativně zhmotněním těchto rozporů (Jameson, 1980, s. 143-146).

instituce umění na společenský efekt jednotlivých děl nemožný. Historické avantgardy znemožnily, aby si určitý umělecký směr mohl činit nárok na univerzální platnost, a rovněž zničily možnost stanovení platných estetických norem. V teorii umění je následkem toho normativní přístup k uměleckému dílu nahrazen analýzou funkce, jejímž předmětem zkoumání by měl být společenský efekt (funkce) díla jakožto výsledek podnětu vycházejícího z uměleckého díla a od sociologicky vymezitelného publika v rámci existujícího institucionálního rámce (Bürger, 1974, s. 86-87). Dle Bürgera je tedy nutné zvážit, zda již debata o pokročilosti uměleckých technik není po zlomu v tradici způsobeném historickými avantgardami zcela irelevantní. Volné využití technik a stylů předchozích epoch historickými avantgardami způsobilo, že se historická následnost těchto technik a stylů transformovala do radikální různorodosti. Z tohoto volného návratu k předcházející umělecké tradici pro Bürgera zjevně vyplývá, že si určité umění již nemůže nárokovat větší historickou pokrokovost než nějaké jiné (Bürger, 1974, s. 63). V těchto tvrzeních se Bürger především snaží ukázat, že kritéria moderny sázející na formální inovaci a propracovanost díla upadly do krize již v manifestacích meziválečných avantgard, čímž oponuje poválečnému pojetí modernismu rozvíjenému především u Clementa Greenberga.

Výše objasněné ústřední teze vedou Bürgera k odsouzení tzv. neo-avantgardních tendencí charakteristických pro západní Evropu a USA v 50. a 60. letech 20. století, ačkoliv konkrétní tendence Bürger až na několik níže uvedených příkladů neuvádí. Představitelé těchto neo-avantgard dle Bürgera proklamují do určité míry stejné cíle jako představitelé historických avantgard, reálný požadavek na začlenění umění do životní praxe však již po neúspěchu původních avantgard nemůže být vznesen (Bürger, 1974, s. 109). Neo-avantgardní tendence v umění, jako například happeningy, nemohou dosáhnout síly protestu a hodnoty šoku, která byla vlastní původním avantgardním manifestacím. Protože instituce umění se ukázala být rezistentní, vznikají neo-avantgardní díla ve zcela odlišném kontextu. Pokud neo-avantgardní umělec vystaví určitý objekt s původně praktickou funkcí v muzeu, nelze to již chápat jako protest vůči instituci umění či útok na ni, ale naopak jako institucionalizaci avantgardního revolučního záměru, a tím i jeho negaci. Neo-avantgardní díla mají od počátku status plně autonomních děl, čímž negují původní avantgardní záměr sloučení umění a životní praxe (Bürger, 1974, s. 57-58). V důsledku toho se význam neo-avantgardních manifestací vyprazdňuje, respektive lze těmto manifestacím připsat takřka jakýkoliv význam. Malba Andyho Warhola, na které je zachyceno sto Campbellových polévek, pak představuje způsob

rezistence vůči komoditní společnosti pouze pro člověka, který ji v díle chce spatřit (Bürger, 1974, s. 61).

Pro zdůraznění zlomu, který historická avantgardních hnutí způsobila v rámci instituce umění, Bürger užívá termín post-avantgardní umění. Tímto pojmenováním míní situaci, pro kterou je charakteristická možnost užívání jakéhokoliv materiálu, jehož je však stále užíváno v rámci přetrvávající autonomně etablované instituce umění. Důsledkem této situace je pro Bürgera nemožnost existence či postulování určité převládající stylové normy. Tato teze koresponduje, či pravděpodobně odráží dobový umělecký vývoj reflektovaný jako postmoderní pluralismus tvorby, který mezi prvními teoreticky zaznamenává Leo Steinberg v roce 1968 při popisu změny obrazového povrchu v dílech Roberta Rauschenberga, jakožto začleňujícího mnoho kulturních obrazů a artefaktů, na rozdíl od obrazového pole před-modernistického či modernistického malířství (Crimp, 1983, s. 44).¹⁰ Sám Bürger ve své zpětné reakci toto post-avantgardní volné užívání uměleckého materiálu spojuje s „postmoderním osvobozením všeho možného, jehož problematičnost se brzy prokázala v problému estetického hodnocení“ (Bürger, 2010, s. 706).¹¹ V post-avantgardní situaci, jak ji Bürger chápe v *Teorii avantgardy*, se objevují materiálově či principiálně identická opakování původně avantgardních strategií, jež Bürger označuje termínem neo-avantgardy, a jež hodnotí vzhledem k jím ustanovenému modelu hlavního záměru historických avantgard, tedy vzhledem k neuskutečněnému splnutí umělecké a životní praxe. Omezené rozpracování této koncepce, podmíněné vlivností ústřední teze *Teorie avantgardy* a snahou uměleckých kritiků a teoretiků o rozpracování historicko-kritického uchopení dobového uměleckého vývoje v opozici k převládajícímu „falešnému pluralismu posthistorického muzea, trhu a akademii, ve které vše je možné“ (Foster, 1996, s. x),¹² vedlo ke kritice a revizi Bürgerova modelu umění po konci avantgardních hnutí v americkém uměleckém diskurzu.

¹⁰ První užití termínu postmodernismus na vizuální umění se objevuje ve Steinbergově textu *Other Criteria* z roku 1972, jak na to ve své eseji poukazuje Douglas Crimp.

¹¹ „Soon afterwards, the post-avant-garde free use of artistic material was proclaimed as the postmodern liberation of anything goes. Of course, just how questionable this was would soon become clear in the problem of aesthetic evaluation.“

¹² „Yet neither does the book celebrate the false pluralism of the posthistorical, market, and academy in which anything goes (as long as accepted forms predominate).“

