

POLÁKOVÁ
ZÁLEŠÁK
STEJSKALOVÁ
FOSTER
TRANZIT.ORG
TAMÁSOVÁ

Sešit pro umění, teorii
a příbuzné zóny

vyp

8/2010

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny vstoupil letos do čtvrtého roku své existence, ve kterém také završuje svou transformaci v jediný domácí odborný časopis zaměřený primárně na teorii současného vizuálního umění. Důkazem budiž jeho letošní zařazení do Seznamu recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v České republice. Větší část rozsahu každého čísla je věnována původním studiím. Jednotlivá čísla nejsou koncipována tematicky, nýbrž odrážejí aktuální stav bádání našich autorek a autorů. V rámci jednotlivých čísel ovšem mohou vznikat menší tematické bloky: zajímavou studii lze například doplnit překladem relevantního pramene, dokumenty historických či aktuálně probíhajících uměleckých projektů, recenzí výstavy nebo publikace.

////////////////////////////////////

První letošní *Sešit* přináší tři původní studie od současných českých teoretiček a teoretika, překlad zásadní studie Hala Fostera z 90. let a v rubrice *Dokumenty* českou verzi textu, kterým kurátorský kolektiv tranzit.org doprovodil svou sekci na letošním bienále současného umění *Manifesta 8*.

////////////////////////////////////

Text Sylvy Polákové „Konvergence filmu a architektury v pražských ulicích“ zkoumá možnosti relokace filmu (chápaného jako kulturní rozhraní spíše než specifické médium) do architektury. Autorka poukazuje na intenzivní sbližování těchto oblastí v souvislosti s rozvojem digitálních technologií a ilustruje je na příkladech pražských realizací z posledních let. Lokální situaci posléze uvádí do kontextu

širších úvah o proměnách vnímání městského prostoru a jejich dopadech na celkový charakter veřejného života.

//

Jan Zálešák ve své stati „Kritické umění a kurátorství v nejisté době“ tematizuje navýsost aktuální otázku vztahu mezi rolemi umělce a kurátora, jejichž rozlišování se jeví být v současné výstavní praxi čím dál nejasnější. Tento problém, který vychází na povrch zejména v souvislosti s pokusy navázat na odkaz institucionální kritiky 70. a 80. let, se snaží interpretovat pomocí širší reflexe strukturních proměn postindustriální společnosti s neustálým zřetelem k otázce umělecké autonomie. Ilustrací toho, jak se kurátoři prakticky vyrovnávají s problémy, které teoreticky uchopuje Zálešákova studie, může být i výše zmíněný projekt tranzit.org pro letošní *Manifestu*.

//

Tereza Stejskalová („O odcházení v současném umění. Pokus o analýzu jednoho fenoménu“) se zaměřuje na jeden z možných důsledků uměleckého avantgardismu: ze společenské impotence připsané i těm nejradikálnějším formám umění vyvodit odmítnutí celé umělecké tvorby jako účinné formy společenské praxe. Stejskalová vychází z případu umělkyní Lee Lozano, Charlotte Posenenske a Laurie Parsons, které se na přelomu 60. a 70. let vzdaly vytváření umění a nyní se právě díky tomuto aktu dostávají do středu pozornosti kurátorů a kritiků. Autorka problém uchopuje v pojmovém rámci nastoleném Bürgerovou *Teorií avantgardy*, respektive debatou, kterou jeho kniha vyvolala, především kritickou reakcí Hala Foster, jehož esejem „Co je nového na neoavantgardě?“ její text doplňujeme.

//

Obdobnou strukturu bychom chtěli zachovat i v číslech, která budou následovat. Jsme přesvědčení, že publikování původních studií, které procházejí anonymním recenzním řízením a důkladnou redakcí, může zásadním způsobem přispět k úrovni domácí odborné debaty o současném vizuálním umění. Vyzýváme všechny autorky a autory, kteří mají chuť se do této debaty zapojit, aby nám posílali

////////////////////////////////////

5

“The Convergence of Film and Architecture in the Streets of Prague”

Abstract

This article focuses on the change in status of several categories that have a share in shaping the present-day experience of the city – specifically, those on the borderline where public space, architecture, and film meet. The initial impetus was the need to revise definitions that, because of a number of factors, have become untenable. This is mainly because of the development of digital technologies that have become an important platform for highly varied kinds of convergence. Film itself in its digital form becomes a borderline area for the synergies of some highly varied practices. The fact that film is derived from many different spheres, together with its heterogeneous recurrence, leads us back to considering it as a multifarious and diffuse entity, with more than just one identity. Film has to be perceived as a particular element intertwined in a network that links the history of modern forms of entertainment, story-telling, the mass media, and the public sphere. Film as a digital image converges with architecture by making revitalizing interventions in already existing buildings, as well as in the process of design itself, through which it makes a radical contribution to the transformation of architectural practice and the expansion of its possibilities and functions. The question of the revitalization of the city closely touches on the matter of defining a public space that is subjected to the general trend of privatization and fragmentation. Faced with the task of generalization, scholars considering hybrid forms of public space and the still unstandardized convergence of architecture and film must start from a local basis. That is why this article too turns for its examples to the Prague of the past fifteen years.

Klíčová slova

film – architektura – relopace – konvergence – město – Praha

Keywords:

film – architecture – relocation – convergence – city – Prague

Autorka je doktorandka na Katedře filmových studií Filozofické fakulty UK v Praze, studie vznikla v rámci výzkumného projektu mediabaze.cz.

sylvapol@gmail.com

KONVERGENCE FILMU A ARCHITEKTURY V PRAŽSKÝCH ULICÍCH SYLVA POLÁKOVÁ

{studie}

V této studii se budu zabývat konvergencemi mezi filmem (ve smyslu pohyblivého obrazu) a městskou architekturou. Toto téma budu ilustrovat na vzorku příkladů filmově-architektonických konvergencí, které se týkají Prahy v posledních patnácti letech. Vycházet budu z Manovichova konceptu filmu jako *kulturního interfejsu*, který ve smyslu překonání „dogmatu“ o specifičnosti médií rozvíjí David N. Rodowick.¹ Další koncept, v jehož rámci se budu pohybovat, je *filmová reloka*ce, jež je jednou z aktuálních badatelských oblastí filmových studií (věnují se jí např. Francesco Casetti, Malte Hagener, Philippe Dubois).² Opírat se budu o postupy a poznatky takzvané „nové filmové historie“ v oblasti rozšíření předmětu zkoumání filmu za hermeneutický rámec filmových studií, směrem k filmu pojímanému jako komplexní socio-kulturní praxe.³ Inter-

¹ Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, MA: MIT Press 2001; Lev MANOVICH, „Cinema as a Cultural Interface“, <http://www.manovich.net/TEXT/cinema-cultural.html> (cit. 5. 10. 2010); David Norman RODOWICK, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2007.

² Viz seznam Casettiho publikací na <http://www.francescocasetti.net/en/publications.html> (cit. 30. 7. 2010); Philippe DUBOIS – Lúcia Ramos MONTEIRO – Alessandro BORDINA (eds.), *Oui, c'est du cinéma / Yes, It's Cinema. Formes et espaces de l'image en mouvement / Forms and Spaces of the Moving Images*, Udine: Campanotto Editore 2009; Malte HGENER, „Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence“, *Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, roč. 11, 2008, č. 4, s. 15–22.

³ Zásadní publikací z této oblasti, která vyšla v Čechách, je antologie textů Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha: Hermann & synové 2004.

mediální charakter filmově-architektonických konvergencí a sociální kontext městského veřejného prostoru budou ve studii reflektovány pomocí citací příslušných odborných textů. Cílem této studie je předložit návrh klasifikace filmově-architektonických konvergencí, které se intenzivně prosazují v městském veřejném prostoru a již se staly součástí našeho každodenního života. Navržená klasifikace, ilustrovaná na konkrétních případech, má přispět k zorientování se v dynamicky se rozvíjející podobě současných měst a k rozpoznání mediálních strategií a taktik, které jsou v městském prostředí používány k různým účelům.

Film jako kulturní interfejs a filmová reloka
Označení *film* v době rozšíření digitálních technologií přestává být používáno pouze ve smyslu analogového

média, který zároveň neztrácí. Zda je dílo analogové, elektronické nebo digitální, nemá už dnes ve většině případů zásadní význam a vliv na to, *kdo* je jeho autorem (filmař, výtvarný umělec...) nebo *kde* bude prezentováno (v kině, v galerii, v soukromém bytě, na internetu, na fasádě domu...). Digitální technologie dokážou převodem na binární kód simulovat jakékoli médium, a tak samy o sobě nejsou specifické. *Film*, jak jej pojímá Lev Manovich,⁴ je dominantním kulturním interfejsem 20. století, což dokládá převaha informací prezentovaných audiovizuální formou a převzetí mechanismů filmového jazyka počítači.⁵ Rovněž podle Davida N. Rodowicka může film i ve 21. století posloužit jako model pro pochopení nových médií a jejich extenze do dalších praxí.⁶ Přičemž důležitou roli v takovémto přístupu k novým médiím sehrává subjektivní soud uplatňovaný ve fázi ukotvování nových praxí.⁷ Fotografie a film jako kulturní interfejsy nám pomohou pochopit, co je nového na nových médiích. Když se nová média vynořují, vždy nejprve nastane přechodná fáze, kdy hledají svou identitu ve starých médiích. Digitální média se obracejí k filmu jako ke svému modelu. [...] Dominantním kulturním interfejsem 20. století jsou kinematografické artefakty, které uvádějí prostor do pohybu a transformují jej temporálně.⁸ Z této citace vyplývá, že specifčnost získává každé dílo zvlášť až konkrétním kontextem aktuální prezentace. Tedy danou událostí. Rozhodnutí, o jaké dílo se jedná (ve smyslu pojmenování média), se stává složitým procesem vyjednávání mezi obeznámeností se zavedenými praxemi a schopností subjektivně posoudit každou takovou událost zvlášť. *Simulace, subjektivnost a temporální transformace v prostoru* jsou tedy klíčovými charakteristikami dnešních forem *pohyblivého obrazu* a myšlení o něm, včetně konvergencí mezi filmem a architekturou.

Příbuzným konceptem *filmu jako kulturního interfejsu* je *filmová reloka-
ce*, která zahrnuje různé formy extenze filmu mimo kinosál (televize, internet, mobilní telefon, velkoplošné obrazovky ve městě apod.). *Filmovou relokací* je označován proces, při němž se estetická zkušenost sledování filmu přemísťuje z jednoho místa na jiné (kde je simulována), čímž ztrácí některé své „poznávací rysy“, ale zároveň získává nové, kterým se „učí“ od média, s nímž aktuálně konverguje.⁹ Oba tyto koncepty, které narušují představu o filmové specifčnosti založené na zastaralé představě o materii tohoto média, vyvolávají potřebu přeformulování základních otázek filmových studií.

4 Tj. „film“ (cinema) jako kulturní praxe zahrnující různé elementy filmové percepcie, jazyka a recepcie, která se neomezuje na fiktivní film 20. století. Manovich, „Cinema as Cultural Interface“, s. 4.

5 *Ibid.*, s. 9.

6 Petr SZCZEPANIK – Jakub KUČERA, „Rozhovor s D. N. Rodowickem. Virtuální život filmu“, *Illuminace*, roč. 15, 2003, č. 2, s. 95.

7 Srov. RODOWICK, *Virtual Life of Film*.

8 SZCZEPANIK – KUČERA, „Rozhovor s Rodowickem“, s. 96–97, 99.

9 Definování filmové relokace se zabývá Francesco CASETTI v „The Last Supper in Piazza della Scala“, *Cinéma & Cie: International Film Studies Journal*, roč. 11, 2008, č. 4, s. 7–14.

Od 20. let 20. století po 70. léta si filmová obec kladla otázku „Co je to film?“ ve snaze najít jeho esenci nebo specifikum. Na začátku 70. let, spolu s obratem k Nové filmové historii a zájmem o pre- a ranou kinematografii, se otázka změnila na: „Kdy je to film?“ Nejživější debaty o počátku kinematografie se vedly v roce 1995 kolem stého výročí takzvaného „prvního“ veřejného filmového představení bratří Lumièrů 28. prosince 1895 v pařížském Grand Café, které se týkaly původu a oprávněnosti tohoto data. Výsledkem byla změna a především znásobení hodnotících kritérií, kterým dlouho dominovala estetická interpretace, zaměřená na filmové dílo, a nikoli na film jako na komplexní sociální instituci, zahrnující např. ekonomickou infrastrukturu, technologii, distribuci, prostředí projekce či diváctví. Otázka „Kdy je to film?“ naznačuje historické zpochybnění původu filmu jako média i kulturního vyjádření. Tato otázka otrásá specifickostí filmového média ještě před rozšířením digitálních technologií.

Film už není pevně ukotven a svázán jako určitá komodita a textuální objekt, a je stále obtížnější jej uchopit, protože se jeho status stává fluidním. V současné době, kdy je film silně dislokovaný, můžeme základní otázku filmových studií přeformulovat na: „Kde je to film?“ Nová filmová historie a její studium raného filmu ukázaly, že film ve skutečnosti nikdy žádné pevně definované pole nevytvořil a jeho identita byla vždy spíše přáním než skutečností. Podoba filmu, kterou si spojujeme s kinem, byla dominantní praxí jen pro určitou část historie filmu. Filmový historik Ian Christie rozlišuje ve svém aktuálním výzkumu tři etapy historie kinematografie – *precinema*, *fázi kina* a *postcinema*.¹⁰ Ve vymezení etap Christie záměrně pracuje s volnějším časovým rámcem, protože „začátky“ a „konce“ jednotlivých etap podléhají lokálním variacím. První etapa – která se vyznačovala formováním filmu jako celku, zahrnujícího systém produkce, směny i spotřeby – trvala od počátku 18. století do konce 19. století. Druhou etapou, během níž se etablovala filmová studia jako akademický obor, je *fáze kina*. A právě vytváření diskursu filmových studií v této době je hlavním důvodem, proč se pod filmem obecně rozumí forma audiovizuální zábavy, primárně určená pro kina. Film však průběžně expandoval také do dalších prostředí (televize, galerie

¹⁰ Ian CHRISTIE, „London Screen History. London's Entertainments. From the Panorama to the Polytechnic (Not Forgetting Fairs, Music Hall, Side-Shows etc.)“, konferenční příspěvek na „Paris Summer School. Cinema et art contemporain 2“, Paříž: INHA, 6. července 2009.

a muzea, internet, mobilní telefony, veřejná prostranství atd.), kde se stal zcela přirozenou součástí naší životní reality. Tato třetí fáze (*postcinema*) v mnohém navazuje na filmové praxe, které se objevovaly již v 18. a 19. století, ale byly upozaděny ve prospěch

kina.¹¹ Film vzešel z mnoha různých teritorií a současný různorodý výskyt filmu nás přivádí zpět k uvažování o něm jako o mnohočetné a rozptýlené entitě osvobozené od jediné identity. Film, jak poznamenává Francesco Casetti, je potřeba vnímat jako určitou linku proplétající se v síti, která spojuje historii moderních forem zábavy, vyprávění, masová média či veřejnou sféru.¹² Studium *filmové relokace* tak není zaměřeno pouze na značné procesy změny, ale upozorňuje rovněž na permanenci, a oproti technologické dimenzi zdůrazňuje oblast zkušenosti a význam konkrétního prostředí.

Klasifikace konvergenčí architektury a filmu

Konvergenci filmu a architektury v této studii pojmám jako formální spojení dvou médií a jejich nástrojů. V případě jiného vztahu, mezi architekturou a filmem, který se odehrává na bázi citace, k níž není potřeba integrovat médium *pohyblivého obrazu* (tj. analogový nebo elektronický obraz) do architektonické formy, se v tomto pojetí nejedná o konvergenci, ale „pouze“ o inspiraci. Film konverguje s architekturou dvěma základními způsoby. Na jedné straně formou zásahů do pláště, tedy do fasády budov, a na straně druhé v samotném procesu navrhování, čímž zásadně přispívá k proměně architektonické praxe a rozšíření jejích možností a funkcí. Architektonická terminologie tak již byla obohacena o dva termíny, které se rychle ujaly: *mediální fasády* a *parametrická architektura*. Konvergence filmu a architektury, které se odehrávají na fasádách budov, se pro užívání nových médií nazývají mediálními fasádami.¹³ Parametrická architektura označuje tu architekturu, v rámci jejíhož procesu navrhování se pracovalo se speciálními softwary umožňujícími tvarování tzv. „informačního modelu budovy“ na základě výpočtů sumy zadaných dat. Například v rámci virtuálního navrhování se používají obdobné nástroje jako u filmových digitálních triků.¹⁴

Základní rozdělení konvergence filmu a architektury, které se odehrává v rámci samotného navrhování (parametrická architektura) či v zásazích do pevného pláště budovy (tzv. mediální fasády), lze v druhém případě ještě dále rozdělit. Ať už se jedná o architektem zamýšlenou konvergenci s pohyblivým obrazem v rámci pláště nebo o sekundární zásah do podoby již stojící budovy, na výběr je dvou- a třídimenzionální řešení. *Třídimenzionální konvergenci pohyblivého obrazu*

¹¹ Ibid.

¹² Francesco CASETTI, „Theory, Post-theory, Neo-theories. Changes in Discourses, Changes in Objective“, *Cinemas*, roč. 17, 2007, č. 2-3, s. 33-44, <http://www.francescocasetti.net/saggi/Cinemas.pdf> (cit. 21. 5. 2010).

¹³ Srov. tematické číslo časopisu *Zlatý řez*, roč. 29, rok 2007, č. 1, věnované mediálním fasádám.

¹⁴ O parametrické architektuře pojednává série článků Jaroslava HULÍNA v časopise *Era* 21: „Automatizace aneb rutiny, cykly, podmínky, algoritmy“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 1, s. 58-61; „Diferenciace aneb proměnné, funkce a parametry“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 2, s. 58-61; „Analýza a simulace aneb jednoduché modely a nástroje“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 3, s. 62-65; „Samoorganizace aneb součet částí celku“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 4, s. 64-67; Jaroslav HULÍN - Viktor JOHANIS, „Soběpodobnost aneb vztah částí k celku“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 5, s. 60-63; Jaroslav HULÍN, „Parametricismus aneb techniky digitálního navrhování“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 6, s. 60-63.

a architektury můžeme popsat jako *světelný objekt*, který využívá určitého světelného zdroje a jehož proměnlivost je omezena tvarem objektu. Tato forma mediální fasády je známa především v podobě neonových nápisů a obrazců, které přidaly typografickým sdělením umístovaným na budovy světelný rozměr odvíjející se v čase. *Dvojdimenzionální konvergence* filmu jako pohyblivého obrazu s architekturou se uskutečňuje pomocí *projekce* a/nebo formou *digitálních obrazovek*. Mladší z obou podob 2D filmově-architektonické konvergence (tedy digitální obrazovky) je vzhledem k vývoji různých technologií a materiálů použitelná i za denního světla, na rozdíl od světelných projekcí, které vyžadují tmu, a tak byly uzavírány do uměle ztemnělých prostor (kino) nebo provozovány teprve po setmění (různé formy tzv. letního kina).¹⁵ Díky technologickému vývoji může film fungovat ve veřejném prostoru již čtyřicet hodin denně a toto zdvojnásobení efektivnosti má bezpodmínečný vliv na podobu městského prostředí.

Emblémy současného města

V charakteristikách současné městské kultury se často objevují pojmy a příklady jako *konvergence*, *rozptýlení*, *vyprchávání*, *nestabilita*, *simultaneita*, *pluralita*, *atrakce*, *událost*, *individualizace*, *privatizace*, *fragmentarizace*, a také potřeba *sebe prezentace*. Ve filmu, podobně jako v architektuře společně s urbanismem, byli adresáti dlouhou dobu pojmáni jako víceméně pasivní diváci. S rozvojem telekomunikačních technologií se však zvýšil zájem o vlastní kreativitu a sebevyjádření jedince. V důsledku těchto zájmů se také architektura i film pokoušejí zvýšit míru možné interaktivity svých „uživatelů“. Architektura asimiluje film. Film participuje na architektuře. Společně vytvářejí další kanál komunikace mezi lidmi a lidmi a prostředím. Příklady, které volím pro ilustraci výše zmíněných kategorií klasifikace filmově-architektonické konvergence a k ilustraci různých strategií a taktik obývání veřejného prostoru, jsou ilustrativním segmentem, a nikoli snahou o komplexní vyjmenování nebo kurátorsky zabarvený výběr, který zaujímá hodnotící hledisko estetické relevance.

Dnešní podoba Prahy je výsledkem několika strategií, které sice mohou být principiálně protichůdné, ale přesto se v některých bodech shodují. Z podoby města lze vyčíst ekonomické, politické i další strategie, které se v něm odehrávají. Snaha o zachování historického rázu Prahy vychází od památkářů, stejně jako od těch, kteří těží z turistického ruchu, díky němuž se mimo jiné mění skladba obyvatel ve starých čtvrtích města. Sociální

¹⁵ Existují však už také fólie, které umožňují i denní projekci, tzv. projekční fólie 3M Vikuiti.

vybavenost se jen v málo případech řeší revitalizací, a tak se aglomera-
ce zahryzává hlouběji do okolní krajiny, což s sebou nese nejen estetické,
ale ještě hůře napravitelné urbanistické prohřešky. Veřejnost, v jejíž pro-
spěch se tyto „zásahy“ údajně dějí, se v posledních letech probouzí k ak-
tivnějšímu přístupu ke svému prostředí. O veřejném prostoru se debatuje
v odborných časopisech.¹⁶ Na stejné téma se pořádají výstavy.¹⁷ Ale
především se již podnikají konkrétní kroky, jimiž obyvatelé Prahy s vel-
kým přispěním umělecké obce dotvářejí městské prostředí.¹⁸

Hybridní veřejný prostor

Prostor, který lidé v městském prostředí mohou společně a svobodně
užívat, je jednou ze základních myšlenek a podmínek demokratické spo-
lečnosti, již zdůrazňovala celá řada filosofů, politologů a sociologů. Měst-
ská anonymita, na niž upozorňovala Hannah Arendt, či otevřená ko-
munikace, v níž spatřoval hlavní potenciál Jürgen Habermas, nejsou již
hlavními charakteristikami veřejného prostoru.¹⁹ Definování veřejné-
ho prostoru se komplikuje díky privatizaci a fragmentarizaci, které jsou
hlavními soudobými městskými trendy. Výsledkem je rozdělení veřejné-
ho prostoru na dva typy: první spadá do majetků státní a městské správy
(většina ulic, náměstí a parků), druhý tvoří prostory patřící soukromým
vlastníkům, kteří veřejnosti umožňují do nich vstoupit a užívat je (ka-
várny, kina, nákupní centra, zábavní parky). A jak upozorňuje Adam
Gebrian, právě tyto „privátní veřejné destinace“ se stávají čím dál ví-
ce opravdovým centrem veřejného života, a to na úkor těch prvních. Na
rozdíl od nich však podléhají určitým pravidlům.“²⁰

Podmínky (poplatek, časové omezení, předpokládaný
účel návštěvy, apod.) privátně veřejných prostředí disci-
plinují kolektivní zkušenost.²¹

Film, jenž se realizoval v kolektivní veřejné (kino)
i individuální privátní (televize, internet, mobilní tele-
fon) sféře, hledá ve spojení s architekturou další místa
uplatnění, a oživuje tak některé z pozapomenutých pra-
xí. Ale jaké důvody má architektura „zaplétat se“ s pr-
chavým médiem?

Proměnlivá architektura

Následky modernistického urbanistického plánová-
ní, které se pokoušelo řešit problém zahuštění pomocí
standardizace a formálního racionalismu, jsou většinou

¹⁶ Viz tematické číslo časopisu *Zlatý řez*,
věnované urbanismu (*Zlatý řez*, roč. 32,
2009/2010, č. 4/1).

¹⁷ Např. ideová soutěž a výstava *Městské zá-
sahy Praha 2001* (13. 5. – 2. 8. 2010, Centrum
současného umění DOX), o nichž budu mluvit
později v textu.

¹⁸ Např. projekty skupiny Ládví. Vedle kom-
binování uměleckých intervencí do veřejného
prostoru se společensko-prospěšnou činnos-
tí, skupina Ládví za dobu své existence vypsalala
měsíční rezidenční pobyt pro umělce a vyhlásila
ideovou soutěž na Centrum současného umě-
ní Ládví, viz dále v textu. Více o skupině Ládví:
<http://ladviwebic.cz/> (cit. 26. 5. 2010).

¹⁹ Hannah ARENDTOVÁ, *Vita activa neboli
O činném životě*, Praha: OIKOYMENH 2007;
Jürgen HABERMAS, *Strukturální přeměna ve-
řejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské
společnosti*, Praha: Filosofia 2000.

²⁰ Adam GEBRIAN, „Veřejný, nebo zbytkový
prostor?“, *Era* 21, roč. 9, 2009, č. 2, s. 12–19.

²¹ Manuel DE SOLÁ MORALES, „Za ‚materi-
ální urbanitu‘, *Zlatý řez*, roč. 32, 2009/2010,
č. 4/1, s. 14.

zchudlá předměstí, která vypadají hůře než staré městské zástavby. Krátkou životností se vyznačují také budovy s přísnou determinací, pro něž je obtížné najít jiné uplatnění, jakmile ztratily svůj prvotní účel. Dalším problémem jsou dopravní uzly, kolem nichž se vytvářejí neživá prostranství, tzv. *terrain vague*. Řešením ale není staré zbourat a nefunkční prostor ignorovat. Odpovědí na tyto problémy je revitalizace starých budov a flexibilita budov nových vůči proměnlivému městskému prostředí a potřebám. Debaty o nutné proměně architektury navíc vyhrotily události spojené s 11. zářím 2001. Pád Světového obchodního centra, které bylo vrcholem obecného stavebního typu poválečné kancelářské výškové budovy, se stal symbolickou událostí, která otřásla modernistickým funkcionalismem i rolí architektury jako symbolického systému prezentujícího bezpečí, pevnost a stálost. Projekt architektů Minoru Yamasakiho a Antonia Bruttiochiho měl představovat globální tržiště. Dva obří mrakodrapy byly pevným „tělem“ na prominentním místě nematerializovaného neviditelného trhu. Rezonance útoku z 11. září ve společnosti a médiích ukázala, že symbolismus architektury je stále mocný.²² Mnoho architektonických kanceláří se chopilo překonávání traumatu z ohrožení ve výškové městské zástavbě jako výzvy a začalo ještě intenzivněji pracovat na vyvíjení nových materiálů, konstrukcí i způsobu navrhování, které pomocí speciálních softwarů umožňuje analyzování velkého množství dat koexistujících s budovou v síti interních i externích vztahů. Inteligentní materiály ve spojení s parametrickou architekturou jsou značkou pokroku (ve smyslu prosperity), kterou si ale prozatím mohou dovolit pouze bohatí investoři. Spíše než bychom měli být v budoucnosti svědky architektury, která bude natolik schopná reagovat, aby pro ni letecká srážka přestala být hrozbou, můžeme si představit, jak bohatí investoři předvádějí svou finanční moc sice na menších, ale o to technologicky pokročilejších sídlech, jejichž fasády pokrývají materiály schopné generovat sluneční energii, lépe odolávat povětrnostním podmínkám, a přitom neztrácet na vizuální atraktivitě, obohacené o pohyblivé obrazy násobící působivost budovy. Ve vizích architektonických kanceláří,²³ na jejichž uskutečnění tyto týmy již pracují, jsou i části stavby, kterou by měly být schopné komunikovat se svými uživateli a naplňovat potřebu neustávajícího přísunu informací a stimulů. *Inteligentní architektura, tekutá architektura, architektura hyperpovrchu, hybridní architektura, animovaná architektura, transarchitektura, performativní architektura, strojová architektura, evoluční architektura, generativní architektura, parametrická*

²² Více o významu pádu Světového obchodního centra pro obor architektury viz Mark WINGLEY, „Navržená nejistota“, in: Jana TICHÁ (ed.), *Architektura v informačním věku*, Praha: Zlatý řez 2006, s. 15–29.

²³ Např. architektonická kancelář Kase Oosterhuis a Ilony Lenard ONL.

architektura či *architektura roje*... plejáda atraktivních názvů připomíná tržiště, kde se obchodníci snaží prodat víceméně podobné produkty.²⁴ Budovy, které v rámci těchto koncepcí zatím vznikají, jsou ikonickými sídly, která pramálo přispívají k budování veřejného prostoru jako komunikačního katalyzátoru. Tuto funkci spíše plní menší projekty, které odpovídají popisu soudobé architektury (tzv. *supermoderny*) Manuela de Solà Moralese. Tato architektura, která kriticky navazuje na sebevědomé až domýšlivé ideály modernistické architektury, se podle de Solà Moralese „musí vyznačovat intenzitou akupunkturního zásahu“.²⁵ Takový městský projekt musí být „koncentrovaný a specifický, omezený v čase a prostoru své intervence, ale zároveň otevřený a extenzivní ve svém vlivu, který přesahuje jeho hranice, a to ve všech technických, rozpočtových, infrastrukturních a architektonických aspektech stavebního projektu, s vrstevnatostí funkcí a kolektivním využitím i poté, co se bezprostřední program vyčerpá“.²⁶ I bez zázemí velkých architektonických kanceláří a jejich investorů se architektura již dnes stává proměnlivou v čase pomocí zelených fasád, světelné architektury či zakomponováním filmového obrazu.²⁷

Pražské filmově-architektonické konvergence

Parametrická architektura

Jednou z prvních polistopadových realizací moderní architektury v Praze byla stavba kancelářské budovy s kavárnou a restaurací na rohu Rašínova nábřeží a Jiráskova náměstí. Architekti Vlado Milunić a Frank O. Gehry se rozhodli fasády vltavského nábřeží rozvlnit „pohybem“, který do budovy měla vnést symbolika tance, ale i samotný proces navrhování. Tančící dům je prvním případem, kdy film a architektura používají stejné nástroje v procesu realizace. Jedná se o jednu z prvních staveb na světě, která vznikla pomocí programování. Milunić a Gehry nechali nejprve ve Spojených státech naskenovat trojrozměrný fyzický model, který byl později v pražské kanceláři převeden na několik desítek kontrolních bodů, které architektům umožnily obohatit klasické geometrické tvary o složitější formy „tvarování“, a přitom zaručit realizovatelnost a funkčnost.²⁸ Výsledný tvar podněcuje dojem

²⁴ Tyto v mnohém se překrývající termíny ve svém článku resumuje architekt a teoretik architektury Kas OOSTERHUIS, „Architektura roje II.“, *Zlatý řez*, roč. 28, 2006, č. 3, s. 40.

²⁵ DE SOLÀ MORALES, „Za „materiální“ urbanitu“, s. 15.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Např. práce dvou berlínských studií Realities: United (<http://www.realities-united.de/> [cit. 26. 5. 2010]) a Raumlabor Berlin (<http://www.raumlabor-berlin.de/> [cit. 26. 5. 2010]), jehož členové Markus Bader a Matthias Rick vedou na pražské VŠUP Ateliér architektury III.

²⁸ HULÍN, „Automatizace“, s. 59.

spirálovitého pohybu, který dovysvětluje legenda Tančícího domu jako „budovy-sochy“ slavného muzikálového páru Freda Astaira a Ginger Rogers. Formální konvergenci se architektonický tým pokusil podpořit filmovou parafrází v přezdívce domu, ale ta se nakonec obrátila proti novátorskému projektu, jemuž byla vyčítána amerikanizace české kultury. Přezdívka, kterou výkonný tým odlišoval obě věže tvořící „taneční pár“, se navzdory kritickým reakcím ujala i mezi Pražany.²⁹ Stejný investor přivedl do Prahy architekta Jeana Nouvela, aby nejprve vypracoval návrh pro revitalizaci celé jedné čtvrti, jež slibovala možnost moderní výstavby v dosahu historického centra. Z projektu *Linie rozjímání o devíti budovách*, který Nouvel přednesl v roce 1991, byla nakonec o sedm let později povolena výstavba pouze části Zlatý anděl.³⁰ Návrh z počátku devadesátých let byl doveden do konce až v roce 2000, a tak je vlastně ideově starší nežli Tančící dům, stojící o pár let dříve na druhém břehu Vltavy. Nouvel při dotváření legendy budovy, podobně jako Miluníc a Gehry, vtiskl fasádě filmové téma, a to v podobě „anděla ochránce“ z filmu Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem*. Tato melancholická filmová postava, jež shlíží na upadající město, dala budově jméno a docela zastínila ostatní citace z literárních děl pražských autorů Franze Kafky, Gustava Meyrinka, Jiřího Ortena nebo Rainera Maria Rilkeho, které spolu s „andělem“ graficky zpracoval Tomáš Machek.³¹ Zlatý Anděl, navzdory silné tématické vazbě ke konkrétnímu filmovému dílu, tedy není filmově-architektonickou konvergencí, ale pracuje pouze s filmovou citací.

2D Mediální fasády. Digitální obrazovky

Častou a svým způsobem parazitní formou koexistence architektury s filmovým obrazem ve veřejném prostoru jsou digitální obrazovky umístované na fasády budov.³² Ve většině případů se jedná o sofistikovanější variaci na reklamní billboardy. Ačkoli se někteří architekti těchto intervencí reklamního obrazu obávají a přičítají jim devaluaci budovy i veřejného prostoru, můžeme vyjmenovat několik „shluků“ *světelného designu*, které dodávají místu nezaměnitelný ráz, ba dokonce z něho dělají vizuálně atraktivní scénérii. Newyorské Time Square, torontské Yonge-Dundas Square nebo moderní Tokyo si už bez těchto obrazovek nedovedeme představit. Velikost, hustota a intenzita těchto digitálních scénérií odpovídají měřítku, tempu a dalším specifikům těchto měst. V daleko menší a poklidnější Praze, podléhající vyhláškám a úmluvám Národního

²⁹ Více o historii Tančícího domu viz Irena FIALOVÁ, *Tančící dům*, Praha: Zlatý řez 2003.

³⁰ Václav ČÍLEK, „Hledání normálního Anděla“, Archinet, <http://www.archinet.cz/index.php?mode=article&art=13900&sec=10307&lang=cz> (cit. 21. 5. 2010).

³¹ Irena FIALOVÁ, *Zlatý Anděl*. Jean Nouvel v Praze, Praha: Zlatý řez 2000.

³² V současné době je k venkovnímu zobrazení pohyblivých obrazů nejvíce používána tzv. LED technologie umožňující dostatečné kvalitní projekci za přímého denního světla.

památkového ústavu, bychom takovou scénérii nenašli, což ovšem neznamená, že se v Praze solitérní digitální obrazovky nevyskytují. Plní informační funkci (např. obrazovky s dopravními, časovými a meteorologickými údaji) a reklamní funkci, a objevují se na místech s vysokou frekvencí lidí (chodců i účastníků dopravního provozu), nebo tak aby byly viditelné i na velké vzdálenosti. Za všechny jmenuji obrazovku umístěnou na fasádě domu v ulici Boženy Němcové přímo proti Nuselskému mostu, která byla instalována v květnu roku 2004 společností City Channel. Obrazovka je určena k vysílání až desetivteřinových spotů, aby je řidiči přejíždějící most stihli zaregistrovat. Reklamní spoty zpočátku střídaly krátké filmy studentů pražských vysokých uměleckých škol. Původní poměr mezi komerčními a nekomerčními spoty byl tři desetivteřinové ku třem pětivteřinovým, ale brzy definitivně převládla od počátku poměrně průhledná finanční motivace společnosti.³³ Samozřejmě je ošidné dělat mezi komerčními a tzv. nekomerčními spoty dělicí čáru. Obrazovka či projekce umístěná na jakoukoli architekturu ve veřejném prostoru bude vždy plnit roli poutače. Může nás ale zajímat, k jaké aktivitě bude vybízet. Souhlasíme-li s Habermasem, že význam veřejného prostoru spočívá v jeho schopnosti vybízet k hovoru či zamyšlení, pak můžeme jednotlivé příklady filmově-architektonických konvergencí porovnávat i z tohoto hlediska.

2D Mediální fasády. Projekce

V srpnu roku 2007 se na prosklené tabuli ve vchodu do Laterny magiky rozsvítila projekce Jakuba Nepraše s názvem *Kultury*. Základem Neprašových „videomaleb“, jak tuto techniku nazývá, je projekce v počítači animovaných časosběrných záznamů promítaná z projektoru na prostorové tvary nebo různé fólie či podmalované plochy.³⁴ Kolemjdoucí lidé mohou přistoupit blíž a bavit se rozeznáváním detailů mikroskopického světa, zatímco ti, kdo kolem projíždějí tramvají nebo autem, spatří světlem pulzující poloprůhledný neznámý organismus připomínající medúzu nebo zvětšenou buňku. Neprašův fantazijní svět zviditelněný díky novým technologiím efektivně pracuje s určitou mírou líbivosti, schopností zaujmout a sdělením, které můžeme zachytit i na cestě z práce a přitakat, že jsme součástí jednoho velkého pulzujícího organismu. Zároveň hraje roli v propagační strategii Laterny magiky, která vystavením díla mladého umělce, jenž novým způsobem propojuje různé prostředky, podporuje i své vlastní zaměření. K tomuto

³³ Údaje o programaci spotů jsou čerpány z článku „City Channel rozhybala bránu“, *Strategie*, 28. června 2004, <http://www.strategie.cz/scripts/detail.php?id=46113> (cit. 21. 5. 2010).

³⁴ Neprašova videomalba *Kultury* byla k vidění ve večerních a nočních hodinách.

kroku se management Laterny magiky odhodlal příznačně v době, kdy tato pražská scéna se světovým renomé začala ztrácet zisky z představení. Od roku 1992 do roku 2001 byla Laterna magika ekonomicky soběstačným subjektem, ale po prvním poklesu turistické návštěvnosti Prahy se už neobešla bez státní podpory. Na konci roku 2009 musela být Laterna magika jako samostatná instituce z finančních důvodů zrušena a od začátku nového roku se vrátila do svazku s Národním divadlem. Tato institucionální změnu provázela kampaň s názvem „Nová scéna LIVE“ a heslem „Začínáme z gruntu“, která se promítla do podoby samotné budovy oživením fasády obrácené na Národní třídu. Zahájení kampaně odstartoval happening, v němž několik performerů převlečených za čističe oken slaňovalo budovu Národní scény a vzápětí se na „právě umyté“ fasádě rozsvítilo pulzující srdce.³⁵ Úpravu fasády zadalo vedení Laterny magiky Institutu světelného designu, který do netransparentních vypouklých skleněných tabulí instaloval speciálně navržený elektronický systém, jenž měl být v chodu dvanáct hodin denně od listopadu 2009 do ledna 2010, ale datum ukončení je nadále prodlužováno. Na základě specifik budovy a vyzkoušených technologií bylo nakonec zvoleno prosvícení pláště zevnitř, a to pomocí LED technologie a RGB diod. Programovatelnost pulzů v diodách umožňuje měnit výsledné obrazce, a tak srdce mohl vystřídat nápis LIVE s proměnlivou barevností. Můžeme očekávat, že Laterna magika ve spojení s Institutem světelného designu tento systém bude v budoucnu nadále využívat.³⁶

Dalším případem oživení fasády pomocí projekce, které kombinuje sebe-prezentační záměry s vystavením uměleckého díla, byla noční projekce slide-show fotografií na festivalu *Street For Art*, jehož „centrálou“ se stala „skládačka“ stavebních buněk navržená dvojicí Aleksandra Vajd a Hynek Alt. Jejich původní návrh zamýšlený jako Centrum současného umění Ládví byl založen na použití prefabrikovaných stavebních buněk v kombinaci s permanentně instalovaným jeřábem. V základním uspořádání bylo devět červených buněk smontováno do tří podlaží nad sebou, které mohl jeřáb přeskupovat podle potřeby a přizpůsobovat tak výstavní prostory konkrétním nárokům každé instalace. Tento princip byl

³⁵ Záznam této akce, sestříhaný do televizního spotu, je dostupný na YouTube: „NOVÁ SCÉNA – live_TV_SPOT.mov“, YouTube, nahráno uživatelem NOVASCENAnd 19. prosince 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=v8RrMe-71qHc> (cit. 21. 5. 2010).

³⁶ Technické údaje jsou čerpány ze serveru <http://www.svetelndesign.cz/projekty/srdce-nova-scena-nd.html> (cit. 21. 5. 2010).

realizován na Hájích v rámci *Street For Art* 2010. V nejvyšším patře se usídlilo improvizované fotografické studio studentů pražské VŠUP, kde se návštěvníci mohli nechat vyfotit. Přes den pořízené fotografie byly po setmění zvenčí promítány na třetí patro galerie ve slide-show. Promítání bylo dalším z happeningů festivalu i poutačem

zacíleným na obyvatele sídliště, kteří mohli projekci pozorovat z oken svých bytů.

Spojení projekce na fasádu budovy a propagace festivalu charakterizuje rovněž projekt Fresh Film Walk, který je významnou doprovodnou akcí festivalu Fresh Film Fest, jenž se odehrává na konci léta v Karlových Varech. Festival tuto akci pořádá již od roku 2008 ve větších městech (Praha, Brno, České Budějovice, Ostrava, Šumperk, Jablonec nad Nisou, Pardubice), odkud do Karlových Varů přijíždí většina diváků. Organizátoři filmových procházek participují na městském veřejném prostoru, kde promítají dramaturgicky připravené bloky a divákům nabízejí poměrně unikátní spojení filmového zážitku, happeningu a společenského setkání. Pražské procházky doposud nabídly směs různých prostředí: Malou Stranu (od Karlova mostu do ulice U Lužického semináře, k Vojanovým sadům a na nábreží u Cihelné ulice), Staré město (od Týnské literární kavárny ke Karolinu, za Stavovské divadlo a k Prašné bráně), žižkovský pěší tunel nebo piazzettu Nové scény.

Architektonické soutěže – nerealizované konvergence filmu a architektury

Budova Nové scény se již podruhé v tomto textu objevuje jako příklad architektury, která vybízí ke konvergenci s filmem. Důvodem může být atraktivní lokace v centru města a přímé sousedství s pražským nočním životem, který končíva čekáním na příjezd nočních tramvajových linek. Filmové oživení, i přes pokročilé technologie umožňující provoz za bílého dne, je v noční atmosféře přeci jen intenzivnější. Zároveň se jedná o budovu, která měla mnoho odpůrců kvůli své vizuální podobě i konstrukčnímu řešení. Nebudu zde hodnotit, do jaké míry jsou tyto kritiky vůči architektuře Karla Pragera oprávněné, ale vezmu je na vědomí jako jeden z možných důvodů, proč vedení této instituce spolu se zahraniční společností DuPont, jež se zaměřuje na transformace existujících fasád, vyhlásilo loni na podzim ideovou architektonickou soutěž, jejímž tématem byla proměna stávajícího pláště Nové scény. Ve čtyřech desítkách odevzdaných návrhů zhruba polovinu představovali odpůrci a druhou polovinu zastánci původního Pragerova řešení. Skutečnost, že se na soutěži podílela také firma Happy Materials, ozřejmuje další podstatný význam výstavy. Ačkoli se mluvilo o důležité prezentaci mladých českých architektonických talentů, šlo do značné míry o přehlídku nových stavebních materiálů.³⁷ Nemalá část

³⁷ To přiznává také historik architektury Zdeněk Lukeš. Viz Marie TŘEŠŇÁKOVÁ, „Nová scéna i přes zajímavé návrhy zůstane ve starém kabátě“, *webový portál ČT24*, 23. března 2010, <http://www.ct24.cz/kultura/architektura-a-design/84734-nova-scena-i-pres-zajimave-navrhy-zustane-ve-starem-kabate/> (cit. 21. 5. 2010).

zúčastněných tak volila právě nové fasádní materiály, které umožňují konvergenci s dalšími uměleckými praxemi včetně filmu.

Architektonické projekty vyžadují důkladnou předchozí rozvahu, než je přistoupeno k realizaci, a tak jsou v této oblasti ideové soutěže obvyklé. Ale i nerealizovaný návrh má svou váhu, protože není řečeno, že nebude mít vliv někdy v budoucnu. S tímto přesvědčením uspořádali slovenští architekti Matúš Vallo a Oliver Sadovský v roce 2007 ideovou soutěž *Městské zásahy Bratislava*, jejíž model převezli v letošním roce do Prahy, kde se spojili s Adamem Gebrianem a Centrem moderního umění DOX. *Městské zásahy Praha 2010* představují osmdesát řešení pro osmdesát míst, která si podle vlastního výběru zvolili zúčastnění architekti, zavedená studia i studenti architektonických škol. Cílem bylo vytipovat problematická místa města a navrhnout jejich revitalizaci.³⁸ Výsledkem mělo být vyprovokování zvýšeného zájmu „o veřejný prostor, o kvalitu života ve městě a jeho možnou budoucnost“, jak vysvětluje Adam Gebrian.³⁹ Osm z vystavených návrhů uplatňovalo nějakou formu konvergence s filmem. Studenti ateliéru Petra Hájka a Jaroslava Hulína z ČVUT řešili oživení tunelu pod Vítkovem. Tunel by se v jejich pojetí mohl proměnit v multifunkční pasáž, kde by své místo měly obchody či umělecká galerie. Proměnlivost, světlo a rozptýlení by zde obstarávaly digitální obrazovky včleněné do loubí (jedná se tedy o případ 2D Mediální fasády řešené digitálními obrazovkami). Následující tři příklady uplatňují formu *3D Mediální fasády jako světelný objekt*. Igor Marko a Petra Havelková z FoRM Associates London navrhli revitalizaci pasáže pod Akademií věd, která počítala s dostavbou jakéhosi zlatého „límce“, na jehož hranách lemovaných pásem ze světelných diod by proudil libovolný text. S dočasnou povahou projektu se spokojilo studio COLL COLL, které navrhlo pro staveniště ve Spálené ulici stěnu z posuvných světelných částí, aby tak zpříjemnilo prostředí dlouhotrvající stavby. Kancelář Linhart Architect prezentovala nové řešení pro kupoli dominující

Ministerstvu průmyslu a obchodu. Kupole, která v noci svítí, je neekologická a jako neměnný světelný zdroj už těžko může konkurovat moderním digitálním obrazovkám rozsetým po městě. Kancelář Linhart Architect proto navrhla využít vygenerované sluneční energie a úsporné LED technologie, jež by se v nočních hodinách dávala k dispozici umělcům různých profesí, kteří by vytvářeli „noční sférické projekce s ekologickým poselstvím“.⁴⁰

³⁸ Součástí výstavy je také databáze dalších pražských míst, jejímž prostřednictvím autoři konceptu chtějí motivovat návštěvníky výstavy, aby se rozhlédli kolem sebe a zjistili, zda neznají více problematických míst, než mohli zhlédnout na výstavě.