3. Kritická reakce Benjamina H. D. Buchloha

3. 1 Představení Buchlohova teoretického postoje

Ačkoliv po svém vydání v Německu v roce 1974 vzbudila Bürgerova *Teorie avantgardy* řadu diskuzí, Bürgerem nastíněný problém post-avantgardní situace umění a významu poválečného opakování postupů užívaných avantgardními umělci začal být více diskutován až po vydání anglického překladu knihy v roce 1984 (Fraser, 2005, s. 289). Umělecký kritik a historik Benjamin Buchloh na něj upozorňuje již ve své recenzi *Teorie avantgardy* publikované v listopadu 1984 v periodiku *Art in America*. Buchloh ukončuje studia německé literatury na Freie Universität v Berlíně v roce 1969, kde v té době vrcholí protesty studentského hnutí kritizující nejen vojenský konflikt ve Vietnamu, nýbrž především vzrůstající represivní tendence německé vlády a neschopnost společnosti vyrovnat se s vlastní fašistickou minulostí (Costello a Vickery, 2007, s. 53). Právě tato silná determinovanost kulturní identity v Německu vedla Buchloha k přesunu do Spojených států v roce 1977, kde, dle jeho vlastních slov, doufal v situaci, která již dosáhla určité fáze post-národní kulturní identity (Buchloh, 2000, s. xviii). S touto potřebou koresponduje i Buchlohovo teoretické zaměření, v jehož ohnisku jsou nové poválečné umělecké tendence, které Bürger ve svém textu opomíjí či jen zběžně komentuje, jako například institucionální kritika v tvorbě Hanse Haackeho či Daniela Burena. V esejích vydaných souborně pod názvem *Neo-Avantgarde and Culture Industry* se Buchloh snaží zachytit, jakým způsobem různé struktury veřejné zkušenosti ovlivnily koncepce a recepce zkušenosti v předválečném a poválečném umění, aniž by se uchýloval k jejich přímému odsouzení jako neautentických, korupčních či komerčních, jako to činí Bürger (Buchloh, 2000, xxii). Výhrady vůči Bürgerovu konceptu neo-avantgardního umění Buchloh detailně rozpracovává v esejí *The Primary Colors for the Second Time*, kde ostře kritizuje selektivnost Bürgerovy teorie a sám zastává názor, že při objasňování uměleckých fenoménů je nutné vycházet především ze samotné diskurzivní a umělecké praxe a ne z předem ustavených transcendentních kategorií, jako je Bürgerem předpokládaná kategorie kauzality či determinace mezi historickými avantgardami a neo-avantgardami (Buchloh, 1986, s. 43). Tento teoretický přístup, ve kterém jsou široká historická odůvodnění vždy vztahována ke konkrétním materiálům a formám, a ve kterém dochází k prolínání „mikro“ a „makro“ perspektivy, je charakteristický pro všechny Buchlohovy eseje o poválečném umění (Costello a Vickery, 2007, s. 55).

3. 2 Námitky vůči Bürgerovu pojetí umění po konci avantgard

První problém spojený s Bürgerem nastíněnou situací po konci avantgardních hnutí spatřuje Benjamin Buchloh ve spojení teze o neúspěchu historické avantgardy při snaze o rozpuštění instituce umění a teze o nemožnosti stanovení platných estetických norem, respektive o zrovnoprávnění všech uměleckých postupů. Bürgerův závěr, že následkem neúspěchu avantgardy jakožto pouze jedné z dobových uměleckých tendencí je zrovnoprávnění všech uměleckých postupů, se Buchlohovy jeví jako logicky zcela nepřesvědčivý. Absurditu tohoto závěru Buchloh ukazuje na srovnání s analogickým ideologickým zápolením latinsko-amerických zemí o sebeurčení. Upuštění od tohoto zápolení v latinsko-amerických zemích dle Buchloha neznamena, že lze chápat politiku kolonialismu a imperialismu historicky stejně oprávněnou jako politiku prosazující osvobození (Buchloh, 1984, s. 21). Bürger na základě Buchlohovy kritiky ve své reakci uznává, že problém post-avantgardní situace umění je nejstručnější částí *Teorie avantgardy*. Především je dle Bürgera potřeba znovu vznést otázku po spojení mezi dvěma základními tezemi konstituujícími post-avantgardní situaci v umění, a to tezí o rezistenci instituce umění a tezí o volné dostupnosti uměleckých prostředků, s kterou souvisí tvrzení o nemožnosti postulování historické pokročilosti určitého uměleckého materiálu (Bürger, 2010, s. 704-705). Základní paradox selhání záměru avantgardních hnutí (které, jak Bürger nyní přiznává, již bylo tušené i samotnými představiteli avantgard) spočívá v úspěchu avantgardních manifestací a jejich uznání jako uměleckých děl v rámci existující instituce umění. Právě díky tomuto začlenění ale mohlo přetrvat autonomní fungování instituce umění, ačkoliv za cenu odvolání přetrvávajících uměleckých norem. To přímo souvisí se změnou a přístupem k uměleckému materiálu. Zatímco modernismus konceptualizoval dle Bürgera svoji práci s materiálem a technikami jako proces kontinuální inovace uměleckého materiálu, avantgardy se s tímto principem rozešly začleněním technik vlastních minulým stylům či masovému umění, jež bylo motivováno vyvoláním změny postoje u recipienta, nikoliv vytvářením přetrvávajících uměleckých artefaktů. S přivlastněním avantgardních manifestací institucí umění došlo zároveň k přivlastnění této zásobárny různých postupů, které měly původně mimoumělecký význam (Bürger, s. 706-707). Bürgerova argumentace tak obhajuje stanovisko, že po přijetí avantgardních manifestací institucí umění se stal irelevantním spor o historické pokročilosti materiálu a tím i adekvátnosti uměleckých forem pro určitou epochu. Umělecké normy se po institucionalizaci avantgardních manifestací vyjevují jako vytvářené v širším společenském rámci etablovanou institucí umění a neexistují nezávisle mimo ni.

Hlavní problém pro Buchloha představuje Bürgerovo pojetí a související hodnocení neo-avantgardních tendencí vzhledem k autoritě historických avantgardních hnutí. Bürger dle Buchloha ustanovuje vztah mezi historickými avantgardami a neo-avantgardami jako vztah mezi pravým, jedinečným originálem a podvodnou kopií. Historické avantgardy jsou v Bürgerově modelu pojímány jako moment nenávratné plnosti a pravdy, zatímco neo-avantgardy si mohou nárokovat pouze status podvodné kopie, která je vyprázdňena a bez významu. Buchloh kritizuje takové postulování historického momentu originality, neboť neumožňuje adekvátní uchopení složitého vztahu mezi oběma avantgardami, který nelze diskutovat jednoduše v pojmech kauzálního vlivu. Takový model se omezuje na předurčení limitů neo-avantgardního pole, namísto aby zkoumal skutečné podmínky recepce a transformace avantgardních paradigmat (Buchloh, 1986, s. 41-43). O problematičnosti pojetí tohoto vztahu v termínech priority a vlivu svědčí dle Buchloha i fakt, že mnozí neo-avantgardní umělci původní avantgardní strategie neznali, a tak spíše než o jejich opakování šlo o znovuobjevování těchto postupů, avšak ve zcela odlišném historickém kontextu (Buchloh, 1986, s. 45).

Své výhrady Buchloh dokládá na konkrétním příkladu proměny užití umělecké strategie monochromu, která spadá do Bürgerem kritizovaného procesu institucionalizace historické avantgardy. Za první plně monochromatickou malbou lze považovat triptych *Červená, Žlutá, Modrá* vytvořený v roce 1921 Alexandrem Rodčenkem. Rodčenko byl dle Buchloha pravděpodobně do jisté míry motivován antiburžoazní, šokovou hodnotou obrazu, především mu ale šlo o vymanění barvy ze spirituálních, emocionálních a psychologických asociací ve prospěch její čisté materiality, a tak o demystifikaci estetické produkce. Na základě racionalizace a důsledně vědeckého přístupu chtěl Rodčenko učinit malbu přístupnou širokému publiku a položit tak základy nové kolektivní kultury (Buchloh, 1986, s. 44-45). Monochrom je tedy u Rodčenka logickým vyústěním jeho pojetí malby,¹³ učinil ji anonymní a nekonečně opakovatelnou, čímž popřel její tradiční auratický a kontemplativní charakter. Když o více než třicet let později vystavuje Yves Klein v komerční galerii v Miláně deset identických modrých monochromů s různou prodejní cenou, popírá stejně jako Rodčenko ideu organického, do sebe uzavřeného díla, avšak za účelem přesunutí pozornosti

¹³ Z této perspektivy lze Rodčenkův obraz nazírat jako součást formalistického modernistického projektu, s kterým by se dle tezí rozvinutých výše měl rozcházet, či by měl být již součástí krize principů formální inovace. Bürger toto vyčerpání („konec malířství“) ztotožňuje již s Malevičovým černým čtvercem z roku 1915 (Bürger, 1992, s. 87).

k samotnému procesu jeho recepce (Buchloh, 1986, s. 48–49). Klein, jak lze vyčíst z jeho poznámek, očekává od diváka kontemplaci jako adekvátní reakci, uměle rekonstruuje obraz umělce jako originálního génia a navrácí obrazu auratickou kvalitu. Auratická kvalita Kleinova monochromu ale nemá kultický, nýbrž fetišistický charakter, neboť je odvozena z komoditního statutu díla a je produktem způsobu prezentace díla (Buchloh, 1986, s. 51).¹⁴ Zároveň však označením stejných maleb různou cenou Klein subversivním způsobem odhaluje tento mýtus jako mýtus a ironizuje celý akt vystavování a očekávatelné recepce.

Při srovnání obou užití monochromatické malby je dle Buchloha zjevné, že Kleinovo užití monochromu nelze chápat pouze jako falešné opakování původního avantgardního záměru. Neo-avantgardní opakování monochromu nesleduje žádnou z původních Rodčenkových modernistických strategií, naopak do značné míry dochází k jejich úplnému převrácení. Zatímco Rodčenkův triptych dokončuje modernistický, materialistický projekt za účelem zrušení kultu vysokého umění spjatého s buržoazní kulturou a s cílem nastolení nové kolektivní kultury, Kleinovo užití monochromu resuscituje myšlenku umění jako zdroje esoterické zkušenosti v momentě, kdy se buržoazní veřejná sféra (ze které vyšel původní modernistický projekt) radikálně proměňuje (Buchloh, 1986, s. 52). Při interpretaci identických postupů je nutné brát v úvahu posun historického kontextu - v případě Rodčenka a Kleina se ukazuje, že se referenční bod jejich monochromů proměnil od měšťanského umění ke kultuře rozvinutého korporátního kapitalismu.

Z argumentace Benjamin Buchloha vyplývá, že se nesnaží obhájit Kleinovo vystavení modré monochromatické malby před nařčením, že má takto vystavené umělecké dílo primárně status luxusního zboží pro privilegované publikum. Spíše zpochybňuje, zda je přínosné toto opakování posuzovat výhradně vzhledem k původnímu Rodčenkovu užití a strategii (jehož záměr je rovněž problematické redukovat pouze na revoluční snahu o překonání autonomně institucionalizovaného umění). V pozdějších esejích však Bürger upouští od apriorního kladení rigorózního teoretického rámce a do značné míry prosazuje přístup podobný Buchlohově pojetí, což vystihuje stanovisko, které uvádí v knize *Stárnutí moderny* při polemice s Adornovým posuzováním novoklasicismu: „Zda návrat k někdejšími schémataům formy tato schémata pouze reprodukuje, nebo z nich činí přesvědčující znázorňovací

¹⁴ Zde Buchloh čerpá z Marxových analýz fetišistického charakteru zboží, tj. určitého magického charakteru zboží, který nevyplývá z jeho užitné hodnoty či vynaloženého úsilí na jeho výrobu, nýbrž ze svérázného společenského charakteru práce. Člověk zrcadlí ve směnitém zboží společenský charakter své práce jako objektivní, přirozený charakter výrobků (Marx, 1955, s. 88-93).

prostředek současné výrazové potřeby, o tom nemůže rozhodovat teorie, ale jedině pečlivá analýza konkrétního díla.“¹⁵ (Bürger, 2001, s. 15).

Svémi námitkami Buchloh ukazuje, že postulování historické kauzality mezi postupy rozvinutými historickými avantgardami a jejich opakováním v neo-avantgardě vede k omezenému vnímání a chápání těchto uměleckých fenoménů. Bürger ve své dodatečné reakci připouští, že v tomto kauzálním modelu chybí zohlednění intence umělce a sociálního kontextu. Při jejich zohlednění Bürger dospívá k obdobnému postoji jako Buchloh, a to že revoluční kontext platný pro historické avantgardy, ve kterém si mohly umělci nárokovat transgresivní cíle, je odlišný od společenského kontextu neo-avantgard, kdy již avantgarda zčásti funguje v rámci instituce umění (Bürger. 2010, s. 712). Při zvažování adekvátnějšího modelu pro uchopení vztahu mezi oběma avantgardami Buchloh zmiňuje možnost využít Freudův koncept opakování založený na potlačení a popření (Buchloh, 1986, s. 43). Především na tento Buchlohův podnět reaguje Hal Foster, v jehož kritické reakci jednu z ústředních os tvoří využití Freudova konceptu dodatečného aktu jako adekvátnějšího teoretického modelu pro uchopení návratu původně avantgardních postupů.