³⁹ Adam GEBRIAN, „80 řešení pro 80 míst města aneb Městské zásahy Praha 2010“, tisková zpráva, *ag-ent.cz*, 5. dubna 2004, <http://ag-ent.blogspot.com/2010/05/mestske-zasahy-praha-2010-tiskova.html> (cit. 21. 5. 2010).

⁴⁰ *Městské zásahy Praha 2010* (kat. výst.), Praha: Centrum pro současné umění DOX 2010.

Ostražitá destabilizace

Jak ukazuje tato stručná „exkurze“ napříč různými variacemi filmově-architektonické konvergence, vize a ideály se promíchávají s komerčními cíli i skutečnými potřebami obyvatel města. Vzájemně mezi sebou vyjednávají, využívají se, předstírají jeden druhého nebo uzavírají tiché aliance. Otázka je, co to znamená pro obyvatele města: Do jaké míry se bude schopen v této síti vztahů orientovat tak, aby si dokázal udržet kritický odstup? Jaké formy vztahů mezi iniciátory a realizátory těchto projektů budou skutečně ochotné a schopné nabízet veřejnosti a jednotlivcům participaci nebo sebe prezentaci? Z výše jmenovaných splňuje požadavek sebe prezentace pouze večerní projekce fotografií návštěvníků festivalu *Street For Art*, ale také ideové soutěže, které byly otevřeny veřejnosti. Ostatní zmiňované konvergence s větší mírou interaktivity městského obyvatele nepočítají, ale to neznamená, že by během jejich působení nemohli samotní kolemjdoucí nějakou formu sebe prezentace objevit a vyzkoušet. Mohou tak proměnit původní záměr události, v níž se konvergence filmu a architektury realizuje v konkrétním čase a prostoru. V souvislosti s foucaultovským pojmáním moci ve smyslu sítě vztahů⁴¹ můžeme mluvit o situaci, v níž se dominantní praxe destabilizují vlastními podružnými procedurami, ale dříve nebo později si tyto nově nastoupivší praxe vytvoří vlastní disciplinární vzorce. Jiným způsobem mluví o tom též Michel de Certeau, který místo vztahu mezi dominantními praxemi a přidruženými procedurami uvádí model střídajících se strategií a taktik. Strategie jsou akce, jejichž síla stvrzuje *místo* (fyzické i diskuzi). Privilegovanost strategie se opírá o toto své místní zakotvení. Naproti tomu taktikám dodává hodnotu jejich *časová příhodnost* a to, jak dokážou využít situace v určitém momentě.⁴² De Certeau se shoduje s Foucaultem, že stane-li se jedna praxe příliš dominantní, bude pomalu ztrácet přidružené praxe, které ji tiše podporovaly, a brzy začne být sama „vysávána“ jinými praxemi.⁴³ De Certeau soustředí svou analýzu těchto mechanismů na každodenní praxe, v nichž vidí potenciál individuálního sebevyjádření. Uvádí dvojici praktik, kde první představuje spíše strategii a druhá taktiku, a těmi jsou psaní a čtení, protože psaní je součástí určitého diskursu, tj. má určitý status a pravidla a je součástí celého řetězce disciplinovaných úkonů, kdežto nad čtením lze jen těžko udržet dohled. To samé platí pro tvorbu a recepci filmu, stejně jako pro stavění a bydlení (nebo jiné užívání architektury) či urbanistické plánování a užívání veřejného prostoru. Unikání

41. „[M]oc je spíše praktikována než vlastněna [...], není nabytým či udržovaným ‚privilegiem‘ vládnoucí třídy, nýbrž účinkem souboru strategických pozic – účinkem, jenž manifestuje a někdy i rozlišuje pozice těch, kdo vládnou.“ Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*, Praha: Dauphin 2000, s. 61.

42. Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paříž: Éditions Gallimard 1990, s. 62–63.

43. *Ibid.*, s. 80.

strategiím a vytváření taktik se do značné míry týká uživatele.⁴⁴ Uživatelem městského prostoru bývá chodec, jehož chování se podle de Certeaua dá obtížněji předpovědět, a tudíž také limitovat. Město i jednotlivé budovy pak můžeme pojímat jako určité instalace. Procházením se podílíme na vytváření jejich momentálního vyznění. I toho si však jsou architekti prosazující parametrické budovy vědomi, když se snaží chodcovu aktivitu vyčíslit, aby s ní mohli pracovat v jeho prospěch ve smyslu pohodlí, ale také disciplinace. Parametrická architektura přispívá k rozšíření nástrojů tzv. „politické technologie těla“.⁴⁵ Chosení je prostorovou realizací místa, stejně jako je verbální projev zvukovou realizací jazyka. Každý chodec jiným způsobem transformuje daný prostor.⁴⁶ Chodec může takto formovat prostor zcela ojedinělým, příležitostným, a třeba i nelegitimním způsobem. Urbanistický systém je podle de Certeaua jako jazyk – obojí udává řád, který ale může být různě překračován.⁴⁷ Aktivita chodce se tedy rovněž podílí na *temporální transformaci* prostoru a je ovlivňována předvídatelnými i nepředvídatelnými faktory. Filmové intervence vnášejí do architektury jednak schopnost reagovat v čase, a tím vytvářejí příležitosti pro různé formy taktiky, ale zároveň se podílejí na schopnosti architektury předpovídat chování různých faktorů a manipulovat je.

Platí, že význam strategií a taktik se neustále přelévá a jedna se inspiruje druhou. A to od jednotlivých praxí a těch, kteří je praktikují (realizátoři i uživatelé), vyžaduje ostrážitost a schopnost ve vhodnou chvíli přikročit k destabilizaci protichůdného postoje. Studium těchto procesů a jejich „archeologického horizontu“⁴⁸ může přispět k pochopení současné nepřehledné situace, která již teď prochází různými regulačními postupy, jejichž úkolem je normalizace diváckého chování a vizuálního obsahu informace.

⁴⁴ To souvisí s charakteristikou veřejné sféry Richarda Sennetta: „Veřejná sféra nabízí lidem šanci uvolnit tlaky na konformitu nebo soulad s určitou rolí v sociálním řádu; anonymita a neosobní povaha veřejné sféry poskytuje živné prostředí pro individuální vývoj.“ Richard SENNETT, „The Public Realm“, *Zlatý řez*, roč. 32, 2009/2010, č. 4/1, s. 5.

⁴⁵ FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*, s. 58.

⁴⁶ DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, s. 149.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 155.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 66.

“Critical Art and the Curatorial in Precarious Times”

Abstract

Current discussions of the notions of critical curating or “the Curatorial” suggest that today’s curatorial practice aspires to take some of the credit for art making. Critical curating is focused both on the question of art institutions and exhibition formats and on a set of current topics, such as precarization, the post-Fordist economy, and globalization. There is an obvious proximity between critical curating and diverse forms of project-oriented art, yet there is an important difference that relates to the notion of artistic autonomy. The permanent threat of losing autonomy relates project-oriented art to the paradigm of avant-garde art, where the abolition of autonomy and the search for ways of merging art and life are the key questions. Project-oriented art suffers from the lack of specificity in a work that can be recognized as an artwork only within the context of a museum or gallery. And it is in such an institutional context that the critical curator may be tempted to aspire to authorial status. To be able to distinguish between the two positions – artist and curator – we may usefully employ the Foucauldian notion of “biopolitics”.

Klíčová slova

institucionální kritika – umělecká autonomie – kurátorství – biopolitika – prekarizace

Keywords

institutional critique – autonomy of art – curating – biopolitics – precarization

Autor je pedagog, teoretik umění, výtvarný kritik a kurátor. Působí v brněnské Galerii mladých a přednáší na Filozofické fakultě MU v Brně. Tento text vznikl jako součást řešení výzkumného grantu GAČR č. 406/09/P371 „Umění jako spolupráce“.

jan.zalesak@post.cz

KRITICKÉ UMĚNÍ A KURÁTORSTVÍ V NEJISTÉ DOBĚ JAN ZÁLEŠÁK

Na konci března se v Kasselu uskutečnilo sympozium s poněkud provokativním názvem: „Institute jako médium. Kurátorství jako institucionální kritika?“¹ V reprezentativních prostorách documenta-Halle se během dvou dní vystřídalo, včetně bohatě obsazených panelů, několik desítek aktivních kurátorů, učitelů a studentů kurátorství. Z řad kurátorů vybočovali jen teoretik Oliver Marchart (působil jako vědecký poradce a vedoucí *Projektu vzdělání* [Education Project] na *documenta 11*) a umělci Renata Stih & Frieder Schnock, San Keller a Hassan Khan. Až na výjimky byl dojem jednoznačný: institucionalizace kurátorství vede k opakování zažitých schémat, uniformitě a rozvíjení hermetického diskursu, který kolem instituce vztyčuje obranný val.

Překvapivé bylo, že se v průběhu sympozia jen velmi málo mluvilo o problému, který předesílal jeho název i textové propozice: Může být kurátorství formou institucionální kritiky? Nebo ještě jinak: Může být kurátorství uměním? Vztah kritického umění a kritického kurátorství je hlavním tématem této eseje. Vztah dvojí praxe – ta první se formovala v období raných avantgard v opozičním vztahu k instituci umění, ta druhá je naopak výstupem expanze institucionální struktury světa umění – otevírá řadu otázek. Zde se chci soustředit především na koncept umělecké autonomie, který se do centra pozornosti dostává vždy, když se umělecká (nebo kurátorská) praxe pohybuje přes hranici umění a skutečného světa.

Kritické kurátorství

Kritické umění je spojeno s kritikou vlastních institucionálních předpokladů a svého postavení ve struktuře společnosti. Podle Petera Bürgera je „sebekritika“ symptomem nástupu historických avantgard v umění:

¹ Sympozium „Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?“ se odehrálo 26. a 27. března 2010 v Kasselu, organizovala jej Kunsthalle Fridericianum ve spolupráci s Postgraduate Program in Curating ZHdK v Curichu. Informace k sympoziu a jeho koncept jsou dostupné online na <http://www.fridericianum-kassel.de/symposium.html?&L=1> (cit. 31. 5. 2010).

„Dadaismus, nejradikálnější hnutí v rámci evropské avantgardy, už nekritizuje směry, které jej předcházely, nýbrž kritizuje umění jako instituci a směr, jaký jeho vývoj nabral v buržoazní společnosti.“² K této Bürgerově tezi se vrací Andrea Fraser, když v jednom ze svých textů vzpomíná na formování pojmu institucionální kritika.³ Připomíná, že *Teorie avantgardy* vyšla v anglickém překladu v roce 1984,⁴ tedy přibližně v době, kdy se pojem institucionální kritiky začal prvně objevovat (patnáct let po té, co vznikala díla umělců spojovaných s její „první vlnou“), a mimo jiné tak ukazuje, jaký vliv mělo pro sebe-uvědomění kritického umění (a jeho teorie) dodatečné vstřebávání evropského levicově orientovaného myšlení.⁵

V jakém smyslu potom můžeme mluvit o kritickém kurátorství? Organizátoři kasselského sympozia jeho vznik spojili právě s institucionální kritikou a jeho současný stav popisují takto:

Kritické kurátorství zahrnuje nové vymezování institucí muzea a galerie, vytváření socio-politicky relevantních výstavních formátů, napadání kulturních a historických mýtů, jakož i politizaci „ukazovaného“ obsahu, týkajícího se genderových témat, migrace, ekonomiky, urbanismu a globalizace, abychom vyjmenovali alespoň některé. To vše je spojeno s přáním jednat efektivně, „radikálně demokraticky“, emancipatorním způsobem a v návaznosti na politicky aktivní skupiny, čehož lze dosáhnout prostřednictvím radikálních kurátorských rozhodnutí, stejně jako kurátorského „spojenectví“ se subverzivními uměleckými praktikami.

Vidíme tady představu kritického kurátorství jako určité formy institucionálního aktivismu. Tak jako se zástupci nových avantgard 60. let minulého století vymezovali vůči formalistické doktríně specifčnosti uměleckého média a přicházeli s různými inter- a multi-mediálními přístupy, kritický kurátor se vymezuje vůči existujícím formám institucí a výstav-

2 Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. 22.

3 Andrea FRASER, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Institutional Critique and After*, Curych: Ringier 2006, s. 123–135.

4 Originál vyšel o deset let dříve, viz: Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1974.

5 Jedná se o mix vlivu autorů z okruhu tzv. frankfurtské školy (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse), již byl ovlivněn i Bürger, a francouzského strukturalismu a neomarxismu (Roland Barthes, Louis Althusser, později pak Jacques Derrida, Michel Foucault ad.). Vycházeli z něj např. autoři z okruhu časopisu *October*; důležitý byl (spolu s vlivem britské školy kulturních studií) pro formování koncepce vizuálních studií na amerických univerzitách.

ních formátů. V tomto smyslu můžeme hledat kořeny kritického kurátorství již u osobností, jako byl Harald Szeeman, Pontus Hultén nebo Lucy Lippard.

Jako kurátor *documenta 5* (1972) přerušil Szeeman kontinuitu přehlídek umění modernismu a otevřel *documenta* problematickým přístupům soudobého kritického umění, podkopávajícím institucionální ukotvení umělecké autonomie. Charakteristická byla v tomto ohledu *Informační kancelář*, v níž Joseph Beuys celých 100 dní *documenta 5* věnoval diskuzím týkajícím se demokracie, politiky, ale také společenské role umění. *Informační kancelář* byla v podstatě agitačním stánkem Organizace pro přímou demokracii, kterou Beuys založil v roce 1971, a v tomto smyslu představovala výrazné narušení prostoru umělecké autonomie, reprezentovaného formátem výstavy.

Pontus Hultén jako ředitel stockholmského Moderna Museet⁶ inicioval výstavu Palle Nielsena *Model pro kvalitativní společnost* (*The Model for a Qualitative Society*), během níž se muzeum na tři týdny proměnilo v dětské hřiště. Nielsen v roce 1968 opustil studium malířství a začal se jako doktorand kodaňské fakulty architektury intenzivně zabývat sociálními aspekty urbanismu a architektury. Svými návrhy se podílel na skupinových akcích dánských aktivistů, kteří guerillově kultivovali nevyužitě městské dvorky. Stejně jako tyto akce, měl i *Model* participativní a aktivistický charakter: představoval utopický model společnosti založené na hře; zároveň tento projekt radikálně zpochybnil samotný formát výstavy jako specifické komponenty uměleckého provozu: „Výstava je prací samotných dětí... Není žádnou výstavou.“⁷

Lucy Lippard začínala svou kariéru v newyorském Museum of Modern Art (MoMA), které však opustila v politicky vyhrčené době konce 60. let, kdy se podílela na protestech umělců vedených proti MoMA pod hlavičkou Art Workers Coalition. V rozhovoru s Hansem Ulrichem Obristem nejprve mluví o specifickém formátu nelineárních kartičkových katalogů, které vyšly k výstavám 557,087 (Seattle) a 995,00 (Vancouver), a potom se vrací ke snahám o maximální dematerializaci výstav z konce 60. let:

V roce 1968 jsem jela nejdříve do Argentiny jako členka poroty k výstavě v Museo de Bellas Artes a potom jsem sama pokračovala do Peru. Mluvila jsem s umělci a chtěla

⁶ Pontus Hultén byl ředitelem Moderna Museet v letech 1958 až 1973, později se stal prvním ředitelem pařížského Centre Georges Pompidou.

⁷ Citováno z Lars BANG LARSEN, „Play and Nothingness. The Model for a Qualitative Society, an Activist Project at the Moderna Museet, Stockholm 1968“, in: Anna HARDING (ed.), *Magic Moments. Collaboration Between Artists and Young People*, Londýn: Black Dog 2005, s. 206–217.

jsem něco rozjet. Zkoušela jsem dělat výstavy, které by byly tak dematerializované, že by se daly sbalit do kufru a jeden umělec by je mohl převézt z jedné země do druhé, další umělec pak do další země a tak dál, takže umělci by si ty výstavy věšeli sami a převáželi je a vytvářeli přitom nové vazby. Obešli bychom tak muzejní strukturu.⁸

Tyto tři příklady dobře ukazují, že kritické kurátorství, respektive jeho podstatný aspekt související s kritickým vztahem k institucionální struktuře světa umění, bylo realitou již v době, kdy se formovala umělecká praxe, označená retrospektivně jako institucionální kritika.⁹ Ostatní prvky výše citované charakteristiky ukazují, spíše než k nějaké esenciální podstatě kritického kurátorství, k aktuálním trendům v kurátorské praxi. Ty budou ještě patrnější, konfrontujeme-li propozice kasselského sympozia s východisky podobné akce, konference „Kultury Kurátorství“ („Cultures of the Curatorial“),¹⁰ uskutečněné o pouhé dva měsíce dříve v Lipsku. V jejích propozicích se dočteme:

Kurátorství¹¹ hraje zásadní roli v současném de-limitování umění, jež doprovází změny v pojetí umělecké práce a uměleckých kompetencí i odlišný status současných umělců. V tomto kontextu rozvinulo Kurátorství modelové funkce ekonomického pole s přihlédnutím například ke kreativnímu průmyslu, k ekonomice turistiky a k přesunu k pružným pracovním hodinám. V témže kontextu jsou také formovány strategie rozvíjející kritický potenciál Kurátorství v oblasti specifického zkoumání sociálních, ekonomických a kulturních efektů globalizace a neoliberalismu.¹²

8 Hans Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Curych: Ringier 2008, s. 213.

9 „Studovala jsem s Benjaminem H. D. Buchlohem a s Craigem Owensem, který editoval mou práci o Louise Lawler. Myslím, že je celkem pravděpodobné, že s termínem „institucionální kritika“ přišel jeden z nich. Také je možné, že jejich studenti na School of Visual Arts a na Whitney Independent Study Program (kde vyučovali také Hans Haacke a Martha Rosler), včetně Gregga Bordowitz, Joshuy Dectera, Marka Diona a mě, ten pojem zkrátka začali používat během diskuzí probíhajících po přednáškách jako zkratku pro „kritiku institucí“. [...] Mohlo by to být i tak, že naše vstřebávání deset až patnáct let starých prací, přetištěných textů a opožděných překladů (třeba od Douglase Crimpa, Michaela Ashera, Daniela Burena, Hanse Haackeho, Marthy Rosler, Benjamin Buchloha nebo Petera Bürgera) a naše vlastní vnímání těchto prací a textů jako kanonických bylo zásadním momentem procesu takzvané institucionalizace institucionální kritiky.“ FRASER, „From Critique of Institutions“, s. 126–127.

10 Konference „Cultures of the Curatorial“ se uskutečnila na Akademii vizuálních umění v Lipsku 21. až 24. ledna 2010, mezi hosty nechyběly takové osobnosti jako Daniel Birnbaum, Liam Gillick, Maria Lind, Marion von Osten nebo Irit Rogoff; Anton Vidokle byl rovněž aktivním účastníkem konference.

11 Kurátorství s velkým K je tady používáno jako překlad „the curatorial“. Mám za to, že kurátorství jako překlad „curating“ již vyplňuje sémantické pole, do kterého by měl zapadnout tento nový pojem.

12 Citováno z webových stránek konference „Cultures of the Curatorial“, <http://www.kdk-leipzig.de/tagung-cultures-of-the-curatorial.html> (cit. 31. 5. 2010).

Lipská konference podle jednoho z jejích účastníků, editora časopisu *e-flux journal* Antona Vidokla, nabídla pohled na kurátorskou praxi, v níž se umění stává pouze žánrem obecnější kategorie Kurátorství, tj. „praxe, která rozhodně překračuje hranice pouhého dělání výstav“ a která nabízí „jedinečné metody vytváření, zprostředkovávání a reflektování zkušeností a vědění“. Vidokle v textu „Umění bez umělců?“¹³ tvrdí, že potřeba jít za hranice pouhého „dělání výstav“ nesmí kurátory vést ke vznášení autorských nároků, v jejichž důsledku jsou umělci odsouváni do pozice „herců a kulis ilustrujících kurátorské koncepty“.

Pro jeho názor můžeme mít pochopení, zároveň si však musíme klást otázku, co všechno se muselo stát, aby tento stav, kdy se k sobě kurátorská a umělecká praxe přiblížily natolik, že ta umělecká může být zahrnována pod obecnější kategorii Kurátorství, byl vůbec možný. Abychom mohli lépe pochopit napětí, v němž se v současnosti ocitají pozice umělce a kurátora, je dobré vzít v úvahu dva okruhy problémů, které sice na první pohled příliš nesouvisí, ve skutečnosti se ale sbíhají tak těsně, že není účelné se jimi zabývat odděleně.

Ten první se dotýká ekonomických podmínek práce kurátorů a umělců. Je soustředěn kolem tématu ekonomické a sociální „nejistoty“ (*precarity*), která dominuje životům stále rostoucího množství lidí pracujících v podmínkách neoliberalismu či postfordismu (abych zmínil dvě kategorie, které jsou v této souvislosti skloňovány nejčastěji).

Druhý okruh zahrnuje specifické podmínky, v nichž se rozvíjela umělecká praxe, potažmo celý systém umění od osvícenství do současnosti. Ústředním pojmem tohoto okruhu je autonomie umění,¹⁴ která je významnou komponentou (či spíše předpokladem vzniku) moderní instituce umění s jejími klíčovými atributy – muzeem, kritikou, trhem s uměním atd. Představitelé historických avantgard takto zformovanou instituci umění viděli jako překážku, kterou je třeba odstranit, má-li umění se hrát relevantní společenskou roli, a s odporem k instituci umění souviselo i radikální zpochybnění významu umělecké autonomie. Peter Bürger

13 Anton VIDOKLE, „Art Without Artists?“, *e-flux journal* 2010, č. 16, <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (cit. 31. 5. 2010).