¹⁵ „Ob der Rückgriff auf vergangene Formschemata diese bloß reproduziert oder ob sie zum überzeugenden Darstellungsmittel eines gegenwärtigen Ausdrucksbedürfnisses gemacht werden, kann Theorie nicht entscheiden, sondern einzig die sorgfältige Einzelanalyse.“

4. Kritická reakce Hala Fostera

4.1 Představení Fosterova teoretického postoje

Teoretický přístup Hala Fostera se, obdobně jako přístup Benjamina Buchloha, pohybuje na rozhraní kritiky a historie umění. Nutnost propojení obojího Foster shrnuje v tvrzení, že historie bez kritiky je netečná a kritika bez historie bezcílná (Foster, 2004, podle Costello a Vickery, 2007, s. 67). Foster se začíná věnovat umělecké kritice v osmdesátých letech a jeho první ucelenou prací je sbírka esejí *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* z roku 1985, v níž se vyrovnává s převládajícími chápáními postmodernismu ve výtvarném umění v sedmdesátých a osmdesátých letech a předkládá vlastní pojetí založené na existenci dvou vzájemně se vylučujících tendencí. První z nich je opuštění avantgardního kritického zkoumání umělecké tradice ve prospěch tradičních konceptů uměleckého výrazu, vkusu a stylu s oporou v uměleckém trhu. Druhou tendencí je historické pokračování avantgardní kritičnosti, jež se pohybuje v průběhu historie vertikálně (diachronicky) a zároveň horizontálně (synchronně) rozšiřuje stávající sociální struktury umění (Costello a Vickery, 2007, s. 67-68). V knize *Return of the Real* Foster ukazuje validitu tohoto modelu při interpretaci neo-avantgard, kterými míní poválečné umění navazující na konstruktivistickou analýzu materiálu či užívající techniky fotomontáže, koláže, asambláže nebo ready-made. Přejímáním těchto paradigmat neo-avantgardy udržují historickou dimenzi umění (vertikální osu) a zároveň jejich otevřením soudobým možnostem rozšiřují sociální dimenzi umění (horizontální osu), respektive pole možností kritičnosti otevřené historickými avantgardami (Foster, 1996, s. x-xi). Vztah mezi historickými avantgardami a neo-avantgardami tedy představuje pro Fostera klíčový problém, neboť na jeho objasnění spočívá uchopení vývoje poválečného umění. Význam neo-avantgardních tendencí vzhledem k historickým avantgardám (a naopak) Foster objasňuje skrze polemiku s Bürgerovým chápáním těchto tendencí v klíčovém textu *Co je nového na neo-avantgardě?*.

4.2 Revize Bürgerova pojetí avantgardy a neo-avantgardy

Návratu základních avantgardních principů v padesátých a šedesátých letech dle Fostera nevládne žádný jasný řád. Některá znovuobjevení nekriticky užívají výrazové prostředky avantgardní praxe za účelem obohacení spektra možných výrazových prostředků, jako tomu je například u aktualizace nalezeného objektu v padesátých letech či ready-made na počátku

let šedesátých, jiná pomalu objevují dlouho dobu opomíjené staré modely, což platí zejména o principech konstruktivistického umění. Historicky lze podle Fosterova návrat těchto dvou tendencí objasnit skrze potřebu umělců vytvářet v opozici k převládajícímu formalistickému modernismu, který se opírá o buržoazní principy autonomního umění a umělecké expresivity. Ready-made tyto principy popírá užíváním každodenních objektů a nezohledňováním vzhledu těchto objektů, konstruktivistické struktury rozvíjející imanentní vlastnosti materiálů tak činí skrze zacházení s běžně produkovaným materiálem. V obou případech Foster spatřuje jako hlavní motivaci umělců snahu o reorientaci umění k běžnému časoprostoru a k sociální praxi. Komplikovanější problém pro Fosterovu představuje teoretická otázka, zda jsou poválečné aktualizace jen pasivním opakováním předválečných avantgardních momentů, či jedná-li neo-avantgarda na základě historické avantgardy způsoby, které lze docenit až zpětně (Foster, 2010, s. 59-64).

Pojetí neo-avantgard v Bürgerově teorii jako pouhého fraškovitého opakování, které neguje předválečnou kritiku instituce umění, je dle Fosterova zapříčiněno tím, že historickou avantgardu Bürger koncipuje jako absolutní počátek, ve kterém všechny akty avantgardy od první chvíle naplňují svůj význam a historické poslání. Tento význam je dle Fosterova vždy utvořený mnoha dodatečnými kritickými a uměleckými reakcemi, respektive v časovém odkladu, který Bürger nezohledňuje. Bürgerova konstrukce historického vývoje umění v měšťanské společnosti, založená na marxistické premise o souvislosti mezi vývojem objektu a jeho poznáním, konstruuje tento historický vývoj analogicky k evolučnímu vývojovému modelu. Při takové konstrukci historického vývoje je dle Fosterova zapotřebí problematizovat jeho kauzalitu, časovost a narativitu. Tu nelze uchopit jednoduchým modelem ztotožnění před a po s příčinou a následkem, který leží v základu Bürgerova prezentování historických avantgard jako od prvního momentu své existence významuplných, a následně neo-avantgardního opakování jako pouhých stínových repríz, ve kterých se anti-estetické mění v umělecké a transgresivní v institucionální. Foster uznává, že do jisté míry neo-avantgarda v padesátých letech naplňuje tuto Bürgerovu kritiku, zvláště přejímání ready-made inklinovalo k jeho zformalizování či etablování jako uměleckého díla, avšak rozhodně to nelze vztáhnout na všechny neo-avantgardní tendence, neboť mnohé z nich se kriticky vyhrazovaly vůči stejným strategiím, které Bürger kritizuje (Foster, 2010, s. 65-69). Pro objasnění rozdílu v těchto neo-avantgardních tendencích Foster rozlišuje mezi první neo-avantgardou padesátých let, mezi jejíž představitelé řadí Jaspera Johnse, Roberta Rauschenberga či Yvese Kleina, která doslovně znovuobjevuje především dadaismus a do

značné míry jej institucionalizuje, a druhou neo-avantgardou šedesátých let, kterou představují autoři jako Marcel Broodthaers, Michal Asher či Daniel Buren, kteří kriticky reagují na tento proces transformace avantgardy v instituci (Foster, 2010, s. 78).

Základní problém tedy pro Fostera, obdobně jako pro Buchloha, představuje Bürgerova konstrukce vztahu mezi historickou avantgardou a neo-avantgardou jako příběhu bezprostřední příčiny a následku. Toto pojetí vede Bürgera k pojetí současnosti jako post-historie plné nepovedených pastišů a pluralistické irelevantnosti, v níž lze uměleckým dílům připsat jakýkoliv smysl a kde si žádné z uměleckých hnutí nemůže nárokovat větší pokrokovost než nějaké jiné. Tento úsudek je dle Fostera neobhajtelný hned z několika důvodů. Pokud je všechno umění historicky podmíněné, což dle Bürgera odhalily historické avantgardy, tak uchopení této historické podmíněnosti v současném umění může být jedním z kritérií, podle nichž si současné umění může nárokovat pokročilejší pozici jakožto umění. Foster zde tedy navrhuje reflexi vlastní historičnosti jako kritérium pokročilosti v post-avantgardním umění. Rovněž dle Fostera neo-avantgarda pouze neneguje předválečnou kritiku instituce umění, nýbrž mnohdy ji naopak rozšiřuje. Tímto rozšířením neo-avantgarda vytváří nové druhy estetické zkušenosti, kognitivních horizontů a politických intervencí, skrze které si rovněž může nárokovat větší historickou pokročilost. Minimalistické umění svojí analýzou percepce připravuje půdu pro analýzu podmínek vnímání, která vede ke kritice uměleckého prostoru, výstavních podmínek či komoditního statusu uměleckého díla (Foster, 1996, s. 59). Na základě těchto námitek Foster vznáší otázku, zda namísto zneplatnění naopak neo-avantgardy poprvé nepochopily projekt historických avantgard, a tak by jejich vztah byl spíše složitým vztahem předjímání a rekonstrukce (Foster, 2010, s. 70-72). Foster k uchopení tohoto vztahu užívá Buchlohem navržený model vytěsnění a opakování, který Sigmund Freud rozvíjí v textu *Mimo princip slasti*. Na základě svých poznatků z klinické praxe Freud zavádí pojem nutkání k opakování, kterým popisuje stav, kdy si pacient na traumatický zážitek, který stál u počátku formování jeho symptomů, nevzpomíná (protože je tento zážitek odsunut do nečasového nevědomí), ale znovu jej přehrává a reprodukuje v podobě symptomu. Opakování takto nahrazuje a zároveň zamezuje vzpomínání, funguje jako ochranná aktivita bránící vytěsněným prvkům vstupovat zpět do času a ustanovovat se tak jako součást pacientovy uvědomované minulosti (Fulka, 2008, s. 55-56). Foster vztahuje tento model fungování subjektu na institucionální vytěsnění historické avantgardy a neuvědomělé opakování jejich symptomů první avantgardou v padesátých letech. Aby mohla avantgarda vstoupit v platnost, musela se po svém vytěsnění nejprve vyjevit jako historická, a až následně mohly být

rozvíjeny její esteticko-politické důsledky. Proces transformace avantgardy v instituci umění v první neo-avantgardě pak dle Fosterera inspiruje kreativní analýzu limitů a kritické rozvíjení postupů obou předchozích avantgard v druhé neo-avantgardě (Foster, 2010, s. 78-79).

Samotné chápání projektu historických avantgard v Bürgerově textu je dle Fosterera příliš schématické a jednoduché. Avantgardní projekt lze stěží chápat jako doslovně usilující o sloučení umění se životem, neboť v tomto problematickém kontrastu je život pojímán jako něco bezprostředně přítomného a objevujícího se naráz po rozboření zábran konvence. Bürger dle Fosterera chápe příliš doslovně romantickou avantgardní rétoriku zlomu a revoluce a opomíjí další dimenze její praxe, jako například výsměšné napodobování degradovaného světa kapitalistické modernity po první světové válce (například v kolínském dada) či utopické předkládání nerealizovatelných možností ve snaze o kritiku převládajících poměrů (například hnutí De Stijl). V této rétorice navrhuje Foster klasifikovat avantgardní výpady jednak jako kontextuální, tj. jako odrážející a reagující na určitou historickou konstelaci, jako je například nihilismus první světové války kriticky rozvíjen v kabaretním nihilismu curyšského dadaismu, a zároveň jako performativní, kdy jsou tyto útoky na umění nutně vedeny ve vztahu k němu, k jeho institucím, významovým strukturám, očekávání a recepci. Proto spíše než o abstraktní sloučení umění se životem usiluje avantgarda o testování konvencí obojího. Například Alexandr Rodčenko dle Fosterera sice svým vystavením tří pláten v základních barvách deklaruje konec malířství, ale explicitně nijak nenapadá autonomně etablovanou instituci umění, pouze demonstruje její konvenční limity. Podstatné pro rozlišení historické avantgardy a neo-avantgardy je rozlišení konvence a instituce, neboť instituce umění sice rámuje konvence, ale nevytváří je. Zatímco historická avantgarda se dle Fosterera zaměřuje na konvenčnost, neo-avantgarda kriticky zkoumá a testuje právě institucionálnost. Rodčenkova monochromní malba uchovává moderní status malířství jako něčeho určeného k vystavení a rovněž Duchampovo vystavení ready-made zanechává muzejně-galerijní síť nedotčenou. Kritiku konvencí tradičních médií v návaznosti na historické avantgardy lze dle Fosterera spatřit v díle umělců jako Carl Andre či Donald Judd, a v návaznosti na ně rozvíjejí umělci jako Hans Haacke či Marcel Broodthaers zkoumání percepčních, poznávacích a diskursivních struktur instituce umění (Foster, 2010, s. 72-76).

Při konstrukci příběhu o vztahu mezi historickou avantgardou a neo-avantgardou je tedy dle Fosterera nutné užít komplexnějšího modelu, než jaký užívá Bürger. Foster spatřuje jako vhodnější koncept dodatečné akce (*Nachträglichkeit*), který Freud používá při popisu

psychické časovosti a kauzality a později na něj upozorňují a významně jej rozpracovávají Jacques Lacan a Jean Laplanche. Uplynulé zkušenosti, dojmy a úryvky paměti mohou být subjektem nevědomě zpětně revidovány za účelem jejich přizpůsobení novým zkušenostem či nové fázi vývoje, čímž nabývají nového významu či psychické účinnosti. Dodatečné revizi nepodléhá celá žitá zkušenost, nýbrž především zkušenosti (jejichž prototypem je traumatická zkušenost), které se subjektu napoprvé nepodařilo začlenit do smysluplného kontextu. Fenomén dodatečné akce se obzvláště projevuje v oblasti lidské sexuality, což je zapříčiněno výraznou nerovnoměrností jejího časového vývoje (Laplanche a Pontalis, 1973, s. 110-111). Foster vědomě aplikuje tento model fungování subjektivity na historický vztah obou avantgard: „Domnívám se, že historická avantgarda a neo-avantgarda jsou konstituovány v podobném duchu jako kontinuální proces protence a retence, jako složitý, oboustranně působící převáděč rekonstruované minulosti a anticipované budoucnosti, zkrátka, jsou konstituovány v dodatečném aktu, který vyvrací jakékoli jednoduché schéma předtím a potom, příčiny a následku, původu a opakování.“ (Foster, 2010, s. 82). Avantgardní umělecké dílo, chápané jako traumatická událost, vzdoruje začlenění do symbolického řádu své doby a navrácí se proto v neo-avantgardním opakování, které umožňuje zpětné významové uchopení původní události.