14 K problematice estetické autonomie: Jason GAIGER, „Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6–7, s. 86–106. Gaiger navrhuje odlišování dvou různých způsobů aplikace pojmu autonomie na umění: v prvním případě mluví o *sociální autonomii* („tento pojem vyjadřuje historickou odluku umění od zájmů církve a aristokracie a rozvoj nezávislého trhu s uměním“), v druhém potom o *estetické autonomii* („spočívá v nároku umění na to, že má svou vnitřní hodnotu, a tudíž nemůže být zcela podřízeno žádnému jinému cíli nebo účelu“; obě citace s. 99). Odlišení těchto dvou modů autonomie má nepochybně své výhody, přesto se domnívám, že pro účely mého textu postačí uvažovat o „umělecké autonomii“ jako komplexu, složeném z těchto dvou částí. K tématu se ještě vrátím na konci studie.

tento vývoj shrnuje následovně: „[...] historická avantgardní hnutí negují ty předpoklady, které jsou esenciální pro autonomní umění: odloučení umění a životní praxe, individuální produkci a individuální recepci. Avantgarda usiluje o zrušení autonomního umění, respektive o to, aby umění bylo integrováno do životní praxe.“¹⁵

Kritika umělecké autonomie, která se do hry opět vrací s novými avantgardami, představuje zdroj dynamiky angažovaného, aktivistického nebo kritického umění od 60. let do současnosti. Důsledky této kritiky, respektive důsledky vědomého příklonu k instrumentalitě umění se však vrací jako bumerang v momentě, kdy se angažované umění znovu etabluje ve strukturách institucionalizovaného světa umění.

Producenti v nejisté době

Je-li v současném diskursu o umění řeč o nejistotě (*precarity*), na pozadí stojí vždy vědomí zásadních změn v globální struktuře ekonomických a politických struktur a jejich lokálních, konkrétních důsledků. Zygmunt Bauman, který se zaměřuje především na sociologické aspekty těchto změn, využívá při jejich popisu metaforu posunu od pevné modernity k tekuté.¹⁶ Předobrazem ekonomické a politické struktury pevné modernity je pro něj Fordova továrna s pevně stanovenou pracovní dobou, jasně danou pracovní náplní a základními sociálními jistotami, k nimž patří mimo jiné smlouvy na dobu neurčitou. Tekutou modernitu pak spojuje s působením nadnárodních korporací, které volně přesouvají kapitál a realizují své zisky tam, kde je to právě nejvýhodnější.

Charakteristiky tekuté modernity, respektive neoliberální či postindustriální (postfordovské) společnosti, jako jsou pružná pracovní doba, krátkodobé kontrakty a přesun stále většího objemu ekonomické produkce do oblasti tzv. vědomostní ekonomiky, mohou být nicméně pro řadu lidí záležitostí volby. Vedle vědomostních pracovníků a různých „kreativců“ jsou to často umělci, respektive „kulturní producenti“. Rozdíl mezi tím, zda jste pouze obětí výše popsanych změn – a jste tedy součástí skupiny označované dnes někdy jako „prekariát“¹⁷ – nebo se s nimi identifikujete, je zásadní, byť je tu stále nepopíratelná blízkost (koneckonců stres z toho, jestli po dokončení jednoho časově omezeného kontraktu přijde

15 BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. 53–54.

16 Zygmunt BAUMAN, *Tekutá modernita*, Praha: Mladá Fronta 2002.

17 Prekariát představuje novodobou obdobu proletariátu, kam se z velké části řadí pracovní migranti, agenturní zaměstnanci, zaměstnanci velkých obchodních řetězců, lidé s časově omezenými kontrakty, pracující za extrémně nevýhodných podmínek a s minimem sociálních jistot, jako jsou odstupné, sociální pojištění atp. V kontextu umění jsou otázky prekariátu probírány například ve sborníku Johanna BILLING – Maria LIND – Lars NILSSON (eds.), *Taking Matters into Common Hands*, Londýn: Black Dog 2007.

další, dopadá na umělce se stejnou vahou jako na agenturního pracovníka). Podívejme se blíže na postavu kulturního producenta, jak ji charakterizuje Isabell Lorey v textu „Vládnost a sebe-prekarizace“:

Mají dobré či velmi dobré vzdělání, je jim mezi pětadvaceti a čtyřiceti lety, nemají děti a více či méně záměrně se nachází v nejistém zaměstnaneckém poměru. Hledají dočasná zaměstnání, žijí z projektů a snaží se získat kontrakty od několika klientů současně, řeší jeden za druhým, bez nároku na nemocenskou, placené volno nebo podporu v nezaměstnanosti, bez pracovního pojištění a jenom s minimálním sociálním zajištěním. Čtyřicetihodinový pracovní týden je iluze. Pracovní a volný čas nemají žádné pevné hranice, práce a odpočinek už nemohou být oddělovány. V neplaceném čase kumulují velké množství znalostí, za které nejsou placeni extra, ale očekává se, že je budou přirozeně využívat v kontextu placené práce atd.**18**

Tento obraz postavy „kulturního producenta“ je řadě z nás jistě povědomý**19** a poměrně věrně vystihuje způsob, jakým funguje většina umělců, kteří se pohybují v nejistém poli vymezeném z jedné strany rezignací na uměleckou práci a z druhé stabilizovanou pozicí na mezinárodním trhu s uměním (pokud něco takového existuje). Isabell Lorey patří ke skupině Kleines postfordistisches Drama (KpD), která v roce 2004 realizovala „militantní výzkum“ zaměřený na životní podmínky, pracovní a ekonomické zázemí atd. několika desítek lidí (převážně umělců) z Berlína a okolí. Akční povaha výzkumu i jeho výstupy směřovaly ke kladení přímých otázek po ekonomickém postavení umělců v systému uměleckého světa. Podobně výrazné zaměření na ekonomický statut umělců nacházíme v současnosti například u aktivistické skupiny W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), která vznikla v roce 2008 a rychle se zapojila do mezinárodní debaty o možnostech uplatnění umělců v době ekonomické krize.**20**

Chtěl bych se ještě chvíli zastavit u pojmu kulturní producent, se kterým pracuje jak Isabell Lorey, tak dříve zmíněný Anton Vidokle a další.

18 Isabell LOREY, „Governmentality and Self-Precarization“, <http://transform.eipcp.net/transversa/1106/lorey/en#redir> (cit. 31. 5. 2010).

19 Jeho další nuance můžeme najít v tematickém čísle časopisu *Open*, 2009, č. 17, s podtitulem *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*.

20 <http://www.wageforwork.com/wage.html> (cit. 6. 10. 2010).

Na jednu stranu tento pojem jasně odkazuje k sociologickému pohledu na umění, k Pierru Bourdieuovi a jeho „poli kulturní produkce“. Slovo producent zároveň odkazuje k eseji Waltera Benjamina „Autor jako producent“, k níž se s oblibou vrací teoretici současných aktivisticky založených, většinou kolaborativních uměleckých přístupů.²¹ Benjamin si v tomto textu klade klíčovou otázku po umělecké autonomii:

[...] otázka po autonomii básníka: jeho svobodě básnit, co se mu zachce. Nemáte sklon přiznávat mu tuto autonomii. Věříte, že současná společenská situace ho nutí k rozhodnutí, do služeb koho chce dát svou aktivitu. Měšťanský spisovatel zábavné literatury tuto alternativu neuznává. Vy mu dokazujete, že aniž by to přiznával, pracuje ve službě určitých třídních zájmů. Pokrokový typ spisovatele tuto alternativu uznává. Jeho rozhodnutí se odehrává na základě třídního boje tak, že se staví na stranu proletariátu. Tím končí se svou autonomií. Směřuje svou činnost k tomu, co je pro proletariát v třídním boji užitečné. Říká se, že sleduje tendenci.²²

Toto „sledování tendence“ je nezpochybnitelnou realitou bohatého trsu přístupů rozvíjejících se na pomezí umění a politického (ekologického, feministického, sociálního...) aktivismu. Benjamin v téže eseji uvádí příklad sovětského spisovatele Tretjakova:

Když bylo v roce 1928, v éře totální kolektivizace zemědělství, vydáno heslo: „Spisovatelé do kolchozů!“, jel Tretjakov do komuny „Komunistický maják“ a během dvou delších pobytů se tam pustil do následujících prací: svolávání masových mítinků; sbírání peněz na splátky za traktory; přemlouvání jednotlivých sedláků ke vstupu do kolchozů; inspekce čítáren [...]; zavedení rádia a putovních kin atd.²³

21 Tématu „Umělec jako producent“ byl věnován celý tematický blok v rámci projektu *Republicart* (probíhal v letech 2002 až 2005 v rámci EIPCP – Evropského institutu pro progresivní kulturní politiku: <http://www.republicart.net/disc/aap/> [cit. 31. 5. 2010]). Mezi autory příspěvků tohoto bloku najdeme například Marii Lind, Christiana Kravagnu nebo Geralda Rauniga.

22 Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agessilaus Santander*, Praha: Hermann a synové 1996, s. 151–152.

23 *Ibid.*, s. 155.

Třetjakov, jak vidíme, se ujímá prací, které se nijak nepodobají specificky umělecké činnosti: agituje, organizuje, koordinuje. Všechny tyto činnosti, které vykonává během pobytu u kolchozníků, sice nakonec směřují k napsání knihy *Polní panstvo*. Ta však měla velký vliv na budování dalších kolektivních hospodářství, takže ani v jejím případě nemůžeme dost dobře uvažovat o autonomním uměleckém díle, právě kvůli jejímu „tendenčnímu“, respektive instrumentálnímu charakteru.

Umělecká autonomie ve věku biopolitiky

Umělci a (častěji) umělecké skupiny, kteří se vědomě vzdávají prostoru autonomie umění, kteří „sledují tendenci“ a často používají pracovní metody, jež se nijak nepodobají specifickým uměleckým dovednostem vyučovaným na klasických výtvarných akademiích, se vystavují podstatnému „riziku“ (jež je ovšem součástí hry sblížování umění a životní praxe), že jejich práce nebude rozpoznána jako umělecká. To je problém nejen uměleckého aktivismu, ale také přístupů, které se dají zahrnout pod pojem projektově orientovaného umění, který vysvětluje Jason Gaiger:

Idea projektově orientovaného umění spočívá v tom, že umožňuje pochopit, že to, co se děje při tvorbě určitých současných uměleckých děl, se v ničem nepodobá tomu, když jde umělec do ateliéru, postaví si stojan a nanáší barvy na plátno; často se do jeho produkce může zapojit dvacet nebo třicet různých lidí, může existovat na několika různých místech, k jeho vzniku může být zapotřebí několika let a spousty úředničiny a výsledkem takového projektově orientovaného umění často nemusí být ani fyzický objekt.²⁴

Projektově orientované umění se do určité míry překrývá s vágnějším pojmem uměleckého aktivismu – společná je jim například absence specificky umělecké (ateliérové) práce a často kolektivní (kolaborativní) charakter práce. Dobrým příkladem by mohly být komplexní projekty představitelů ekoartu Helen a Newtona Harrisonových. Většina jejich práce se dotýká vodních ekosystémů – v komplexních projektech vycházejí z vlastní vize toho, co by se v konkrétním místě dalo udělat, a dále pokračují spoluprací s různými odborníky, politiky a lokálními komunitami. Řada jejich

24 Jakub STEJSKAL, „Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6–7, s. 76.

projektů se odehrává v dlouhém časovém rozmezí. Například *Gabrielino Meditations* (ze série projektů zaměřených na říční systémy, zavláždění, budování přehrad a zasolování půdy v okolí Los Angeles) začaly v roce 1975 navržením možných řešení týkajících se oblasti, v níž mimo jiné žijí poslední obyvatelé z původních indiánských kmenů. V polovině 80. let se Harrisonovi do této oblasti vrátili a postupně navrhli sérii řešení situace okolo místní říčky Arroyo (*Arroyo Seco Release/A Serpentine for Pasadena*), zdevastované silnou regulací a využíváním při zavláždění.²⁵

Umělecký aktivismus se v současnosti od projektově orientovaného umění neliší nijak zásadně, ani pokud jde o vztah k institucionálnímu systému světa umění. V posledních zhruba patnácti letech, především s enormním nárůstem počtu bienále, z nichž mnohá se zaměřují na aktuální politické, ekonomické nebo sociální problémy, přibývá uměleckého aktivismu přímo spojeného se zadáním od té či oné instituce nebo kurátora. Je zde také zjevný rozdíl oproti uměleckému aktivismu 60. let minulého století, který se vůči institucím zásadně vymezoval – současní umělci uznávají, že pragmaticky využívají finančního a organizačního zázemí, stejně jako kulturního kapitálu, který jim instituce (ať už jsou to konkrétní muzea a galerie nebo bienále) mohou poskytnout.

Podobně vzniklé projekty mají zpravidla místně specifický (*site-specific*) charakter. Miwon Kwon²⁶ vymezila trojí paradigma místně specifického umění. V prvních dvou paradigmatech je umělecké dílo svázáno s konkrétním prostředím – navazuje přitom na fenomenologické a existenciální, respektive politické a sociální významy místa. Projekty, ke kterým jsem zde odkazoval, obvykle odpovídají třetímu paradigmatu místně specifického umění: „Toto paradigma Kwon nazývá ‚diskursivní specifičností místa‘, aby tím vyjádřila, že slovem místo nyní nemíní fyzické místo nebo instituci, ale diskurs vědění a idejí.“²⁷

Jeden z příkladů diskursivní specifičnosti místa, který Miwon Kwon ve své knize nabízí, je projekt *Služby (Services)* Andrey Fraser (1993, ve spolupráci s Helmutem Draxlerem). Projekt *Služby* představoval výstup série setkání a akčního výzkumu nikoli nepodobného tomu, který jsem výše popisoval v souvislosti se skupinou KpD – jeho součástí byly rozhovory se zhruba třicítkou umělců zabývajících se projektovou prací.²⁸

25 Více k projektům Helen a Newtona Harrisonových např. Charles GREEN, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, kapitola „Memory and Ethics“, s. 97–121.

26 Miwon KWON, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press 2002.

27 GAIGER, „Demontáž rámce“, s. 94.

28 Více k tomu Andrea FRASER, „Services. A Working-Group Exhibition“, *eipcp.net*, <http://eipcp.net/transversa/0102/fraser/en> (cit. 31. 5. 2010).

V textu „Jak poskytnout uměleckou službu“ Fraser velmi přesně popisuje nebezpečí spojená s příklonem k projektovému charakteru práce, z nichž to největší spočívá v riziku ztráty autonomie:

Ústřední otázkou, k níž chtěl projekt *Služby* zaměřit pozornost (vedle materiálních problémů, které jeho vznik motivovaly), byla potenciální ztráta autonomie v důsledku přivlastňování (apropriace) modelů z jiných profesionálních oblastí – jako jsou smlouvy a struktury různých poplatků, vznikající za účelem řešení praktických problémů. Přijetí kritického umění vytvořilo v kulturních institucích poptávku po projektech, která se jasně lišila od poptávky po dílech individuálních umělců. Tato poptávka otevírala prostor pro to, abychom jednali kolektivně a vymezili a bránili naše zájmy – ty ekonomické obzvlášť – stejně jako se zabývali historickými souvislostmi takového jednání.

Zároveň bylo zjevné, že tato poptávka, vyjadřovaná prostřednictvím výzev k realizaci projektů v návaznosti na situace a za podmínek explicitně definovaných někým jiným, představuje určité ohrožení umělecké autonomie.

Navrhování smluv, které by zajistily naše praktické a materiální potřeby, nebo jednoduše vyžadování honoráře jako kompenzace za naše služby mohlo dále kompromitovat naši nezávislost a měnit nás ve funkcionáře „klientovy“ organizace.

A zatímco řada z nás při své práci přebírala pozice a pracovní náplň kurátorů, galeristů, lektorů, konzultantů v oblasti vztahů s veřejností a řízení pracovních týmů, konzultantů v oblasti bezpečnosti, architektů a designérů výstav, výzkumníků, archivářů atd., jistě jsme to nedělali proto, aby naše praktiky byly redukovány na funkce těchto profesí. Co by naše praktiky mělo odlišovat od funkcí, které jsme apropriovali, je právě naše autonomie. Tato autonomie je reprezentována především v naší relativní svobodě od racionalizace našich aktivit ve službě specifickým zájmům definovaným individuí a organizacemi, s kterými pracujeme.**29**

29 Andrea FRASER, „How to Provide Artistic Service. An Introduction“, in: Zoya KOČUR – Simon LEUNG (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell 2005, s. 71.

Není od věci se na tomto místě vrátit k odlišení sociální a estetické autonomie, které jsem zmiňoval v souvislosti s Jasonem Gaigerem (viz poznámku 14). Jakou autonomii zde Andrea Fraser může mít na mysli? Zdá se, že její užití pojmu se mívá s oběma vymezenými polohami. Možná bychom tuto autonomii mohli označit jako „funkční autonomii“ – autonomie, jak ji popisuje Andrea Fraser, představuje svrchované právo umělce nenechat svou pozici redukovat na soubor funkcí spojených s prací, která není specificky umělecká. Jestliže byla umělecká autonomie v tradici avantgardního umění potlačována, aby se tak umění mohlo přiblížit životu, pak v projektově orientovaném umění její otázka zjevně nabývá na důležitosti. Domnívám se, že hlavní příčinou tohoto obratu je právě velmi těsné spojení s výstavními institucemi, které je pro projektově orientované umění charakteristické a které je odlišuje od angažovaného umění orientovaného na prostor životní praxe.

Obavy Andrey Fraser nejsou explicitně formulované ve vztahu k pozici kurátora, která na počátku 90. let ještě nebyla zdaleka tak silná jako v současnosti. To už ovšem neplatí pro Antona Vidokla, jehož text jsem již výše zmiňoval. Chtěl bych upozornit na dvě jeho pasáže. První se dotýká obrovské moci výstavních institucí:

[S] tím, jak se umělecká produkce v rostoucí míře zbavuje specifických (řemeslných) dovedností – a v návaznosti na to je veřejností méně identifikovatelná jako umění, je-li umístěna mimo výstavní rámec – stávají se výstavy samotné jediným kontextem, v němž může být umění viditelné jako umění. Už jenom proto si dnes tolik lidí myslí, že prostým zahrnutím něčeho do výstavy vzniká umění.³⁰

Výstavní instituce v mnoha ohledech fungují jako stroje na přidělování statusu umělecké autonomie – a pokud v tomto ohledu selžou, jako se to stalo například u předčasně uzavřené výstavy skupiny Guma Guar na Staroměstské radnici,³¹ je vina hledána na straně instituce. Tuto institucionální moc podrobil kritice již před téměř sto lety svými readymades Marcel Duchamp, v polovině 60. let se stala předmětem zájmu filosofické estetiky v institucionální teorii George Dickieho. Institucionální moc ovšem podle všeho dostala zcela nový rozměr v průběhu posledních zhruba dvaceti let,

30 VIDOKLE, „Art Without Artists?“.

31 Výstava *Meze tolerance* zaměřená na polistopadový precedens zákazu politického hnutí – Komunistického svazu mládeže – byla po vandalském útoku pořádající institucí předčasně uzavřena. Fotodokumentace výstavy a další informace jsou dostupné online na <http://gumaguar.bloguje.cz/> (cit. 31. 5. 2010).

kdy paralelně dochází ke globálnímu boomu institucionální struktury světa umění (ohromný nárůst počtu muzeí, galerií, časopisů o umění, bienále a veletrhů umění) a k postupné institucionalizaci kurátorství. Kurátorská studia se od poloviny 90. let stala regulérní součástí akademického světa, rok od roku přibývá specializovaných pracovišť a studijních programů, konferencí, časopisů. Nová generace kurátorů, uvažujících o sobě jako o kulturních producentech, se začíná setkávat s umělci přesně v tom prostoru, který jim instituce přenechávaly od 70. let, kdy je oslovovaly, aby na jejich půdě realizovaly místně specifické projekty nebo projekty institucionální kritiky.

V druhé pasáži, na kterou chci upozornit, Vidokle doslova mluví o ambicích kurátorů „rekontextualizovat své vlastní aktivity jako umělecké – nebo zobecnit umění do formy kulturní produkce“. A upozorňuje na to, že zatímco v případě umělců představovala „práce se škálou sociálních forem a praktik, které běžně nejsou považovány za součást slovníku výtvarného umění“, rozšiřování prostoru umění, podobné snahy kurátorů (jasně patrné z propozic dvou konferencí citovaných v úvodu této eseje) mají opačný efekt: „zmenšují prostor umění a redukuji pole působnosti umělců.“³² Stejněho problému si všímá v knize *Jedno místo za druhým* také Miwon Kwon: „S tím, jak umělci přijali manažerské funkce v uměleckých institucích (kurátorské, edukační, archivářské) jako integrální součást svého tvůrčího procesu, manažeři z těchto institucí (kurátoři, lektori nebo vedoucí programů pro práci s veřejností), kteří od těchto umělců často berou podněty, nyní začínají fungovat jako svébytné autorské figury.“³³

Podobné pracovní modely, pohyb ve stejném prostoru, stejné tematické zaměření – to jsou jenom tři z mnoha faktorů, jež vytvářejí pozadí ambivalentních vztahů mezi umělci a stále sebevědomějšími kurátory. Je tu ovšem jeden rozdíl, jímž se ještě jednou vracíme k tématu nejistoty a dostáváme se i k závěru této eseje. Kurátoři zaměstnaní na plný úvazek ve výstavních institucích, ať se na to díváme, jak chceme, jsou součástí establishmentu a jejich příjmy a sociální jistoty je jen těžko opravňují k tomu považovat se za součást prekariátu, respektive za kulturní producenty ve smyslu, v jakém o nich mluví například představitel KpD.³⁴

Rozdíl, o kterém tu mluvím, je esenciální a dotýká se odlišných „výkonů technik biopolitiky“. Samotný pojem biopolitiky, jak jej ve svých přednáškách vymezil Michel Foucault, se nijak samozřejmě nenabízí k zužitkování při úvahách o umění. Foucault k němu říká: „Rozuměl jsem pod tím

32 VIDOKLE, „Art Without Artists?“.

33 KWON, *One Place After Another*, s. 51.

34 Z tohoto pravidla je samozřejmě řada výjimek, speciálně v zemích, jako je ta naše, kde je struktura světa umění jen stínem toho, s čím se můžeme setkat ve vyspělém světě.

způsob, jakým docházelo k pokusům od 18. století racionalizovat problémy kladené vládní praxi jevy, jež jsou vlastní populacím živých lidí: zdraví, hygiena, porodnost, dlouhověkost, rasy.“**35** Zajímavější pro náš kontext je způsob, jakým s pojmem biopolitika pracuje Boris Groys – kladě specifický důraz na „design“, soustředí se spíše než na elementární, biologicky dané aspekty života, na jeho tvárné, formální aspekty:**36**

Život sám jako čistá aktivita, jako ryzí trvání, zůstává tedy tradičním druhům umění, které se dosud v té či oné podobě orientují na produkt nebo výsledek, zásadně nepřístupný.