Ve své reakci Bürger obhajuje svůj způsob konstrukce historie vůči konceptu dodatečné akce navržené Fosterem. Každá konstrukce historického narativu dle Bürgera předpokládá konečný bod, z kterého je konstruována, čímž je umožněno líčení událostí v logickém vývoji. Idea dodatečné akce a s ní spojené vědomí otevřenosti historických procesů vůči budoucnosti může sloužit jako korektiv historického narativu, ale nemůže ho nahradit, neboť otevřenost události vůči budoucnosti v sobě zároveň skýtá nespočet možností jejího vyprávění. To je zjevné, když Foster přejímá Bürgerův koncept kritiky instituce umění a tvrdí, že tohoto významu mohly avantgardy nabýt až skrze své opakování v první avantgardě. Při tomto tvrzení však Foster neuvádí koncept dodatečné akce, ale freudovský model traumatu a opakování. Bürger upozorňuje, že je nutné rozlišit vědomé obnovení od kompulzivního opakování, neboť spatřuje jako problematické užití procesů probíhajících na nevědomé úrovni individuální psyché k popisu historického procesu uskutečňovaného vědomě jednajícím lidmi. K opakování avantgardních pokusů nedochází na nevědomé úrovni ani skrze nevědomé nutkání, spíše se jedná o převzetí v jiném kontextu. Ztotožňování avantgardy s traumatem, jehož význam je artikulován až neo-avantgardou, je založeno na Fosterově předpokladu, že historické avantgardy se nepodařilo začlenit do symbolického řádu doby. Bürger oponuje, že

dle této analogie, pokud by historické avantgardy prolomily symbolický řád doby svými manifestacemi, musely by rovněž vyvolat obecnou krizi vědomí, což se však neuskutečnilo (Bürger, 2010, s. 709-712).

Ve svém chápání a obhajobě neo-avantgardních tendencí Foster zásadně nevykračuje z Bürgerem navrženého konceptu. Ukazuje však podstatné aspekty při chápání avantgardních tendencí, které Bürger nezohledňuje. Především se jedná o akty dodatečných čtení avantgard, které zpětně konstituují jejich význam. V tomto ohledu se lze tázat, zda by Bürger měl potřebu reformulovat chápání významu historických avantgardních hnutí, pokud by nedošlo k návratu avantgardních tendencí do umělecké tvorby především šedesátých let. Bürger nezohledňuje tuto historickou podmíněnost a konstelaci vlastní teorie psané na počátku sedmdesátých let. Zároveň se vlivnost Bürgerovy ústřední teze o avantgardní negaci principů autonomně etablovaného umění ukazuje v odvozenosti Fosterova konceptu. Fosterem navrhovaná revize této teze, která spočívá v tvrzení, že není negována instituce umění, ale určité konvence v rámci této instituce, se jeví jako pádná u většiny artefaktů vytvořených historickými avantgardami (už jen z hlediska faktu, že avantgardy vytvářely především artefakty v poměrně jasně vymezených uměleckých kategoriích jako je socha či malba). Pokud Bürger ve své reakci apeluje na úplné aplikování Freudova konceptu a pokud avantgardní útoky směřovaly především na zaběhnuté konvence umění v měšťanské společnosti, pak se v mírné nadsázce nabízí otázka, zda avantgardy skutečně nevyvolaly obecnou krizi vědomí, ale ne obecného, nýbrž uměleckého.

5. Závěr

Cílem práce bylo ukázat limity či naopak relevantnost Bürgerovy teorie, jak ji kriticky rozvíjí Benjamin Buchloh a Hal Foster, pro interpretaci neo-avantgardních fenoménů. Protože všichni tři autoři považují opakování dadaistických strategií v padesátých letech za signifikantní pro fenomén neo-avantgardy, založím shrnutí jejich hledisek na známém objektu Roberta Rauschenberga s názvem *Postel* z roku 1955, kdy Rauschenberg vystavil jako umělecké dílo zarámované prostěradlo, polštář a příkrývku pocákané různými barvami. Podstatou takto vytvořené asambláže je začlenění objektu s původně běžnou užitnou funkcí do plochy obrazu, což v rámci dadaistické hnutí rozvíjí především Kurt Schwitters, například v asambláži *Merzbild Rossfett* vzniklé kolem roku 1918. Jakým způsobem lze tedy chápat význam Rauschenbergovy *Postele* a čím se odlišuje od Schwittersovy asambláže?

Odpověď Petra Bürgera by byla založena na předpokladu, že funkcí dadaistického avantgardního díla je určitým způsobem transformovat lidskou zkušenost do nové, uměním organizované životní praxe skrze útok na buržoazní uměleckou tradici spočívající na principu autonomie. To by dle Bürgerovy teorie činila Schwittersova asambláž skrze začleňování fragmentů reality do obrazu za účelem šokování diváka, kterým by měly být narušeny a změněny jeho navykklé formy vnímání a jednání. Rauschenbergovu *Postel* by pak Bürger chápal pouze jako přejímající Schwittersovu uměleckou strategii a rovnou počítající se svým vystavením, potažmo vnímáním v rámci muzea, čímž by *Postel* negovala původní revoluční anti-buržoazní Schwittersův záměr. Při recipování *Postele* jako uměleckého díla v muzeu by se pak dle Bürgera divák zaměřil především na zkoumání jeho formálních vlastností a toto vnímání by na jeho životní postoj nemělo žádný zásadnější dopad, než má pouhé zábavné rozptýlení. Lze předpokládat, že obdobně by Bürger vnímal vystavení původních děl jím zmiňované historické avantgardy v prostorách galerie. Buchloh by na to pravděpodobně namítal, že je nutné zohlednit odlišný historický kontext obou konkrétních asambláží a že nelze jednoduše, na základě stejné techniky, postulovat přímou souvislost mezi oběma pracemi. Zatímco Schwittersovu tvorbu lze chápat jako negující principy elitního měšťanského umění uprostřed zásadních proměn společenského uspořádání mezi oběma světovými válkami, Rauschenbergova *Postel* je především reakcí na tvorbu abstraktních expresionistů v situaci plně se rozvíjejícího korporátního kapitalismu, kdy se každý artefakt může vzápětí stát jednoduše „zkonzumovatelným“ obchodním artiklem. Vztah abstraktních expresionistů a neo-avantgardních umělců nápadně připomíná situaci, kterou Bürger popisuje

příchod historických avantgardních hnutí, a nabízí se otázka, zda nelze považovat právě tvorbu abstraktních expresionistů za skutečně „esteticistní“, tedy oproštěnou od všech obsahů, které nejsou vlastní výhradně umění, a tím činící umění samo pro sebe „nutně problematickým“. Umění by pak vstupovalo do obdobné fáze sebekritiky, jakou Bürger připisuje tvorbě historické avantgardy vzhledem k estetismu, avšak za zcela jiných historických okolností. Abstraktní expresionismus, teoreticky stvrzovaný Greenbergovským formalismem, by pak svojí odtržeností a nepodílením se na společenské realitě motivoval vznik uměleckých tendencí, jež mají potřebu znovu tuto ryzí autonomii zpochybňovat a hledají cestu k možné participaci umění na utváření společenské reality, nikoliv však v radikálním revolučním duchu zborcení instituce umění, jaký Bürger připisuje historickým avantgardám. Uskutečnění tohoto záměru si poválečné umění po zkušenosti s uměním totalitních režimů může nárokovat jen se značnými obtížemi, jak to zdůrazňuje Hal Foster. Radikálně revoluční duch Foster zpochybňuje i u historické avantgardy a připisuje ho pouhé rétorice jejích manifestací, zatímco reálně avantgardní díla boří pouze určité konvence v rámci autonomně institucionalizovaného umění, aniž by se vymanily z vytváření bezúčelných artefaktů primárně určených ke kontemplaci. Neo-avantgardní projekt pak má význam v obnovení této avantgardní kritičnosti, kterou následně někteří umělci rozvíjejí do nových zkoumání a zpochybňování struktur a hranic autonomně etablované instituce umění, jakožto posléze i do kritiky převládajících modelů a způsobů komunikace a myšlení. Toto zaměření poválečného umění Foster chápe jako hodné teoretické pozornosti a divácké recepce. Recipování neo-dadaistické Rauschenbergovy *Postele* v galerii by se však pravděpodobně jevilo všem třem uměleckým teoretikům jako zbytečné.

Chápání historické avantgardy, potažmo neo-avantgardy v Bürgerově teorii se tedy jeví po Fosterově a Buchlohově kritice v mnoha ohledech jako velmi problematické, avšak stále notně čerpající z Bürgerem navrženého kategoriálního rámce. Manifestace historické avantgardy představují snahu o rozpuštění instituce umění skutečně především tím, co deklarují, a reálně nepřekračují koncept hmotného, autonomního uměleckého artefaktu (ačkoliv se k němu vztahují negativně). Už proto nelze přiřadit avantgardě status svrchovaného, skutečně autentického revolucionáře, který je neo-avantgardou pouze využíván. Rozpoznat umění jako umění umožňuje pouze instituce umění, a pokud si umělec stále nějakým způsobem nárokuje status umělce, je nutně součástí instituce. Toto poznání sice odhalily právě avantgardy svými manifestacemi, k jeho rozvinutí, kritickému uchopení a zpětnému docenění však dochází až v umění šedesátých let. Otevření tradičních uměleckých

žánrových hranic, kterým Bürger charakterizuje post-avantgardní situaci v umění, nepochybně otevřelo možnost umělecké konceptualizace takřka čehokoliv takřka jakýmkoliv prostředky, s čímž se pojí i podléhání uměleckého artefaktu komodifikaci a fetišizaci skrze instituci umění. Na druhou stranu toto rozšíření rámce instituce umění, jež se stále jeví jako nerozpustitelná, umožnilo vznik umění jako epistemologického průzkumníka či angažovaného, a přesto distancovaného komentátora různých sociálních fenoménů. Mnohdy je však nepochybně problematické, jak moc institucionálně specializovaný komentář tento umělecký komentář potřebuje.

6. Seznam použité literatury

Primární zdroje:

- BÜRGER Peter. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde“. *New Literary History*, 2010. č. 41. s. 695-715.
- BÜRGER Peter. *Das Altern der Moderne*. Suhrkamp : Frankfurt am Main. 2001. 218 s. ISBN 978-3518291481.
- BÜRGER Peter. „The Institution of Art as a Category in the Sociology of Literature“. *Cultural Critique*, 1985 – 1986. č. 2. s. 5-33.
- BÜRGER Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Překlad Michael Shaw. Minneapolis : University of Minnesota, 1984. 135 s. ISBN 08-166-1068-1.
- BUCHLOH Benjamin. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975*. Cambridge : The MIT Press, 2000. 592 s. ISBN 02-620-2454-3.
- BUCHLOH Benjamin. „Theorizing the Avant-Garde“. *Art in America*, 1984. č. 72. s. 19-21.
- BUCHLOH Benjamin. „The Primary Colours for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“. *October*, 1986. č. 37. s. 41-52.
- FOSTER, Hal. Co je nového na neoavantgardě?. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny: Notebook for Art, Theory and Related Zones*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze, 2010. s. 58-84. ISSN 1802-8918.
- FOSTER Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. London : MIT Press, 1996. 299 s. ISBN 02-625-6107-7.

Sekundární zdroje:

- BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. Praha: Odeon, 1968. 663 s.
- BRETON, André, 1924. *Manifest surrealismu* (online). *Analogon*, 1996, 16. (cit. 12. 6. 2014). Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/dok/msur.htm>.
- BĚLÍČEK Pavel. *Dějiny marxistické estetiky*. Praha : Urania, 2005. 390 s.
- COSTELLO, Diarmuid a Jonathan VICKERY. *Art: Key Contemporary Thinkers*. New York : Berg, 2007. 256 s. ISBN 1845203208.

- CRIMP, Douglas. On the Museum's Ruins. In: FOSTER, Hal. *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983. s. 43-57. ISBN 0941920011.
- FOSTER, Hal a kol. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha : Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.
- FRASER, Andrea. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, 2005. roč. 44. č. 1. s. 278-283.
- FULKA, Josef. *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha : Herrmann, 2008. 286 s. ISBN 978-808-7054-116.
- GREENBERG, Clement. Modernistická malba. In: *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha : OSVU, 1998. s. 35-47. Eseje. ISBN 80-238-1286-6.
- HARRINGTON, Austin a kol. *Moderní sociální teorie: základní témata a myšlenkové proudy*. Praha : Portál, 2006. 495 s. ISBN 80-736-7093-3.
- HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. 229 s. ISBN 9788020504784.
- JAMESON, Fredric. *Aesthetics and politics*. London: Verso, 1980. 220 s.
- LAPLANCHE, Jean a Jean-Bertrand PONTALIS. *The Language of Psycho-Analysis*. London : Hogarth Press, 1973. 510 s. ISBN 07-012-0343-9.
- MARCUSE, Herbert. The Affirmative Character of Culture. In: MARCUSE, Herbert a Ed. by Douglas KELLNER. *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 4*. Hoboken : Taylor, 2007. s. 82-112. ISBN 0203966619.
- MARX, Karel. *Kapitál I*. Praha : Státní nakladatelství politické literatury, 1955. 777 s.
- MARX, Karel. Ke kritice politické ekonomie: Předmluva. In: *Marxistický webový archiv* [online]. 1859 [cit. 2014-08-14]. Dostupné z: <https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1859/Ke%20kritice/predmluva.htm>.
- MICHALOVIČ, Peter a Vlastimil ZUSKA. *Znaky, obrazy a stíny slov: úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 374 s. ISBN 978-80-7331-129-2.
- MITOSEKOVÁ Zofia. *Teorie literatury*. Brno : Host, 2010. 480 s.
- POSPISZYL, Tomáš. Umění z druhé strany oceánu. In: *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. 1. vyd. Praha : OSVU, 1998. s. 13-34. Eseje. ISBN 80-238-1286-6.