V našem věku biopolitiky se ovšem situace mění, protože hlavním předmětem biopolitiky tohoto typu je život sám ve svém trvání. [...] Vlastní výkon technik biopolitiky spočívá ve formování životního trvání jako takového, utváření života jako čisté aktivity odehrávající se v čase.**37**

Groys si v citované eseji všímá posunů, k nimž dochází, když je potřeba dokumentovat „složitá a rozmanitá umělecká intervence do každodenního života, zdlouhavé a komplikované procesy diskuzí a analýz, vytváření neobvyklých životních situací, umělecký průzkum způsobů recepce umění v odlišných kulturách a prostředcích, politicky motivované akce atd.“**38** A pokračuje:

Vzhledem k tomu, že všechny tyto umělecké aktivity od počátku neslouží cíli vytvoření uměleckého díla, v němž by se mohlo manifestovat umění jako takové, nedají se vůbec reprezentovat jinak než pomocí umělecké dokumentace.

Umění zde tedy nevystupuje ve formě objektu, není produktem ani důsledkem „tvůrčí“ aktivity. Uměním je spíše tato aktivita sama, umělecká praxe jako taková.**39**

Umělecké aktivity, které Groys popisuje, spadají do oblastí, kterými jsem se v tomto textu převážně zabýval – projektově orientovaného umění a uměleckého aktivismu. Umělci, kteří tímto způsobem pracují, vstu-

35 Michel FOUCAULT, *Zrození biopolitiky*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2009, s. 273.

36 V tomto Groysově přístupu se odráží myšlenky Giorgia Agambena, který používá pojem „životafорма“, aby zdůraznil kvalitu života neoddělitelného od jeho formy, tudíž nedegradovatelného na tzv. holý život.

37 Boris GROYS, „Umění ve věku biopolitiky“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, 2008, č. 4-5, s. 118.

38 *Ibid.*, s. 116.

39 *Ibid.*

pují obvykle do kontaktu s výstavní institucí „s prázdnýma rukama“, Miwon Kwon o nich mluví jako o kočovných umělcích. Projekty, které pro tyto instituce vytvářejí, mají obvykle místně specifický charakter, jejich příprava je časově náročná a vyžaduje nemalou míru administrace.

Aura uměleckého díla, kterou tradičně hledáme v objektu, se v tomto druhu umělecké praxe přesouvá na samotný život, respektive na postavu umělce. Všimá si toho i Jason Gaiger, když hodnotí důsledky posunu k diskursivní specifičnosti místa: „Jedním z důsledků tohoto vývoje, zřejmě nezamýšleným, je skutečnost, že se znova přikládá důležitost sjednocující funkci umělce, jehož autorská přítomnost je potřebná k tomu, aby dala smysl jinak vzájemně nesouvisejícím objektům a událostem.“⁴⁰

Zdá se, že pro umělce, kteří při své práci operují ve stejném poli jako kritičtí kurátoři (respektive další kulturní producenti), zůstává jedna možnost, jak nepřijít o své výsadní postavení v systému uměleckého světa. Spočívá v opětovném důrazu na estetický aspekt umělecké autonomie – tj. v nároku umění na to, že má svou vnitřní hodnotu, a nemůže být tudíž podřízeno žádnému jinému cíli nebo účelu. V jistém ohledu jde o návrat k formalismu, nikoli však tradičnímu, který kladl „místo“ estetické autonomie do objektu. Nyní se tímto místem stává samotný život umělce – jeho „formování životního trvání“ – a můžeme tak mluvit o „bioformalismu“. S posunem k bioformalismu, který mimochodem koresponduje s všeobecným posunem od rozvíjení specifických uměleckých dovedností (*skills*) k obecné umělecké „praxi“ (*practice*),⁴¹ lze o autonomii mluvit i tehdy, když je vykonávána skrze sérii zcela účelových, instrumentálních a tradičnímu umění nijak nepodobných činností.

Zde je potřeba se ještě vrátit k pojmu funkční autonomie, který jsem výše vymezil v návaznosti na text Andrey Fraser. Uvedl jsem, že funkční autonomie se v podstatě míjí s oběma polohami, jak je vymezil Jason Gaiger – estetickou a sociální autonomií. To platí tehdy, pokud vymezujeme umění vůči nějaké vnější realitě, například každodennímu životu, v němž dominuje praktické, instrumentální jednání. Pojem funkční autonomie odpovídá přesvědčení Andrey Fraser, podle níž instituce umění nemá žádné „venku“.

Samozřejmě, že existuje nějaké „vně“ instituce, to ale nemá žádné pevné, substantiální charakteristiky. Je to pouze to, co v daný moment neexistuje jako předmět uměleckých

40 Jason GAIGER, „Demontáž rámce“, s. 97.

41 V souvislosti s proměnami vysokoškolského vzdělávání na uměleckých školách tento posun výstižně charakterizuje Thierry DE DUVE v příspěvku „When Form Has Become Attitude – And Beyond“, in: KOČUR – LEUNG (eds.), *Theory in Contemporary Art*, s. 19–31.

diskursů a praktik. Ovšem stejně jako umění nemůže existovat mimo pole umění, ani my nemůžeme existovat vně pole umění, alespoň ne jako umělci, kritici, kurátoři atd. A to, co děláme mimo toto pole, v něm nemůže mít žádný vliv, přinejmenším dokud to zůstává za jeho hranicemi. Jestliže tedy pro nás neexistuje žádné vně, není to proto, že by instituce byla tak dokonale uzavřená, nebo že by existovala jako aparát „totálně administrované společnosti“, nebo by se stala všezahrnující co do své velikosti a záběru. Je to proto, že instituce je uvnitř nás a my ze sebe nedokážeme vystoupit.⁴²

Můžeme tedy upřesnit: pojem funkční autonomie je relevantní v hranicích institucionálního světa umění. Pokud ovšem akceptujeme tvrzení Andrey Fraser, že instituce je uvnitř nás, můžeme se na funkční autonomii dívat také jako na symptom rozšíření pojmu estetické autonomie, jak jsem jej popsal v předchozím odstavci. Tento rozšířený pojem estetické autonomie dnes efektivně zahrnuje i ty aspekty, které v historickém pohledu spadají pod pojem sociální autonomie – tedy emancipaci umění a umělců vůči mocenským strukturám. Pomyslný boj o uměleckou autonomii se přitom internalizuje a odehrává se fakticky jako zmíněné „výkony technik biopolitiky“.

Jestliže dnes kritičtí kurátoři přestávají být ve formování svého životního trvání odlišitelní od umělců, je to mimo jiné proto, že institucionální struktura světa umění jedněm i druhým nabízí podobné produkční možnosti a podmínky, v nichž se jejich práce utváří. Řada kurátorů dnes vystupuje jako nezávislé postavy (*freelancers*), stejně jako umělci jezdí na rezidence, žádají o granty a přijímají jednorázové kontrakty na konkrétní výstavy, a jejich nejistá forma života si nijak nezadá s tou uměleckou. Je tedy vstupování kurátorů do autorských pozic skutečně problém? Pokud bychom o něm uvažovali čistě jako o konkurenčním boji na omezeném „trhu“ uměleckého světa, tak ano. Má-li ovšem jít o naplňování ambicí, které si shodně kladou jak kritičtí umělci, tak kritičtí kurátoři – tj. reflektovat existující společenské, kulturní nebo politické systémy a instituce, odhalovat jejich skryté mocenské mechanismy, případně aktivně zasahovat do běhu „skutečného světa“ – pak striktní rozlišování mezi oběma profesemi ztrácí opodstatnění: jedni i druhí potřebují pro svou práci stejnou dávku autonomie.

42 FRASER, „From Critique of Institutions“, s. 130-131.

“On Dropping Out in Contemporary Art: An Attempt at Analysis”

Abstract

This essay offers insight into the recent interest in art dropouts. It considers artists such as Lee Lozano, Charlotte Posenenske, and Laurie Parsons, their work, their rejection of art and the art world, and the recent rediscovery of their lives and *œuvres*. It proposes to see such gestures of refusal in the light of the Avant-garde's frustration with art's autonomy and their desire to introduce new forms of social practice by means of art. Inspired by Hal Foster's employment of Freudian *Nachträglichkeit* (deferred action), it perceives the recent interest in the art dropout as an occurrence in which it is possible to take cognizance of this figure for the first time. Further, the essay describes various projects (exhibitions and theoretical writing) that have undertaken to thematize or conceptualize this phenomenon and to consider it critically. The main thesis of the essay is that they operate through the logic of fetishistic denial (*Verleugnung*) by which the traumatic paradox of art's autonomy is both recognized and denied.

Klíčová slova

Lozano – avantgarda – trauma – bývalý umělec – fetiš

Keywords

Lozano – avant-garde – trauma – art dropout – fetish

Autorka je doktorandkou Ústavu anglofonních literatur a kultur na Filozofické fakultě UK v Praze, kde píše dizertační práci na téma využití literárních motivů v současné levicové teorii. Příležitostně vystavuje a kurátoruje. Text vznikl v rámci projektu specifického výzkumu UK „Komplexní zkoumání textu“, č. 261102 (hlavní řešitel: doc. PhDr. Rudolf Chmel, CSc.).

terezastejskalova@gmail.com

O ODCHÁZENÍ V SOUČASNÉM UMĚNÍ. POKUS O ANALÝZU JEDNOHO FENOMÉNU TEREZA STEJSKALOVÁ

I.

V posledních letech se zvedla vlna zájmu o radikální tvorbu poloza-pomenutých umělkyní, jako byly například Lee Lozano, Charlotte Posenen-ske či Laurie Parsons, které navzdory úspěšně se vyvíjející kariéře opustily uměleckou scénu a zanechaly umělecké tvorby.¹ Motivy, které je k tomu vedly, jsou si podobné, ve všech případech šlo o snahu překonat autonomní status umění, o touhu přímo zasáhnout do společenského či politického dě-ní. Takové tendence nejsou v umění neobvyklé, pozoruhodné však je, že tento úmysl zavedl tyto umělkyně k odmítnutí umělecké tvorby a odchodu z umělecké scény ve smyslu přerušení jakýchkoliv styků.²

¹ Vybrané texty: Burkhard BRUNN, *Charlotte Posenenske*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009; Peter ELEEY, „Lee Lozano“, *frieze*, 2004, č. 85, http://www.frieze.com/issue/review/lee_lozano/ (cit. 17.10.2010); Bruce HAIN-LEY, „On „E““, *frieze*, 2006, č. 102, http://www.frieze.com/issue/article/on_e/ (cit. 17.10.2010); Alexander KOCH, *Kunst Verlassen. Eine Topologie*, www.kunst-verlassen.de (cit. 5. 10. 2010); Helen MOLESWORTH, „Tune In, Turn On, Drop Out. The Rejection of Lee Lozano“, *Art Journal*, roč. 61, 2002, č. 4, s. 65–71; Bob NICKAS, „Dematerial Girl. Whatever Happened To. Biography“, *Artforum*, duben 2003, s. 202–205; Martin PESCH, „Charlotte Posenenske“, *frieze*, 2000, č. 51, http://www.frieze.com/issue/review/charlotte_posenenske/ (cit. 5. 10. 2010); Katy SIEGEL, „Making Waves. David Reed on Legacy of Artist Lee Lozano. Interview“, *Artforum*, říjen 2001, s. 120–129; Katy SIEGEL, „Lee Lozano“, *Artforum*, duben 2008, s. 330–332; Katarzyna CHMIELEWSKA – Ma-teusz KWATERKO – Kuba SZREDER – Bogna ŚWIĄTKOWSKA (eds.), *Znikanie. Instrukcja obsługi / Disappearing. A User's Manual*, Varšava: Fundacja Bęc Zmiana 2009.

Konference a sympózia: Krist Gruijthuijsen, „Archiving Disappearance. Symposium No. 1“, Istanbul: Platform Ga-ranti Contemporary Art Center, 9. 4. 2006; Krist Gruijthuijsen, „Forms of Refusal. Archiving Disappearance. The Archive“, Amsterdam: Stedelijk Museum, 16. 12. 2006.

Vybrané výstavy: *Charlotte Posenenske*, kurátor Stefan Kalmar, New York: Artists Space, 23. 6. – 25. 7. 2010; *Lee Lozano*, kurátorka Iris Müller-Westermann, Stockholm: Modern Museet, 13. 2. – 25. 4. 2010; *Vides. Une rétrospecti-ve*, kurátoři Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot, Paříž: Centre Pompidou, 25. 2. – 23. 3. 2009; *Charlotte Posenenske. Prototypes for Mass Production (1965–1967)*, New York: Peter Freeman Inc., 6. 11. 2008 – 10. 1. 2009; *Win First Don't Last, Win Last Don't Care*, kurátor Adam Szym-czyk, Basilej: Kunsthalle Basel – Eindhoven: Van Abbe Museum, 2006; „Seek the Extreme...“, Dorothy Iannone, Lee Lo-zano, kurátorka Sabine Folie, Vídeň: Kunsthalle Wien, hall 2, 7. 7. – 15. 10. 2006; *Kurze Karrieren*, kurátorky Susanne Neuburg, Hedwig Saxenhuber, Vídeň: MUMOK Factory, 20. 5. – 1. 8. 2004; *Gestures of Disappearance*, kurátor Ale-xander Koch, Lipsko: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, 22. 5. – 22. 6. 2002.

² To však zřejmě nikdy nebylo absolutní. Ve chvíli, kdy Lozano došly finance, začala kontaktovat galeristy, pro-tože chtěla peníze za své obrazy. Parsons zase poskytla po svém odchodu interview uměleckému periodiku. Obě umělkyně však už nestály o jakékoliv uznání z řad umělecké scény a jejího dění se již nechtěly účastnit.

Současné zaujetí takovými umělci a jejich odchodem z uměleckého pole není na první pohled zase tak těžké vysvětlit. Je známkou frustrace z čím dál tržnější povahy umělecké scény, která se ničím neliší od sféry komerční. Lhostejnost vůči zisku či kariérnímu postupu a neústupný idealismus, který zavedl tyto umělkyně mimo galerie, muzea a mimo pozornost kritiků a teoretiků, je v takovém prostředí bezpochyby působivý.

Svou radikální kritikou umělecké instituce Lozano či Posenenske odkazují k avantgardním projektům, zpožděný kanonický status umělkyně (související s exponenciálně rostoucí cenou jejich děl) zase vzbuzuje srovnatelné rozpaky, někde i odpor a další otázky. V textu, jenž následuje, bych ráda stručně popsala umělkyně a okolnosti jejich odchodu z umění, stejně jako jednotlivé projekty, které se snaží začlenit je zpět do dějin umění, a pokusila bych se uchopit roli obou v širším kontextu dynamiky umění 20. století. Ústřední pozornost bych pak ráda věnovala otázce, co stojí za současnou fascinací umělci, kteří opustili umění (mimo evidentní frustrace uměleckým provozem), a co to vypovídá o atmosféře, která vládne v uměleckém poli jako takovém.

II.

Text Petera Bürgera *Teorie avantgardy*, hojně komentovaný, častěji kritizovaný, avšak stále ceněný, definuje avantgardu tak, jak dnes tento pojem většinou chápeme, tj. v úzké souvislosti s problematikou autonomie umění. Autonomií míní Bürger skutečnost, že umění je osvobozeno od nutnosti být jakkoliv společensky užitečné.³

Bürgerovo pojetí avantgardy vychází z historické klasifikace umění na sakrální, dvorské a buržoazní. Zatímco v prvních dvou epochách je umění integrováno do tzv. životní praxe, v buržoazním umění je od ní odloučeno a představuje jinak nedostupnou sféru svobody, kde je schopné „rozvíjet všechny své vlohy“. To vše ale pouze pod podmínkou, že „bude tato oblast přísně oddělena od životní praxe“.⁴ Hnutí *l'art pour l'art* je vyvrcholením této tendence, kdy se obsahem stává sama autonomie, čímž na sebe poprvé upozorňuje.

Bürger definuje avantgardu (tj. dada, surrealismus, konstruktivismus) jako hnutí, které poprvé vnímalo umění jako autonomní: tento au-

³ Peter BÜRGER, *Teorie der Avantgarde*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1974, s. 31–32.

⁴ *Ibid.*, s. 66, překlad podle Peter BÜRGER, „Negace autonomie umění v avantgardě“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1–2, s. 171.

tonomní status napadalo, a tak jej učinilo explicitním. Avantgardě však zároveň nešlo o to integrovat uměleckou činnost do stávající životní praxe, nýbrž tuto praxi zásadně proměnit z uměleckých pozic. Je ale důležité si všimnout jedné věci, a to, že od počátku je toto úsilí rozporuplné. Avantgardní revoluční ideje totiž vycházely z oddělenosti umění od ostatních oblastí života, zároveň však avantgarda chtěla tuto oddělenost překonat. V tomto smyslu bylo avantgardní úsilí předurčeno k neúspěchu. Jak píše Bürger:

Neboť (relativní) svoboda vůči životní praxi je zároveň podmínkou možnosti kritického vnímání skutečnosti. Umění, které již není odděleno od životní praxe, zároveň přichází o schopnost ji kritizovat.⁵

Pokus avantgard způsobit revoluci v každodenním životě selhal, avšak změnil chápání umění jako takového. Pozdější neo-avantgardní aktivity pak ale Bürger odmítá brát vážně a vnímá je pouze jako pokusy avantgardu institucionalizovat.⁶ Právě striktního odmítnutí neoavantgardních aktivit se týkají časté námitky vůči Bürgerovu textu.⁷

Jeden z hlavních kritiků Bürgerovy teorie a zejména jejího zavržení neo-avantgardy je americký teoretik a kritik Hal Foster. Foster je ukotven v psychoanalytické tradici, na jejímž základě kritizuje Bürgerovo chápání časovosti v historickém smyslu kauzálního vztahu příčina-následek.⁸ Fosterovo chápání avantgardního projektu se opírá o Freudovy koncepty „dodatečnosti“ (*Nachträglichkeit*) a traumatu v pojetí francouzského psychoanalytika Jeana Laplanche, které takové pojetí časovosti zásadně komplikují. Tato teorie popisuje proces, jakým se událost, jež nemohla být zapracována jako smysluplná do psychické materie, stává traumatickou teprve skrze zkušenost jiné, pozdější situace.⁹ Vytěsněný obsah je dosažitelný pouze skrze vracející se symptom a ve své původní, nedeformované podobě je v podstatě nedostupný.¹⁰ Podle Fostera je proto avantgarda vytěsněnou událostí, která nabývá svého

⁵ *Ibid.*, s. 68, překlad podle BÜRGER, „Negace“, s. 172.

⁶ *Ibid.*, s. 80: „Pointiert formuliert: Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen.“

⁷ Viz např. Benjamin BUCHLOH, „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, 1986, č. 37, s. 41–52, nebo Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, s. 1–35.

⁸ Podobně kritizuje Bürgerův historismus také Benjamin BUCHLOH, „Primary Colors“, s. 43.

⁹ Jean LAPLANCHE – Jean-Bertrand PONTALIS, „Trauma“, *The Language of Psychoanalysis*, Londýn: Karnac 2006, s. 467.

¹⁰ Viz také Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge 2001, s. 14: „[...] there is no way to conceive [the repressed] in its purity undistorted by ‚compromises‘ that characterize the formation of the symptoms“.

traumatického významu teprve hysterickými projekty neodadaistů. Ti avantgardní počiny pouze nevědomě opakovali, a tím je skutečně institucionalizovali. Fosterova hlavní námitka vůči Bürgerovi však spočívá v tom, že v 60. a 70. letech přichází zlom, jakási fáze „propracování“ (*durcharbeiten*) další neoavantgardní vlny.¹¹ Umělci jako např. Hans Haacke nebo Marcel Broodthaers podle Fosteru kriticky reagují na dřívější institucionalizaci avantgardy a zpochybňují zavedené institucionální rámce. Foster tvrdí, že teprve neoavantgarda kriticky a vědomě uchopuje a dále rozvíjí avantgardní projekt a je od něj neoddělitelná. Propojení *avant-gardy* a *neo-avantgardy* je složitým vztahem anticipace a rekonstrukce.¹²

Foster dále zpochybňuje Bürgerovo chápání avantgardy ve smyslu opozice umění a života. Obviňuje Bürgera, že spoléhá na avantgardní rétoriku více než na její skutečnou praxi.¹³ Nejprogresivnější avantgardní umělci (jakým byl podle Fosteru Duchamp), stejně jako progresivní umělci neo-avantgardy (například Kaprow), se podle něj nesnaží o splynutí umění a života, ale o soustavné prozkoumávání jejich vzájemných hranic. Fosteru nejvíc zajímá avantgardní úsilí jako zpochybnění konvencí umělecké tvorby, na které pak neoavantgarda navazuje a dále je (kriticky) rozvíjí.¹⁴

Avantgardu v jejích radikálních postojích Foster chápe jako nihilistickou a anarchistickou a odmítá ji v podstatě brát vážně. Stejně přezíravě se staví k některým extrémním postojům a projevům umělců v 60. letech. Výroky Daniela Burena o nutnosti odstranit pravidla, podle kterých se hraje v uměleckém světě, a o „totální revoluci“ má za apokalyptické. Revoltu jako pokus o zrušení oddělenosti umění a života považuje za překonanou¹⁵ a tvrdí, že je nutné:

Znovu promyslet transgresi nikoliv jako trhlinu způsobenou hrdinskou avantgardou mimo symbolický řád, ale jako zlom, který způsobuje strategická avantgarda uvnitř tohoto řádu.¹⁶

¹¹ FOSTER, *Return of the Real*, s. 29.

¹² *Ibid.*, s. 13.

¹³ *Ibid.*, s. 15: „In short, Bürger takes the romantic rhetoric of the avant-garde, of rupture and revolution, at its own word. In so doing, he misses crucial dimensions of its practice.“

¹⁴ Rodčenkovy monochromy podle Fosteru především poukazují na konvence, které konstituují malbu, na základní vlastnosti tohoto média. Neútočí na instituci umění jako takovou. Stejně tak Duchampův obrácený pisoár poukazuje v první řadě na hranice, které vymezují umění v určitém prostoru a času. Viz *ibid.*, s. 17.

¹⁵ Píše: „this old dream is dispelled“ – viz *ibid.*, s. 157.