- OLŠOVSKÝ Jiří. *Slovník filozofických pojmů současnosti*. 3. vyd. Praha : Grada, 2011. 264 s.
- WILDE, Oscar. *Obraz Doriana Graye*. Praha : Mladá fronta, 1964. 272 s.

7. Obrazová příloha

7. 1 Ready-made



1. Replika (vytvořená roku 1950) Duchampovy ztracené *Fontány* z roku 1917.



2. Daniel Spoerri, *Kichka's breakfast I*, 1960.

7. 2 Asambláž



3. Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919.

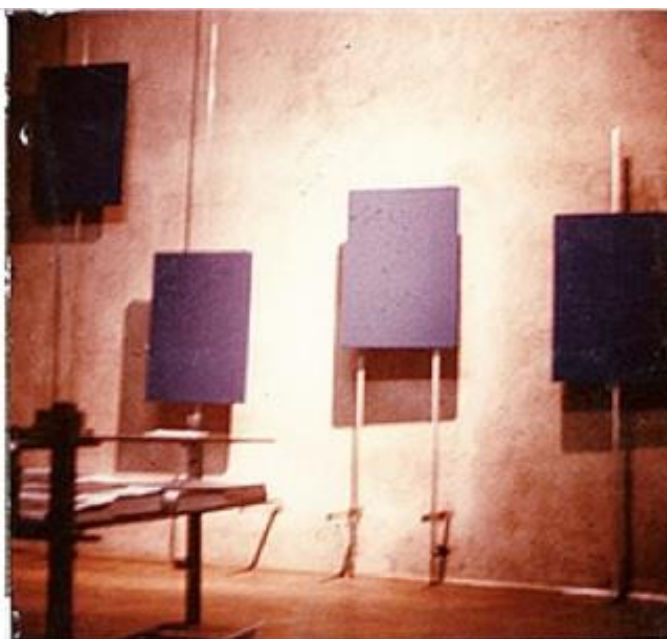


4. *Postel* Roberta Rauschenberga z roku 1955 vystavená v Muzeu moderního umění v New Yorku.

7. 3 Monochrom

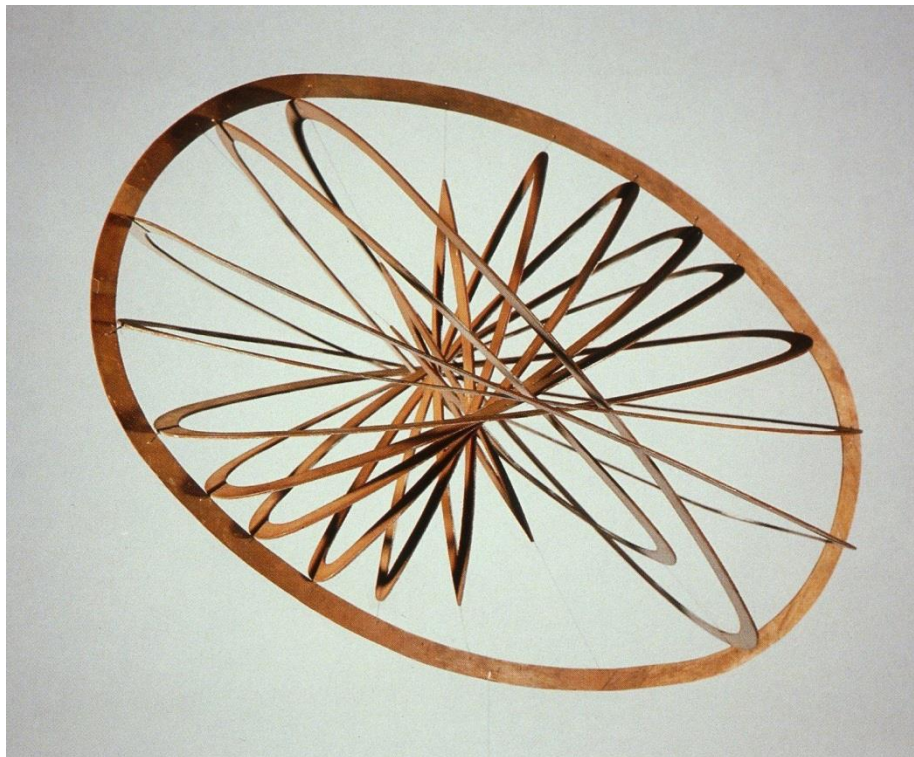


5. Alexandr Rodčenko, *Čistá červená barva, Čistá žlutá barva, Čistá modrá barva*, 1921.



6. Yves Klein se svými modrými monochromy na výstavě Epoca Blu v galerii Apollinaire v Miláně roku 1957.

7. 4 Konstruktivistický objekt



7. Alexandr Rodčenko, *Oválná zavěšená konstrukce č. 12*, kol. 1920.



8. Carl Andre, kopie z roku 1970 objektu *Pyramida* z roku 1959.

8. Seznam obrazové přílohy

1. Marcel Duchamp, *Fontána*, 1917, replika z roku 1950, zdroj: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/arhs-exam-3-modern/deck/2801635>, vyhledané dne 12. 8. 2014
2. Daniel Spoerri, *Kichka's breakfest I*, 1960, zdroj: <http://museografo.com/daniel-spoerri-la-mesa-y-su-composicion-artistica/>, vyhledáno dne 12. 8. 2014
3. Kurt Schwitters, *Merzbild Rossfett*, 1919, zdroj: <http://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merzbild-rossfett-1919>, vyhledáno dne 12. 8. 2014
4. Robert Rauschenberg, *Postel*, 1955, zdroj: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78712, vyhledáno dne 12. 8. 2014
5. Alexandr Rodčenko, *Čistá červená barva, Čistá žlutá barva, Čistá modrá barva*, 1921, zdroj: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/arhi-final-/deck/8783141>, vyhledáno dne 12. 8. 2014
6. Yves Klein, *Epoca Blue*, 1957, zdroj: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/images-into-space/deck/2103260>, vyhledáno dne 12. 8. 2014
7. Alexandr Rodčenko, *Oválná zavěšená konstrukce č. 12*, kol. 1920, zdroj: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/slide-exam-2/deck/4380292>, vyhledáno dne 12. 8. 2014
8. Carl Andre, *Pyramida* 1959, replika z roku 1970, zdroj: <http://www.mutualart.com/Artwork/Pyramid--Square-Plan-/33E846321BC2E2C6>, vyhledáno dne 12. 8. 2014