¹⁶ *Ibid.*: „To rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order.“

Jakkoliv je Fosterovo využití psychoanalytických konceptů nosné,¹⁷ mylí se v tom, že sen o heroické avantgardě, či víra v to, že umění radikálně změní náš každodenní život, je překonána a že odešla s dadaismem, surrealismem či ruským konstruktivismem. Objevila se totiž znovu s revolučním nadšením šedesátých a sedmdesátých let například v podobě situacionistického hnutí nebo formou gest, jimiž umělci odmítli uměleckou autonomii i umění jako takové. Tato víra se vrací také dnes skrze recepční procesy, jakými tyto události, jak by řekl Foster, získávají svůj traumatický význam.

Proto bych ráda vyprávěla jiný příběh, než je ten Bürgerův či Fosterův. Pokud bychom akceptovali Bürgerovu tezi o klíčovém rozporu, který se skrze radikální postoje a aktivity avantgard poprvé zjevuje, tj. že autonomie dává vzniknout kritické pozici, která však, slouží-li konkrétním politickým a společenským cílům, vede k zániku samé autonomie, můžeme tento rozpor považovat za jeden z klíčových paradoxů umělcovy společenské role ve 20. století. Jak již bylo řečeno, avantgarda poprvé představuje tento konflikt a neoavantgarda pak pokusy o to jej smysluplně integrovat do umělecké teorie a praxe. Pak však vnímám jako analogický proces odehrávající se mezi některými umělci 60. a 70. let, kteří se tento rozpor nesnaží smysluplně zpracovat, nýbrž ho jako skandální znovu uvádějí na scénu tím, že se stává hlavní příčinou jejich odmítnutí umění jako takového, a umělci, kurátoři a kritiky, kteří dnes tyto události opakuji, popisují, zpracovávají, a přisuzují jim tak význam. Stejně jako neoavantgarda v 60. letech, dnešní receptce působí na tyto události retroaktivně, a je tedy od nich neoddelitelná.

Avantgardní hnutí 20. a 30. let a dotyční umělci 60. a 70. let, jakkoliv odlišní ve svých konkrétních cílech a motivech, před nás staví svou silnou víru v moc umění změnit každodenní život, která ústí v konečném důsledku v neúspěšnou snahu o překonání autonomie v prvním případě a v tom druhém v odmítnutí nejen umělecké instituce, ale i umění jako takového. Traumatický smysl obou se pak projevuje v potížích, s jakými se setkávají pokusy začlenit je do příběhu umění, ať se to týká depolitizované receptce (ruský konstruktivismus, surrealismus)¹⁸ nebo rozpaků, které vyvolává jejich přítomnost v uměleckých institucích a odborných

¹⁷ Mám na mysli zejména psychoanalytický pojem „dodatečnosti“, který umožňuje Fosterovi vyhnout se Bürgerově historismu.

¹⁸ Yve-Alain BOIS kritizuje depolitizaci ruských konstruktivistů v první vlně americké receptce, viz „Russian Revolution. Yve-Alain Bois on the Politics of Constructivism“, *Artforum*, únor 2006, s. 53–56. O notorické nechuti akademiků hovořit o nejednoznačné angažovanosti surrealistů viz Raymond SPITERI – Donald LACOSS, „Introduction. Revolution by Night. Surrealism, Politics and Culture“, in: *idem* (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Aldershot: Ashgate 2003, s. 13: „Indeed, the compass of the Surrealist enterprise has been sorely truncated in most academic accounts of the movement, which attempt to reduce Surrealism to an artistic or literary movement – more often than not, at the expense of Surrealism’s politics.“

časopisech (dadaismus, situacionisté)¹⁹ či jejich zvyšující se ceny na trhu s uměním, související s jejich kanonickou pozicí (Lee Lozano).²⁰

III.

Předtím, než se budeme věnovat jednotlivým výstavám a textům, které tuto fascinaci představují, je příhodné popsat umělkyni, která je v těchto projektech všudypřítomná. Tou je Lee Lozano (1930–1999), jejíž tvorba vypovídá o hledání správného života skrze umění a vrcholí uměleckými akcemi, které explicitně tematizují a oznamují její následný odchod z umělecké scény, a tedy nemožnost uskutečnit skrze umění smysluplný život.

Lozano byla nepřehlédnutelnou postavou newyorské umělecké scény konce 60. a počátku 70. let, ovládané převážně muži. Zнала se s Andy Warholem, patřila k okruhu Lucy Lippard a stýkala se s lidmi, jako byli Sol LeWitt, Robert Morris, Vito Acconci a další. Čile vystavovala, opakovaně v newyorské Green Gallery, a v roce 1970 měla dokonce samostatnou výstavu v prestižním Whitney Museum of American Art. Její tvorba sahá od křiklavých, agresivních, sexuálně explicitních, expresivních a surrealistických kreseb, přes minimalistické „vlnové“ obrazy až po tzv. „*language pieces*“, performance, jež však jako „performance“ nechtěla označovat. *Language pieces* spočívaly v úkolech, které si sama ukládala – formou deníkového zápisu – a které poté plnila, což následně znovu zaznamenávala. Úkoly se většinou týkaly mezilidských vztahů (to se týká například rozhodnutí nestýkat se po dobu jednoho měsíce s žádnou ženou za účelem „zlepšení komunikace“; tuto performanci pak více méně dodržovala do konce života).²¹ Deníkové zápisy označovala jako „kresby“ a vystavovala je. V díle, které se nazývá *Grass Piece*, nepřetržitě kouřila marihuanu šest týdnů a zapisovala si při tom své pocity. V díle

¹⁹ O problematice a kontroverzi vyvolávající recepci dadaismu viz Jeffrey A. HALLEY, „The Sociology of Reception. The Alienation and Recovery of Dada“, in: Lidija HEREK – Dimitrij RUPEL (eds.), *Alienation and Participation in Culture*, Lublaň: University of Ljubljana Press 1986, s. 303–317. O kritice, kterou vyvolala první velká výstava o situacionistech *The Passage of a Few People Through a Brief Period of Time* (1989–1990), realizovaná v pařížském Centre Georges Pompidou, londýnském Institute of Contemporary Arts a bostonském Institute of Contemporary Art, viz například Peter SMITH, „On the Passage of a Few People. Situationist Nostalgia“, *Oxford Art Journal*, roč. 14, 1991, č. 1, s. 118–125.

²⁰ Např. SIEGEL, „Lee Lozano“.

²¹ Jaké konkrétní motivy vedly Lozano k tomuto rozhodnutí a jak toto dílo mělo přispět ke „zlepšení komunikace“, není zcela zřejmé. Helen Molesworth čte toto gesto jako feministické kvůli tomu, že Lozano svou performance nazvala *Bojkot*. Molesworth poukazuje na to, že v té době pojem bojkot užívala hnutí za občanská práva, a toto slovo proto implikuje odpor vůči diskriminaci. Ale sama píše, že i tak toto dílo zůstává záhadné: „Did she want to boycott women as a way of rejecting a socially constructed category, a subject position, a behavioral mandate, a predefined societal role, a presumed sexuality? I don't know.“ Viz MOLESWORTH, „Tune In“, s. 70.

Paranoia Piece si uložila za úkol popsat svou práci neúspěšnému umělci, a pak čekat, zda dotyčný „ukradne“ některý z jejích nápadů. V díle *Throw Out Piece* rozhodla deset posledních čísel časopisu *Artforum*. Právě tyto dvě akce dosvědčují její vzrůstající zklamání z umělecké scény. Záznam z 8. února 1969 se pak již nese ve znamení ústupu. Lozano v něm píše:

Pomalů ale jistě se vyhýbej oficiálním nebo veřejným akcím či uskupením v centru města, které mají co do činění s „uměleckou scénou“, a to za účelem zkoumání *absolutní osobní a všeobecné revoluce*. Veřejně vystavuj jen ta díla, která napomáhají dalšímu sdílení myšlenek a informací souvisejících s *absolutní osobní a všeobecnou revolucí*.²²

Na stejném místě nalezneme údaje o tom, kdy naposledy navštívila jakou výstavu. Jiné zápisy také poukazují na institucionální kritiku:

Revoluce v umění, která by byla oddělená od revoluce ve vědě, politice nebo vzdělání, drogách, sexu nebo v osobním životě, pro mě nemá význam. Nemohu brát v úvahu program muzea, aniž bych ve stejné míře zvažovala změny v galeriích nebo uměleckých časopisech, které by eliminovaly stále umělců a teoretiků. Nechci se nazývat dělníkem umění, nýbrž snílkem umění, a zúčastním se pouze totální revoluce, jak osobní, tak veřejné.²³

Vyvrcholením její kritiky umělecké instituce a postupného stahování se z umělecké scény je prostý fakt, že jednoho dne opustila svůj byt a ateliér v New Yorku. Tento akt označuje jako „*dropout piece*“.²⁴ Po nějaké době se natrvalo přestěhovala do Dallasu, kde žila až do své smrti

²² *Ibid.*, s. 64: „Gradually but determinedly avoid being present at official or public „uptown“ functions or gatherings related to the „art world“ in order to pursue investigation of *total personal & public revolution*. Exhibit in public only pieces which further sharing of ideas and information related to *total personal & public revolution*.“

²³ Alexander KOCH, „Why Would You Give Up Art in Postwar Eastern Europe (and How Would We Know)? Adding New Blind Spots to the East Art Map“, in: Marina GRŽINIĆ – Günther HEEG – Veronika DARIAN (eds.), *Mind the Map! History Is Not Given. A Documentation of the Symposium*, <http://www.kunst-verlassen.de/kv5/KV5.pdf>, (cit. 5. 10. 2010): „For me there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution. I cannot consider a program of museum reforms without equal attention to gallery reforms and art magazine reforms which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but an art dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public.“

²⁴ Ve svém deníkovém zápisu z 5. 4. 1970 píše: „It was inevitable, since I work in sets of course, that I do the *Dropout* (note the pun) *Piece*. It has been churning for a long time but I think it's abt [sic] to blow. *Dropout Piece* is the *hardest work* I have ever done [in] that it involves destruction of (or at least complete understanding of) *powerful emotional habits*. I want to get over my habit of emotional dependence on love. I want to start trusting myself & others more. I want to believe that I have power & complete my own fate.“ Adam SZYM CZYK (ed.), *Lee Lozano. Win First Don't Last. Win Last Don't Care* (kat. výst.), Basilej: Kunsthalle Basel – Eindhoven: Van Abbemuseum 2006, s. 17–18.

v roce 1999. Posledních dvacet let svého života se s lidmi z newyorské umělecké scény téměř nestýkala.

Z více než třicetiletého zapomnění, které následovalo po odchodu Lozano z newyorské scény, ji v roce 2004 „vysvobodil“ znalec této scény Bob Nickas, který spolu s Alannou Heiss kurátoroval její sólovou výstavu v newyorské galerii PS1 nazvanou *Lee Lozano, Kresleno podle skutečnosti: 1961–1971* (*Lee Lozano, Drawn from Life: 1961–1971*),²⁵ kterou hned následovala putovní výstava Adama Szymczyka (Kunsthalle Basel, Van Abbemuseum v Eindhovenu) *Kdo se směje naposled, tomu je to jedno* (*Win First Don't Last, Win Last Don't Care*).²⁶ Od té doby její osoba a dílo pomalu ale jistě nachází své místo v uměleckém kánonu 20. století, což samozřejmě úzce souvisí s exponenciálně stoupající cenou jejích děl. Tato skutečnost nezůstává bez odezvy.²⁷

IV.

Takto oživený zájem o polozapomenutou umělkyni vyvolal vlnu výstav a kurátorských či teoretických projektů, které tematizují odchod z umělecké scény nebo zanechání umělecké tvorby. Předně jde o velkou výstavu Susanne Neuburg a Hedwigy Saxenhuber *Krátké kariéry* (*Kurze Karrieren*) z roku 2004 ve vídeňském muzeu MUMOK.²⁸ Tato expozice představila umělce činné v neklidném období 60. a 70. let, kdy kulturní a sociální převraty nevyhnutelně zasahují také uměleckou scénu. Jedním z důsledků je pak zvýšená frekvence těch, kterým tato role již nevyhovuje, a navzdory úspěšné umělecké kariéře se jí vzdávají. Takový byl případ nám už známé Lee Lozano, ale také německé minimalistické a konceptuální umělkyně Charlotte Posenenske, která ve svém

²⁵ *Lee Lozano, Drawn from Life: 1961–1971*, kurátoři Alanna Heiss, Bob Nickas, New York: PS.1 Contemporary Art Center, 22. 1. – 6. 9. 2004.

²⁶ *Win First Don't Last, Win Last Don't Care*, kurátor Adam Szymczyk, Basilej: Kunsthalle Basel – Eindhoven: Van Abbemuseum 2006.

²⁷ Koch kritizuje exponenciálně se zvyšující cenu obrazů a kreseb Lee Lozano a upozorňuje na to, jak tato skutečnost falešně rezonuje s utopickým nábojem jejího díla. Viz Alexander KOCH, „Stepped Out, Pulled In. What Results from Creating the Visibility of Disappearance?“, „Archiving Disappearance Symposium“, Istanbul: Platform Garanti Contemporary Art Center 2006, http://www.kunst-verlassen.de/kv6/kv6_01.html (cit. 5. 10. 2010).

I přestože znovuobjevení Lee Lozano vnímá Katy Siegel jako záslužné, v úspěchu Lee Lozano čte především známku kriticky těsné provázanosti trhu s uměním s uměleckým kánonem. Její „popularitu“ přímo spojuje s dynamikou trhu s uměním a její příčinu vidí paradoxně především v radikálních názorech umělkyně, které jsou tržně přitažlivé. Dalším důvodem jejího vzestupu podle Siegel také je, že „znovuobjevení“ umělci jsou pro trh výhodnější a jistější investicí než umělci začínající. SIEGEL, „Lee Lozano“.

²⁸ *Kurze Karrieren*, kurátorky Susanne Neuburg, Hedwig Saxenhuber, Vídeň: MUMOK Factory, 20. 5. – 1. 8. 2004.

díle navazovala na tradici ruského konstruktivismu a nizozemského uměleckého hnutí De Stijl. Od amerických minimalistů se liší právě svým radikálně-politickým postojem. Díla Posenenske měla sloužit jako modely průmyslově vyráběných objektů určených k prodeji za nízkou cenu, které jejich vlastníci mohli použít k účelům, jež sami uznali za vhodné. Tak se vymezovala proti umění jako luxusu, který mohou vlastnit jen někteří. Nakonec však uveřejnila prohlášení, ve kterém píše:

Přestože formální vývoj umění běží dál stále rychlejším tempem, jeho společenská funkce zůstává zakrnělá. Umění je zbožím pomíjivé naléhavosti, trh je titěrný a prestiž a cena jsou tím vyšší, čím méně naléhavá je nabídka. Je pro mě těžké se smířit s tím, že umění nemůže přispět ničím k řešení palčivých společenských problémů.²⁹

Posenenske se poté stala socioložkou.³⁰

Vedle Vereny Pfisterer, Konrada Luega, Gorana Trbuljaka, OHO, Hilky Nordhausen, Stephena Kaltenbacha, Christiny Kozlov výstava představila také tři české performery – Petra Štemberu, Karla Milera a Jana Mlčocha.³¹

²⁹ „Obwohl die formale Entwicklung der Kunst in immer schnellerem Tempo weitergegangen ist, ist ihre gesellschaftliche Funktion verkümmert./Kunst ist eine Ware von vorübergehender Aktualität, aber der Markt ist winzig und Ansehen und Preise steigen, je weniger aktuell das Angebot ist./Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, daß Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“ Charlotte POSENENSKE, „Manifesto“, *Art International*, 1968, č. 5, s. 50.

³⁰ PESCH, „Charlotte Posenenske“.

³¹ Domnívám se, že je problematické srovnávat tyto tři české performery s ostatními „odešlými“ umělci, už proto, že kontext jejich tvorby byl jiný – působili v prostředí přímého politického útlaku. Přesto vnímám určitou analogii v očekáváních, která tito ex-umělci do umění vkládají, a jejich zklamání z neschopnosti umění účelně zasáhnout a napravit společenského zla. Jan Mlčoch v rozhovoru s uměleckou skupinou Ládví například říká: „Mě vlastně to ryzí, čisté umění moc nezajímá, dodnes si víc než uměleckého gesta vážím toho, když někdo udělá školu nebo zařídí domov důchodců. To považuji za závažnější než kdejaké umění. Já jsem se dvacet let poté (po výstavě v galerii De Appel), v devadesátých letech, dostal do Paříže, kde jsme udělali výstavu. Po vernisáži nás pozvali na recepci do nově zrekonstruovaného Českého domu, kam nikdo nepřišel. Tehdy jsem jim říkal, ať se z toho domu, který neměl žádný program - byl to naprosto mrtvý dům - udělá přes léto noclehárna pro studenty, stejným způsobem jako moje noclehárna v Holandsku. To se zcela nabízelo... Na to člověk nemusí být umělec, aby ho to napadlo... Příznějme si, že i umění může být odpad. I umění může být něco, co znečišťuje prostředí [...] Já si skutečně vážím takových aktivit, jako je nadace Člověk v tísni, Adria, Naděje nebo Česká katolická charita. To je pro mě daleko závažnější než celá kulturní fronta.“ Skupina LÁDVÍ, „Od osobního ke společenskému. Rozhovor skupiny Ládví s Janem Mlčochem“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1-2, s. 111.

Aktivity této skupiny performerů ze 70. let se však staly v posledních letech centrem pozornosti místní umělecké scény a vzbudily řadu performativních reakcí. Nejrozsáhlejším projektem je bezpochyby dílo *Replaced* Barbory Klímové z roku 2006, oceněné v témže roce Cenou Jindřicha Chalupeckého. Klímová se s bývalými performery setkala, vedla s nimi rozhovory (kromě Petra Štembery, který spolupráci na projektu odmítl) a opakovala některé jejich performance ze 70. let. V roce 2007 vedla skupina Ládví již zmíněný rozhovor s Janem Mlčochem, zatímco o dva roky dříve skupina Rafani v Berlínské galerii Preproduction věrně opakovala akci Jana Mlčocha *Bianco* z roku 1977. Při této performanci si umělec lehl na zem a třicet minut si plival do tváře. Pak si sedl ke stolu a začal psát velice pomalu svůj podpis, který nedokončil.

Jak vidno, tyto akce se na odchod performerů z umění přímo nesoustředily: akce Klímové tematizovala skrze své intervence především proměnu veřejného prostoru, Ládví se zajímalo o sociálně-etické aspekty Mlčochových projektů a Rafany, podle slov Václava Magida, zaujal akt plivání a ironický posun od osamělé existenciální performance k rutinní skupinové aktivitě. Pouze v rozhovorech Klímové se téma odchodu z umění tu a tam objeví.

Krist Gruijthuijsen, holandský umělec a kurátor, začal v roce 2005 pracovat na časově neomezeném projektu *Archivace zmizení: Archiv* (*Archiving Disappearance: The Archive*), v jehož rámci mapuje umělce, kteří dobrovolně vystoupili z uměleckého provozu. Mezi nimi je Lee Lozano, Tehching Hsieh, nebo například Anna Winteler, která usilovala o co nejbezprostřednější formu komunikace s ostatními, a tak opustila umění a začala se zabývat fyzioterapií. Laurie Parsons, umělkyně působící v 80. letech, odmítla poté, co její vystavené dílo odkoupil jakýsi obchodník, svá díla prodávat. Mezi její nejznámější projekty patří její pobyt v galerii po dobu vlastní výstavy, odkud odcházela každý den pracovat s místními mentálně postiženými.³² Na počátku devadesátých let umění opustila s tím, že se „musí šířit do jiných oblastí, spirituality a vzájemného obdarovávání ve společnosti“.³³

Jako součást projektu Gruijthuijsen zorganizoval dvě sympozia, uskutečněná o dva roky později, první v istanbulském Platform Garanti a další v Stedelijk Muzeu v Amsterdamu. Amsterodamské symposium se navíc konalo v rámci konference „Formy odmítnutí“ („Forms of Refusal“),³⁴ konané u příležitosti jedné ze Szymczykových retrospektiv Lee Lozano v eindhovenském Van Abbemuseum.³⁵

Alexandr Koch, teoretik umění a kurátor, již v roce 2002 zorganizoval v galerii Vysoké školy grafiky a knižního umění v Lipsku výstavu *Gesta mizení* (*Gestures of Disappearance*).³⁶ Výstava mapovala umělecké akty Jana Base Adera, Chrise Burdena, Arthura Cravana či Lee Lozano, které inscenovaly nebo skutečně vyústily ve „zmizení“ samotného umělce. V letech 2002 až 2006 se zabýval projektem *Zanechat umění* (*Kunst Verlassen*), v jehož rámci se pokusil metodicky zpracovat fenomén odchodu z umělecké scény, o němž napsal celou řadu textů.³⁷

V roce 2009 se pak v Polsku uskutečnily podobně zaměřené projekty, které se však svým zpracováním a formou liší. Nejsou totiž ani tak zaměřeny na konkrétní umělce a na jejich archivaci či vystavování, nýbrž sám odchod z umělecké scény se pro ně stává metaforou, kterou dál rozvíjejí.

³² Tento projekt se také nedávno ocitl na velké retrospektivě *Vides. Une rétrospective*, kurátoři Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret a Clive Phillpot, Paříž: Centre Pompidou 25. 2. – 23. 3. 2009.

³³ „Art must spread into other realms, into spirituality and social giving.“ NICKAS, „Dematerial Girl“, s. 205.

³⁴ „Forms of Refusal. Archiving Disappearance. The Archive“, Amsterdam: Stedelijk Museum, 16. 12. 2006.

³⁵ Viz pozn. 26.

³⁶ *Gestures of Disappearance*, kurátor Alexander Koch, Lipsko: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst 22. 5. – 22. 6. 2002.

První byla výstava *Odešli jsme ke Kroatanům* (*Poszliśmy do Croatan*) v toruňském Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu.³⁸ Název odkazuje k prvním anglickým kolonistům, kteří záhadně zmizeli. Koncept výstavy dále zosobňuje figura antického *idiótés* neboli toho, kdo se sám vyloučí ze života své komunity. Z pohledu členů společenství se *idiótés* nevyhnutelně stává fantómem, který, podle kurátorů, podobně jako slavný duch Hamletova otce, nepřímo ale zásadně ovlivňuje dění ve společenství, které opustil. Umělci, přizvaní k této výstavě, sílu takového zmizení různým způsobem inscenují, a zároveň se jí tak sami stávají.

Druhým projektem bylo *Mizení. Uživatelský manuál* (*Znikanie. Instrukcja obsługi*),³⁹ slovník hesel, která rozvíjejí figuru mizení v kontextu umění, literatury, filozofie či politiky. Melvillův pisář Bartleby se tak ocitá vedle Lee Lozano, slavného románu bez písmene „e“ *Disparition* Georgese Pereca, či údajného experimentu zmizení amerického válečného loďstva podle Einsteinových teorií.

Co mají všechny tyto různorodé projekty společného? Snad kromě vídeňské výstavy, všechny přímo či nepřímo poukazují na deziluzi plynoucí z fungování umělecké scény, komercializace umění a chodu uměleckých institucí. Alexander Koch a oba polské projekty dále odkazují na avantgardní či neoavantgardní tendence a všechny počiny spojuje fascinace politickými i etickými motivy těch, kteří uměleckou scénu opustili. V neposlední řadě jsou iniciátoři těchto projektů do jednoho důležitými a vcelku úspěšnými institucionálními aktéry, kteří jen

³⁷ Jsou přístupné na www.kunst-verlassen.de (cit. 5. 10. 2010). Sympatické na Kochově práci je, že zjevně usiluje o to, aby se vyhnul excesivní romantizaci a glorifikaci „ex-umělce“. V první řadě se snaží upozornit na bílá místa kunsthistorie a kunsthistorického pojmosloví. Dějiny „odchodů z umění“ neexistují a stejně tak ani terminologie, která by uchopila význam a situaci umělce, jenž upustil od umělecké činnosti, v teorii umění zcela chybí. Ve svém projektu *Kunst Verlassen* proto Koch navrhuje zavést nový termín *Kunstausstieg/Kunstaussteiger* (doslova „výstup“ z umění/ten, který „vystoupil“ z umění) a definuje ho takto: „Mit Kunstaussteiger meinen wir einen für uns zu einem Zeitpunkt X im Kunstfeld verortbaren Akteur, der zu einem späteren Zeitpunkt Y nicht mehr im Kunstfeld (ver)ortbar war und der dies so wollte.“ („Termínem *Kunstaussteiger* míníme činitele, který byl v určitém čase X na uměleckém poli viditelný a který později v čase Y být viditelný přestal, a to z vlastní vůle.“) Klíčový pro Kochovo pojetí *Kunstaussteiger* je termín „uměleckého pole“, jímž rozumí sociální, institucionální, ekonomický a diskursivní rámec, který tvoří uměleckou praxi a umělecké pojmy. Pole a zejména viditelnost v poli Kochovi umožňuje vyloučit ono nepřehledné množství studentů umění, kteří ani nezačnou umělecky působit. Dále to diskvalifikuje ty, kteří to po počátečním neúspěchu vzdají, jinými slovy všechny ty, kterým se nepodařilo prosadit a zviditelnit se v poli (v galeriích, novinách, časopisech atd.). Mimo zůstává i celá skupina umělců, kteří se pokoušeli kritizovat umění prostřednictvím re-definice toho, kdo je umělec nebo co je umění (Kaprow), a kteří přesto zůstávají viditelnými aktéry v poli. Dobrovolná povaha tohoto odchodu pak v neposlední řadě vylučuje ty, kteří jsou z umělecké praxe vyloučení násilím. Viz Alexander KOCH, „Wovon wir sprechen (können), wenn wir vom Ausstieg aus der Kunst sprechen“, *Kunst Verlassen. Eine Topologie*, http://www.kunst-verlassen.de/kv4/kv4_Q2dt.html (cit. 5. 10. 2010).

³⁸ *Poszliśmy do Croatan*, kurátoři Robert Rumas, Daniel Muzyczuk, Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 20. 6. – 27. 9. 2009.

³⁹ CHMIELEWSKA et al. (eds.), *Znikanie*.

zpovzdálí sledují trajektorii objektu svého zájmu. Alexander Koch tak ve svém příspěvku na istanbulském sympoziu nejdříve popisuje svoji vlastní mladistvou zhnusenost z uměleckého provozu a znechucení z toho, jak bezmocné je proti tomu samo umění, aby pak prohlásil:

Jestli se vám to zdá malicherné, tak souhlasím. Takto kritizovat umělecký svět se zdá laciné. Ale pocity jsou pocity a mohou způsobit nejistotu a nespokojenost, která některé vede k tomu, aby tento svět, jenž se jim zdá nemohoucí, opustili. Já jsem kvůli tomuto pocitu umění neodmítl, nešel jsem studovat politologii nebo něco takového, ani jsem neupadl do deprese, nýbrž – jako umělec, kurátor, teoretik – jsem zorganizoval výstavu, která pojednávala o tom, co znamená odejít z umění, když jste umělec.⁴⁰

Odpověď Krista Gruijthuijsena v rozhovoru pro kanadský časopis *C: International Contemporary Art* na otázku, zda se domnívá, že je možné existovat jako umělec mimo uměleckou scénu, je také příkladná:

Myslím si, že je plodnější snažit se změnit systém zevnitř, nicméně jsem fascinován tím, když se někdo rozhodne vzdát se vlastní umělecké praxe a pozice, aby získal možnost odstupu a kritičtějšího pohledu.⁴¹

V.

Posenenske, Lozano či Parsons jasně poukazují na velká očekávání vkládaná do umění, která následně ústí v zklamání a deziluzi. Jejich poselství bychom mohli formulovat následovně: pokud umění nemůže být nástrojem všeobecné revoluce (Lozano), lékem na společenské problémy (Posenenske), pokud je izolováno od jiných oblastí (Parsons),

⁴⁰ „If that sounds giggling to you: I agree. Criticizing the art world like this appears cheap. But feelings are true and they can in fact cause unease and dissatisfaction that lead people to leave a system, that appears paralysed to them. What I did with this feeling, still in that year 2002, was not dropping out of art to study political science or so, neither fall into agony, but – accomplishing my role as an artist, curator, researcher – to schedule an exhibition. A show, that would try to talk about what that is: turning around and going away, if you are an artist.“ KOCH, „Stepped Out“.

⁴¹ „I think it's more fruitful to try to change structures from within, nevertheless, I'm fascinated by the decision to resign from one's practice and position as a possibility to distance oneself for a more critical examination.“ Johan LUNDH, „The Art of Disappearing. Can Artmaking Only Have Meaning within the Context of the Art World? Johan Lundh in Conversation with Krist Gruijthuijsen about the Archiving Disappearance Project“, *C: International Contemporary Art*, 2009, č. 101, s. 33.

nemá smysl a nezbyvá než je opustit. To, co motivuje návraty k těmto gestům, se pak očividně úzce týká frustrace ohledně komercializace umění, ale také přitažlivosti idealistické víry, jež fascinuje kurátory, jako jsou Koch či Gruijthuijsen. Ti zůstávají kritičtí vůči fungování uměleckého provozu, avšak zároveň si od idealismu umělců drží odstup.

Takto rozpolcený postoj popisuje francouzský psychoanalytik a etnograf, Octavo Mannoni, ve své eseji „Dobře to vím, ale stejně“,⁴² kde se zamýšlí nad mechanismem víry⁴³ a dále tak rozvíjí Freudův vzorec fetišistického popření (*Verleugnung*). Ten pro Mannoniho představuje klíčovou tezi pro vysvětlení veskrze banálního a všudypřítomného přístupu, který dovoluje víře přežít její vyvrácení zkušeností, a to v pozmeněné formě. Tento postoj Mannoni vyjadřuje právě průpovídkou „vím to, ale stejně“. I pokud narazíme na skutečnost, která víře odporuje, a svou víru proto zamítneme, ona tu přesto přetrvává, svou konfrontací s realitou je jen jaksi deformovaná. Jako příklad Mannoni popisuje případ Freudova pacienta, kterému věštkyně předpověděla, že jeho švagr zemře toho léta na otrávení korýšem. Po uplynutí letních měsíců pacient řekl Freudovi: „Vím velice dobře, že můj švagr nezemřel, ale stejně – to proroctví bylo úžasné.“ Mannoni tvrdí, že něco z víry zde zůstalo právě v pocitu absurdního potěšení, které je patrné v poslední větě.⁴⁴

Vraťme se nyní k výše zmíněné Gruijthuijsenově odpovědi:

Je plodnější snažit se změnit systém zevnitř, nicméně jsem fascinován tím, když se někdo rozhodne vzdát se vlastní umělecké praxe a pozice, aby získal možnost odstupe a kritičtějšího pohledu.

Na první pohled je tato věta shodná s Fosterovým prohlášením o strategické avantgardě, lze ji však také přeložit do Mannoniho vzorce: *Vím, že odmítnout uměleckou instituci a její autonomii z důvodu přímého zásahu do stavu věcí nikam nevede, ale stejně – je to fascinující*. Podobně můžeme vnímat Kochův postoj. Ve svém příspěvku nejdříve uvádí svůj dřívější pocit zhnusení uměleckým provozem a umělcovou bezmocí, pak svou kritiku prohlásí za malichernou (*vím dobře*) a svůj dřívější radikální přístup před

⁴² Octave MANNONI, „I Know Well, but All the Same...“, in: Molly Anne ROTHENBERG – Denis FOSTER – Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Perversion and the Social Relation*, Londýn: Duke University Press 2003, s. 68–92.

⁴³ Mannoni zde nemyslí víru ve smyslu „bezpodmínečného závazku“, jaký vnímá např. ve víře židovské. Oba typy víry však mohou existovat vedle sebe. Tak židé ve starém zákoně věřili v existenci boha Baala, kterému sice nebyli ničím povinováni, ale vedli proti němu válku. *Ibid.*, s. 73.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 71.

zraky svých posluchačů promění do celkem neškodné historikovy vášně pro metodologicky problematický objekt (*ale stejně*).

Podobně jako Freudův pacient, který už nevěří v předpověď věštkyne, poté co se nevyplnila, tak také Gruijthuijsen či Koch, možná právě v důsledku avantgardního selhání či odmítnutí umění našich umělkyní, již otevřeně nesdílí jejich očekávání. Ale ta dále přetrvávají v jiné podobě, jako podivné zaujetí umělci, kteří jim dali přednost před uměleckou kariérou.

Jak již bylo řečeno, Mannoniho příběh o víře, která přežije své vyvrácení skutečností, má svůj původ ve Freudově tezi o fetišistickém popření (*Verleugnung*).⁴⁵ Freudova úvaha vychází ze situace malého chlapce, který věří, že ženy stejně jako muži mají penis. Když zjistí, že tomu tak není, tj. když je jeho víra konfrontována s neúprosnou realitou sexuální odlišnosti, dolehne na něj kastrální úzkost, kterou lze formulovat větou „Pokud ženy nemají penis, já o něj také můžu přijít“. Fetišistickým řešením této situace je vytvoření si náhražky (na základě podobnosti) z jiné části těla nebo jiného předmětu, který se stává objektem jeho sexuálního zájmu. Ortodoxní fetišistické popření tedy spočívá v tom, že víra získává formu objektu, kterému věnujeme mimořádnou pozornost; jeho přítomnost nám umožní celkem bezbolestně zvládnout jinak nepříjemnou konfrontaci se skutečností. Druhá část věty – dobře to vím, *ale stejně* – na sebe bere podobu fetiše. Fetiš pak na jedné straně umožňuje úlevnou vzdálenost od nepříjemné reality (skrze něj můžeme do určité míry dál věřit, že vše je jinak), na druhé straně bezpečný odstup od víry, která skutečnosti odporuje, a v jistém smyslu si tak zachovat tvář.

Fascinace a zaujetí radikálními umělci a jejich odmítnutím umění je tedy jen jakousi deformací touhy po radikální společenské změně skrze umění, která je sice dnes pro mnohé umělce a teoretiky absurdní, ale které se přesto není snadné vzdát. Postava bývalého umělce jako fetiš je způsobem, jakým tato touha přežívá v akceptovatelné formě, a zároveň zajišťuje určitý úlevný odstup od traumatického selhání radikálních umělců a často zcela komerční povahy uměleckého provozu, do kterého jsou tito kurátoři a umělci zapojeni.

VI.

Tím, že do uměleckého pole navracejí zpět umělce, kteří je opustili, protože jejich víra v omnipotenci umění nedošla naplnění, umělci

⁴⁵ Sigmund FREUD, „Fetišismus“, in: *Spisy z let 1925–1931. Sebrané spisy*, sv. 14, Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2007, s. 245–250.

a kurátoři v jistém smyslu ruší jejich rozhodnutí. Tito bývalí umělci se tak v jakési přízračné podobě ocitají zpět v uměleckém poli, a s nimi pak jako fantóm přichází i to, co se v něm ukázalo jako nemožné a co bylo nutné učinit pouze mimo něj, autonomie uměleckého pole je však zároveň zachována. Vzájemná vylučnost autonomie umění a touhy přímo zasáhnout do běhu věcí skrze uměleckou činnost jakoby v této fantazii dočasně přestala hrát svou rušivou roli.

Nejúporněji se této představě drží americký kritik a teoretik Stephen Wright, který otevřeně kritizuje impotenci umění, plynoucí z jeho autonomie, a píše o odlivu umělců z umělecké scény jako o reakci na její komercializaci a spektakulární povahu. Wright se však tyto bývalé umělce otevřeně snaží integrovat zpět do umělecké instituce tím, že ve svých textech trvá na tom, že jsou skutečnými umělci, právě protože se vzdali umělecké autonomie.

Wright popisuje praxi, která se na první pohled nejeví jako umění, ale která je podmíněna znalostí uměleckého kontextu. Taková činnost se vyhýbá vystavování, neustí ve vystavitelný produkt a není zde autor, na kterého bychom mohli ukázat. Existuje bez tvůrce, diváka (ve smyslu někoho, kdo jen kontemplanuje v estetickém rozpoložení) a identifikovatelného objektu, a je proto jako umění neviditelné. Právě takové „umění“ podle Wrighta skrývá skutečně subverzivní potenciál, protože je nikdo jako umění nevnímá, a zatímco sdílí se současným uměním některé postupy, není bezzubé, přímo zasahuje do reality. Jako příklad uvádí argentinskou skupinu Grupo de Arte Callejero, která vyrábí plakáty, značky a mapky připomínající zločiny bývalé vojenské junty, jimiž označuje bydliště bývalých mučitelů a vrahů a místa mučení a masových poprav.⁴⁶

Wrightova pozice je však neudržitelná. Sama studie o těchto „nedílech“ v uměleckém periodiku se zdá být eticky problematická, jelikož poskytuje vizibilitu v poli někomu, kdo se z něj sám vyřazuje a usiluje (aspoň podle Wrightových slov) o neviditelnost. S podobným problémem se potýkal Alexander Koch.⁴⁷ Navíc je Wrightův akt v podstatě

⁴⁶ Stephen WRIGHT, „Behind Police Lines. Art Visible and Invisible“, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, roč. 2, 2008, č. 1, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/wright.pdf> (cit. 5. 10. 2010).

⁴⁷ Váhání v jádru Kochova projektu se týká skutečnosti, že se jeho koncept *Kunstausstieg* zakládá na intenci toho, kdo z umění odchází, ale zároveň Koch sám tuto intenci necítí a vrací viditelnost tomu, kdo se jí úmyslně vzdal. Koch kritizuje exponenciálně se zvyšující cenu obrazů a kreseb Lee Lozano. Ta je však jen důsledkem její nové vizibility v poli, na které se sám podílí. Na jedné straně vyzývá kunsthistoriky a teoretiky, aby se zabývali těmito mezními případy, které podle něj umožní nově uchopit fungování uměleckých institucí či role umělce. Na straně druhé touží ochránit ty, kteří ono pole odmítli, před tím, aby je pohltilo. Poukazuje na obtížnost dokumentovat takové odchody z umění, a přestože hovoří o fenoménu, zdráhá se mluvit o dalších příkladech. Mluví tak pouze o dvou umělkyních (Lozano a Posenenske), protože ty jsou podle něj již tak jako tak umělecké veřejnosti známy. KOCH, „Wovon wir sprechen“ a „Stepped Out“.

performativní: tím, že o takových počinech píše do uměleckého periodika, popírá svá tvrzení – popisuje tvůrce, identifikuje jejich „dílo“. Snaží se zpochybnit autonomii umělecké instituce tak, že do jejího odděleného pole přináší zpět ty, kteří z něho odešli, aby jejich dílo bylo posouzeno podle estetických kritérií, aby získalo vizibilitu v poli, a tím i svou cenu na trhu s uměním.⁴⁸

Současná rancièrovská doxa se opírá o autonomii estetické zkušenosti a politický význam vnímá v napětí mezi touto autonomií a heteronomií (tj. uměním se může stát jakýkoliv aspekt životní praxe), jejichž vzájemné působení posouvá hranice mezi tím, co je možné vnímat, slyšet a vidět, a co ne. Kritický potenciál umění tak podle Rancièra není důsledkem konkrétních uměleckých postupů.⁴⁹ Rancière, podobně jako další obhájce estetické autonomie, Theodor Adorno, čte v umění jen cosi jako utopický příslib. Wright má pravdu v tom, že je poněkud obtížné ocenit subverzivní sílu estetického prožitku uprostřed zaběhlého průmyslu, kterým je dnes současné umění.

Avantgardy i naše umělkyně ukazují, že umění dává vzniknout radikálním myšlenkám a emocím a uchovává je, aniž by jim mohlo poskytnout konkrétní politický či společenský cíl. Je tak dnes chycené v napětí mezi vědomím tohoto rozporu a etickou neúnosností uspořádání, kterým je podmíněno, které do něho přímo zasahuje a přímo jej ovlivňuje. Právě takové pnutí ústí v projekty, které tuto situaci řeší fetišistickým způsobem – nepřiznaným útekem do avantgardních snů – tak, jak jsem se to snažila ukázat ve svém článku. Jsou tak skrytým indikátorem kritické povahy tohoto napětí.⁵⁰

⁴⁸ To mu vyčítá i Jacques Rancière. Viz Jacques RANCIÈRE – Stephen WRIGHT – Jonathan DRONSFIELD, „An Exchange with Jacques Rancière“, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, roč. 2, 2008, č. 1, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html> (5. 10. 2010).

⁴⁹ „I never thought art as such was subversive. For the first reason that I don't know what art as such means. I always think that art is perceived in specific configurations, specific regimes of identification, that allow for certain social functions or certain political possibilities, etc. So what I stressed yesterday too is that precisely the possible subversive effect is the effect of aesthetic experience and not the effect of artistic strategies. Which does not mean that precisely art is not subversive, art can contribute to produce new changes in the configuration of the sensible, in the cartography of the visible and the sensible, but it cannot anticipate and calculate its own effect.“ *Ibid*.

⁵⁰ Za konstruktivně kritické poznámky děkuji Pavlu Sterecovi, Jakubu Stejskalovi, Václavu Magidovi a dvěma anonymním recenzentům.

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

Abstract

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

Klíčová slova

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

Keywords

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

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

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

© 2010 by Hal Foster

Přeložil David Kulháněk

HAL FOSTER

CO JE NOVÉHO NA NEOAVANTGARDĚ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

v teorii modernismu, a to od doby jejích hegeliánských zakladatelů až po kurátory a kritiky, jako byli Alfred Barr, Clement Greenberg a další.¹⁷ Právě tento přetrvávající historismus, a především on, odsuzuje současné umění ke statusu něčeho opožděného, nadbytečného a opakujícího se.

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ *Ibid.*, s. 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

přetavily do kritické poetiky. Broodthaers často používá objekty se skořápkou, jako vejce či mušle, aby toto zpevnění zdoslovněl a zároveň zalegorizoval, jedním slovem zreflexivněl, jako by nejspolehlivější obranou před zvěcněním bylo jeho preventivní přijetí, jeho exponování.⁴⁴ Řečeno obecněji, proces institucionalizace inspiroval ve druhé neoavantgardě kreativní analýzu limitů jak historické avantgardy, tak první neoavantgardy. Jeden aspekt přijetí Duchampa je možné sledovat v několika Burenových textech od konce 60. let, v nichž polemizoval s dadaistickou ideologií bezprostřednosti (nebo, jak to nazývá Buchloh, „maloburžoazní anarchistickou radikalitou“ duchampovských aktů). Buren v mnoha pracích z tohoto období spojoval monochrom a readymade do jednoho prostředku, pro něj dnes tak typických pruhů, aby jimi zkoumal, co tato paradigma odhalovala a tím opět částečně zakrývala, tedy „parametry umělecké produkce a recepce“.⁴⁵ Rozvíjení takových postupů je kolektivním úsilím, které v současnosti spojuje celé generace neoavantgardních umělců. Jde o rozvíjení paradigmat jako readymade od objektu, který si dělá nárok na transgresivitu samotnou svou fakticitou (v případech prvních neoavantgardních opakování), k prostředku, který tematizuje serialitu objektů a obrazů pokročilého kapitalismu (jako je tomu v minimalismu a pop-artu), k výroku, který zkoumá lingvistickou dimenzi uměleckého díla (jako v konceptuálním umění), k indikátoru fyzické přítomnosti (jako v místně specifickém umění v 70. letech), k formě kritického napodobování různých diskursů (jako v alegorickém umění 80. let), a, nakonec, k sondám do oblasti sexuálních, etnických a sociálních diferencí současnosti (například v díle tak odlišných umělců jako Sherrie Levine, David Hammons a Robert Gober). V tomto smyslu takzvané *selhání* historické avantgardy a první neoavantgardy ve věci zničení instituce umění *umožnilo* dekonstruktivní testování této instituce v rámci druhé neoavantgardy. Toto testování se nyní rozšiřuje i na další instituce a diskursy v ambiciózních proudech umění přítomnosti.

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

“Constitution for Temporary Display”

Abstract

The article “Constitution for Temporary Display” discusses the search for an exhibition strategy for tranzit.org, one of the curatorial teams participating in this year’s *Manifesta 8 – The European Biennial of Contemporary Art*. It closely examines the possibilities of establishing rules for the regulation of relations between curators and artists during the preparation of an exhibition. The search for a “constitutional order” for their section at the Biennial led the tranzit.org curators to tackle the questions of freedom, law, transparency, and participation. The article is published in English in the original exhibition catalogue. For publication in Czech, the authors have prepared a slightly altered version. The article is accompanied by the list of questions that are part of the *Constitution for Temporary Display* project.

tranzit.org je dlouhodobá iniciativa v oblasti současného umění se sekcemi v Rakousku, České republice, Maďarsku a Slovenské republice, která je podporována Erste Bank Group. K nejdůležitějším aktivitám tranzit.org z poslední doby patří projekt Monument Transformace a jedna ze sekcí na Evropském bienále současného umění Manifesta 8.

<http://tranzit.org/>
office.cz@tranzit.org

Přeložili Radovan Baroš („Ústava“), Jakub Stejskal („Otázky“ a „Postsript“)

ÚSTAVA PRO DOČASNOU VÝSTAVU
VÍT HAVRÁNEK, ZBYNĚK BALADRÁN,
DÓRA HEGYI, GEORG SCHÖLLHAMMER

DOKUMENT

I

V 90. letech byl bývalý region Východní Evropy vnímán stále ještě jako jedna z enkláv *Orientu*.¹ Takto se přinejmenším jevil z pohledu tehdejší západní umělecké institucionální, neinstitucionální a akademické praxe. My, kteří jsme tehdy žili ve čtyřech různých zemích tohoto regionu a účastnili se vzájemné intelektuální výměny, jsme se podivuhodně a proti své vůli začali cítit jako vězni konfliktu mezi teorií a praxí. Sotva jsme se vymanili (v roce 1989) z rozpolcenosti mezi zkostnatělým a ideologicky determinovaným uměleckým systémem na jedné straně a paralelními světy neviditelné praxe na straně druhé, přihlíželi jsme výlučně ekonomické transformaci společností, ve kterých jsme žili. Na západním pohledu na východní Evropu nás na počátku devadesátých let nejvíce překvapovala historicky zcela nová, již post-*orientalistická*² povaha argumentů vycházejících z antiesencialistických paradigmat, postfoucaultovské a neodeleuzovské kulturní filosofie, poststrukturalistické a postkoloniální teorie, jakož i z antagonistických politických reflexí kritického uměleckého světa na Západě. Teprve později nám došlo, že tyto nové nástroje a tato změna paradigmat měly v první řadě teoretický status a rozměr. Nová teoretická paradigmatata jen zřídka a s obtížemi nalézala adekvátní praktické formáty, v jejichž rámci by apriorní centrismus euroamerického kánonu a trhu dokázal reagovat

1

Není bez zajímavosti, že na francouzských univerzitách jsou východoslovanské jazyky coby relikty francouzské koloniální politiky stále ještě řazeny mezi *langues orientales*, zatímco v anglosaském systému univerzitního vzdělávání jsou pokládány za samostatnou skupinu slovanských jazyků, k nimž jsou řazeny na základě svých pozitivních lingvistických parametrů.

2

Edward W. SAID, *Orientalismus. Západní koncepce Orientu*, Praha – Litomyšl: Paseka 2006.

na požadavky komplexního procesu historické transformace. Naši snahu vymanit se z domnělé intelektuální nadřazenosti hodnot západní praxe nad subjekty a objekty svého studia provázela stále naléhavější potřeba praktických aktivit (tato analýza později vyústila v založení organizace tranzit.org). Teorie sama o sobě přinesla několik intelektuálních revolucí, ale na praktické úrovni motorem změn zůstávala teoretická evangelizace západních institucionálních postupů a (kontra)kánonů, která byla zřejmě motivována jejich vlastními narcisismy podporovanými impériem. Cílem těchto aktivit Západu bylo podle všeho replikovat jeho vlastní aparáty (anti)institucionální produkce v poraženém/osvobozeném/svobodném – a z jeho pohledu nově klasifikovatelném regionu, a tímto způsobem si v novém zrcadle potvrdit platnost svého vlastního obrazu. Tak jako u jiných zevšeobecnujících popisů jsme mohli pochopitelně i zde narazit na určitý počet specifických výjimek. Avšak objektem našeho pozorování byl většinový *modus operandi*.³

Poté, co jsme byli vyzváni navrhnout koncepci pro *Manifestu 8*, „západní“ bienále, a poté, co jsme byli seznámeni s mottem, které rada nadace *Manifesty* vyhlásila – „Region Murcia v dialogu se severní Afrikou“ – vybavila se nám okamžitě a téměř bezděčně naše zkušenost z 90. let. A tak jsme se z ní rozhodli učinit výchozí bod našich úvah. Momentem, z něhož jsme hodlali vyjít, rozhodně nebyl dialog, nýbrž konflikt v rámci transferů, a to především v transferu mezi teorií – jakožto imaginativní a symbolickou operací – a praxí, v našem případě uspořádáním výstavy, neboť právě tomuto formátu jsme se hodlali věnovat.

II

Definice kurátorské činnosti, která se pouze nepřizpůsobuje dominantním tržním a mediálním proudům, osciluje mezi dvěma extrémy. Kurátor může být na jedné straně operátorem umělecké reality neboli formalistou – to znamená, že argumenty pro svou aktivitu hledá pouze v uměleckých formách v duchu hesla: „Důvěřuj umění, nikoliv diskursům,

3

V této souvislosti je na místě zmínit, že manifesty navzdory své teoretické hegemonii vždy ztělesňovaly výlučný princip přímé reprezentace, čímž se vyčleňovaly z aparátu západní teorie, který se na praktické rovině spokojoval s diplomatickými zástupci svých vlastních představ o subjektech a objektech svých studií.

z nichž se umění údajně rodí.“⁴ Na straně druhé může být kurátor artistou žonglujícím s imaginárním a symbolickým – tito kurátoři čerpají inspiraci z teorie a intelektuálních struktur, které je emancipují ve vztahu k „fenomenologickému učení“ odmítajícimu spekulativní přístupy. Oba přístupy jsou reduktivní a skrývají v sobě problematické předpoklady. Teoretické teze nelze vždy automaticky převést do reality, do politické či mikropolitické praxe organizování výstav.⁵ Jakkoliv se tak často děje, nelze očekávat, že by teoretická koncepce (a to platí jak pro kurátorské eseje v katalogích, tak i pro koncepce výstav, které jsou těmito esey často inspirovány) sama o sobě spontánně emanovala do výstavy v procesu jejího „vytváření“. Formulování koncepce spadá pod rubriku „teorie“, ale jak svého času výstižně poznamenal Pasolini, v případě výstavního konceptu máme co do činění s teoretickým a praktickým hybridem, neboť koncepce výstavy je stejně jako scénář filmu „struktura, která se chce stát jinou strukturou“.⁶ Se stejně vágním transferem budeme zápolit v případech, kdy se hodnocení a koncepce výstavy rodí z opačného extrému, jakožto dedukce vyvozená ze samotných uměleckých děl nebo z debaty s umělcem. Ve světle Pasoliniho distinkce tento přístup působí dojmem mechanické manipulace, která extrahuje realitu z jednoho místa a přesouvá ji na jiné, když předpokládá, že motiv manipulace s tímto jedním konkrétním dílem, nikoliv však už s mnoha jinými díly, zahrnuje a legitimizuje dílo samotné.

V ideálním případě by kurátorská činnost měla vyvěrat z dialektického napětí mezi těmito dvěma principy, z něhož se skrze intervenci třetího, neméně významného (a z naší perspektivy možná vůbec nejvýznamnějšího) faktoru rodí „další struktura“: dočasné a kontextuální modely kolektivní organizace, dočasné kurátorské mikropolitiky. Ty se nemohou omezovat pouze na teoretické postuláty, ilustrace, metafory či mechanické modely, ale musí být stejně reálné jako umělecké dílo

4

Tento názor svého času vyslovil švýcarský kurátor Jean Christophe Ammann.

5

Gayatri Spivak upozorňuje, že zformování a artikulace termínu „podřízená žena“ ještě neznámá, že jsme našli recept, jak by takové ženy mohly zlepšit podmínky svého života nebo své sociální postavení. Toho lze dosáhnout jen prostřednictvím (dočasné) politické reprezentace.

6

V inkriminovaném eseji Pasolini upozorňuje na skutečnost, že scénář nelze posuzovat jen jako ryze literární útvar, protože zahrnuje „autonomní techniku“; hovoří o scéně-textu, v němž musíme znak dekodovat ve dvou protikladných směrech jako znak-význam a znak-kiném (ve spojení s filmovým médiem). Pier Paolo PASOLINI, „Scenár ako štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“, in: Peter MIHÁLIK (ed.), *Antológia súčasnej filmovej teórie I.*, Bratislava: SFÚ 1980, s. 227–240.

samotné. Při podílení se na kurátorování *Manifesty 8* jsme odmítli jakýkoliv princip spontánní emanace obsahu do samotné výstavy a nahradili jsme jej principem dočasné aktivní mikropolitiky, které jsme dali název *Ústava pro dočasnou výstavu*. K tomu se ještě vrátíme níže.

Kurátorská činnost je rovněž procesem dalších mnohačetných transferů. Kromě jiného při ní přicházíme do styku s jinými jazyky a systémy obraznosti. Jedná se o proces čtení, dekodování, interpretace, překladu a selekce „jiných“ scén a kultur. Tato praxe, kterou etnografové kdysi označovali jako „kulturní kontakt“, není výlučnou výsadou kurátorství nebo jakékoliv jiné profese; je všudypřítomná a odehrává se de facto nepřetržitě – během jakékoliv konverzace a při každém styku nějakého „já“ s někým druhým.

„Konkrétní historické podmínky“, „lokální kontext“, „specifické místní hybridní formace“ a podobná výkladová spojení jsou nám zdrojem vědomostí a narativních struktur, bez nichž by měl proces tvorby, analýzy a interpretace uměleckého díla pouze dílčí charakter. Rozbor podmínek současné globalizace (migrace kapitálu, práce a osob, jakož i expanze elektronických médií) s sebou nese radikální transformaci dosavadních koncepcí „vernakulárního“, „lokálního“ nebo „partikulárního“, a spolu s tím také změnu uměleckých procesů a systémů obraznosti, které jsou s nimi provázány. Tradiční představa místa (M. Mauss), s níž jsou naše konstrukce lokální identity, historicity podmínek a paměti rovněž svázány, musí být přepsána. Diaspory se dnes netýkají pouze uzavřených skupin; můžeme si představit diasporu jako trojúhelník, jedním z jehož úhlů je imigrant, který sleduje internet nebo televizní vysílání o místě, z něhož pochází, v místě, kde zrovna pobývá (kdekoliv na světě) ve svém vlastním jazyce. Tradiční význam místa není vymazán a tradiční místo jako takové není zničeno, ale organická představa místa/půdy, odkud vyrůstá identita ve své kontextuální historické kvalitě, „zakořeněnost“ umělce nebo jeho díla v této půdě, se ve své jednostranně lokální kvalitě narušují. Lze jim porozumět jen skrze perspektivu neustálé interakce a vzájemného pronikání procesů globální migrace osob a elektronických rozhraní, existujících mimo faktické hranice národních států.

Konvence organizování výstav, a to zejména skupinových, tyto změny stále ještě nereflktují. Popisky uměleckých děl na výstavách, popisy vystavených děl v katalogích nebo životopisy umělců obsahují informace,

které identitu umělce vymezují stejným způsobem jako průkazy totožnosti nebo cestovní dokumenty národních států. Značnou měrou tak přispívají k národní, etnické a geopolitické esencionalizaci umělců a jejich děl. Suverénní státy se pokoušejí kontrolovat podmínky přístupu a pohybu v rámci elektronického prostoru, avšak se stále razantnějším působením globálních mocností tak mohou činit jen v omezené míře. Tyto síly staví mocenskou metaforu „lokálního“ a „globálního“ na hlavu – zatímco globální se stává vnitřkem, lokální se stává vnějškem.⁷ Za těchto podmínek místo jako ohraničená entita v zastaralé představě uměleckého kontextu, jako enkláva, přestává existovat. Je konstruováno legálními či ilegálními silami, které dominují kontextu. Tato transpozice ustavuje fyzický nebo ještě spíše materiální status lokálního, který nepozbývá svou faktickou tíži, ale z hlediska globálního tvoří jen scénérii – pozadí pro promluvy, výstupy a reakce v „cizích“ vernakulárních jazycích, vztahující se k problematikám jiných míst a světů.

Kvůli těmto úvahám a vzhledem k naší výše zmíněné zprvu „fenomenologické“ a později teoreticky reflektované zkušenosti s totalitními, koloniálními a pak také transformačními historiemi bývalých sovětských satelitních států jsme si záhy uvědomili, že nemůžeme ideu „Evropského bienále současného umění regionu Murcia v dialogu se severní Afrikou“ realizovat ilustrativně. Dané geopolitické mocenské nároky skrývající se za tímto pojmem, heterogenita realit, jako jsou tisíciletá historie výměn nebo traumatických „dialogů“ mezi evropskými a severoafrickými mocenskými elitami a společnostmi (stejně jako zcela příležitostných situací), struktury dekolonizace, sebekolonizace a konvergencí nám nedovolovaly pracovat v rámci struktury a na půdorysu antiesencialistického, nenormativního, mocensky neutrálního dialogu, který by byl pro tento projekt pro nás ideální, a to navzdory tomu, že jsme se o to pokusili několikrát a z několika různých perspektiv. A v neposlední řadě jsme se zdráhali přistoupit na geopolitický determinismus (vztahu mezi Evropou a severní Afrikou) jako na jedinou osu našich úvah.

A tak jsme dospěli k našemu prvnímu závěru: pokud je vůbec za takových výchozích okolností možné mluvit o momentech dialogu, tak jenom na půdorysu historicky obráceného projektu, který by vycházel ze zkoumání

specifických historických i aktuálních momentů a který by reflektoval historickou kvalitu komplexních výměn. Takový projekt nepochybně čeká na to, aby mohl být realizován, v posledku se ale ani on nezdál být vhodným formátem pro naši sekci *Manifesty 8*. Tento projekt, tj. ustavit kritickou platformu a vytvořit prostor pro revizi takzvané postkoloniální, dekolonizované a postkomunistické situace transformace, bude tématem řady setkání, kritických debat a symposií, stejně jako námětem knihy, kterou tranzit.org plánuje publikovat v několikaletém časovém horizontu.

Při přípravě výstavy jsme naši pozornost soustředili na radikálně subjektivní umělecké pozice schopné generovat a komentovat historie, partikularity a globální fenomény spojené s transformací společnosti. Takto jsme identifikovali Evropu a severní Afriku jako součásti paralelních a vzájemně provázaných příběhů, reflektovaných na pozadí geopoliticky nedeterminovaných sítí. Pod spojením „radikálně subjektivní“ si přitom představujeme ikonoklastickou, hybridizující, situacionistickou, transgresivní a rezistentní koncepci umělecké praxe: díla – mezery, díla – závorky, díla – paralelní pohyb atd.

Pokusili jsme se docílit toho, abychom se ani my, ani přizvaní umělci necítili být uvězněni v dichotomii mezi nereflektovaným univerzalismem (jenž by byl diskriminující) a apriorními epistemologickými strukturami politické teorie, antropologie, sociologie, postkoloniálního myšlení a dalších disciplín, které by předem vymezovaly a formovaly předmět našeho zájmu.

III

Abychom demonstrovali náš záměr, vymysleli jsme jednoduchý myšlenkový experiment: Představili jsme si, že vyzveme každého člověka žijícího na naší planetě, aby napsal nebo nahrál svou autobiografii. Přitom jsme předpokládali, že by všichni účastníci experimentu svým podpisem předem stvrdili jakýsi „pakt“ nebo „Dohodu o absolutním verismu“⁸, v níž by se zavázali, že o sobě, o svých reálných životech a myšlenkách, o svých pocitech, dojmech a snech, jakož i o svých faktických životních podmínkách a o době, v níž žijí, budou říkat jen pravdu.

Na tomto nápadu nás zaujala možnost redistribuce stránek univerzálního autobiografického procesu, která by natolik změnila význam pojmu univerzalita, že by tento univerzální soubor biografií nebylo možné nazvat jinak než *différence*. Autobiografickým paktem by v tomto případě tedy byla univerzální *différence*. Bylo by tedy nemožné si (subjektivně) představit, obsáhnout nebo proklamovat univerzalitu, protože ta by vždy – od prvního okamžiku své proklamace – obsahovala jistou veristickou trhlinu, která by se v kolektivní ideji mohla proměnit v diskriminaci zúčastněných.

K tomuto naivnímu neorousseauovskému myšlenkovému experimentu nás inspirovala jistá tendence, kterou pozorujeme v současné kultuře: tendence historizovat přítomnost (mimořádně, tato tendence podivně reflektuje pokusy, jimiž se odumírající model západního ekonomického neoliberalismu pokouší legitimovat své vlastní pojetí univerzalizmu). V stávajícím vakuu sociálních jistot se historizace pokouší ustavit všeobecně přijatelnou bázi konstrukce naší společné přítomnosti. Legalita snění o budoucnosti na imaginární, symbolické nebo narativní bázi je však nesmlouvavě zavrhována jako pouhá poetická nebo umělecká hra.

Periodicita výstav typu bienále vytváří všeobecně přijatelný sebe-ospravedlňující mechanismus: umělecká bienále představují formát, v jehož rámci se od kurátorů očekává (nebo se kurátoři cítí být povinováni) mluvit o tom, co bylo, co je, a co by mělo (nebo mohlo) být. Jak to přesně vyjádřil Pierre Nora: „To, po čem pátráme skrze religiózní shromažďování osobních dokumentů, obrazů a všech viditelných znaků minulosti, je to, co je teď na nás jiné. Doufáme, že skrze spektakl této jinakosti objevíme naši současnou skrytou identitu. Takže už ne geneze, ale luštění toho, kdo jsme, ve světle toho, kým už nejsme.“ Ale jaké jsou tyto historie přítomnosti? Co to znamená mluvit o „nyní“, co znamená postihnout dobu, do níž se momentálně projektujeme? Jaká je to doba? Jaké jsou to historie? Je to doba transformační dynamiky post-totalitních systémů ve východní Evropě (ze které pocházíme), doba, kdy Západ přehodnocuje své vlastní ekonomické, postkoloniální, náboženské nebo identitní principy (v nichž fungujeme), doba středozezemské kultury přelomu tisíciletí, charakterizované migrací kulturních symbolů, zboží a lidí (jíž se zabýváme), doba konstrukce dekolonizovaných identit (o které se zajímáme), doba normativní ekonomické a politické

transformace, kterou různým způsobem prodělávají společnosti v severní Africe (o nichž jsme četli a slyšeli v průběhu našeho výzkumu), doba migrujících dělníků, ilegálních přistěhovalců a všech dalších diasporických osob ve velkých metropolích (v nichž žije mnoho našich přátel), doba kriminalizovaných žadatelů o politický azyl a načerno pracujících dělníků (na jejichž obranu někdy podepisujeme petice a demonstrujeme), nebo spíše doba plně suverénních občanů oplývajících dvěma, třemi i více „kulturními identitami“ (jimiž někteří z nás rovněž disponují)? Nebo snad doba současné globální teorie umění a globálního uměleckého mainstreamu (na jehož ustavení měla *Manifesta* jakožto instituce klíčový podíl)? V éře „přemíry temporalit“ je nemožné lpět na jejich sjednocení. Fragmentarizované temporality a přítomnosti jsou faktem, či snad dokonce nutností. Nelze je však mechanicky označit za ideologie (jak to dělala postmoderna), a pokud ano, tak jen případ od případu a pokaždé s přihlédnutím k historickým partikularitám a radikálně subjektivním kosmologiím. Takto to ostatně činí umělci.

Tyto úvahu poznamenaly jeden segment našeho tázání a našich diskusí, které při práci na návrhu pro *Manifestu 8* probíhaly paralelně s procesem přijímání konkrétních rozhodnutí. Proč? Protože toto bienále je podle našeho názoru na jedné straně otevřenou teoretickou výzvou k reflexi a přehodnocování kurátorské praxe, ale zároveň praktickým nástrojem pro realizaci tohoto přehodnocování. Stejně jako je na druhé straně jen dalším kulturním spektáklem, jenž se řídí vnitřní logikou a mocenskými hrami západní kulturní ekonomie a hegemonie.

IV

Z tohoto důvodu jsme se nakonec a velmi pozdě – a možná až příliš pozdě – rozhodli iniciovat proces, který jsme nazvali *Ústavou pro dočasnou výstavu*. Co se skrývá pod názvem *Ústava⁹ pro dočasnou výstavu*? V tuto chvíli je to proces diskusí s umělci o smyslu a možnosti definovat a realizovat model skupinové výstavy, jejíž pravidla (*Ústava*) by vznikla ze svobodné vůle zúčastněných. A protože se jedná o neregulovaný

9

Slovo „ústava“ je možná až příliš velikášské, proklamativní a od samého počátku jsme si nebyli jisti, zda etatistické, nacionalistické asociace, které se na něj nabalily během posledních dvou století, nebudou neúměrnou zátěží, příliš svazující pro ty, kteří jej uvedli do oběhu. Na druhé straně jsme si však byli vědomi, že ústava má jakožto filosofická, filosoficko-politická, autonomistická a utopická myšlenka za sebou dlouhou a inspirativní historii.

proces, který nemá předem stanovený cíl, můžeme zde uvést nanejvýš jen komentář k jeho dosavadnímu průběhu a naznačit jeho motivaci a průvodní problémy. Přizvali jsme všechny zúčastněné umělce, aby se na tomto procesu kolektivního rozhodování aktivně podíleli. Výchozím bodem bylo čtyřicet otázek, které jsme předložili k diskusi, otázek týkajících se specifických podmínek bienále jako takového a instituce skupinové výstavy všeobecně. Součástí tohoto postupu byl i samotný charakter rozhodování o těchto otázkách a posuzování jejich jednotlivých řešení. Proces se měl odvíjet od tautologického scénáře, neboť my, kurátoři pozvaní organizátory, jsme vybízeli k účasti na rozhodování umělce, které jsme si sami zvolili. Avšak celý proces byl od samého počátku nastaven tak, aby umožňoval převrácení apriorní mocenské konstelace (tj. eventuální rozpuštění týmu kurátorů). V důsledku toho se diskuse mezi kurátory a umělci dokonce přechodně dostala do bodu, kdy poté, co se odehrál výběr zúčastněných umělců, byla (jakožto radikální realizace myšlenky *Ústavy pro dočasnou výstavu*) nastolena otázka rezignace tranzit.org a jeho nahrazení samosprávným tělesem složeným z umělců a kurátorů. Tento návrh byl však nakonec zamítnut samotnými umělci.

Cílem námi navržené *Ústavy pro dočasnou výstavu* mělo být vytvoření autonomního samosprávního sociálního a politického prostoru, v jehož rámci by umělci společně s kurátory a později také publikem mohli v kontextu dočasné skupinové výstavy vystavit kritice, imaginaci a formulaci jak svou vlastní existenci, tak i existenci svých děl. Konstituční moment přitom implikuje kanonický protiklad vztahu mezi individualitou (*habitus*) a sociálním v procesu produkce kolektivní akce. Jak je patrné z našeho kritického zkoumání výstavní mikropolitiky, touto akcí jsme rovněž poskytli vědomou odpověď na otázky „teorie praxe“ tím, že jsme otevřeli třetí prostor mezi teorií a praktickou stránkou výstavy; prostor, jehož jsou sice samotní kurátoři součástí, ale do něhož vstupují na bázi *dérive*, když se veškeré své autority vzdávají ve prospěch *Ústavy*. Během konstitučního procesu (který se právě odehrává a který poprvé kulminoval v červnu intenzivní třídní debatou, jíž se účastnila většina účastníků se umělců a kolektivů) nechceme vykonávat profesionální kurátorskou funkci; rezignovali jsme na předběžnou teoretizaci tohoto procesu a minimalizovali užití historických příkladů, protože konstituční proces chápeme spíše jako kolektivní disharmonickou performativní událost (časovost) než jako reflexi o konstitucionalismu. Zastáváme totiž názor, že kontury tohoto prostoru, pokud se má vůbec ustavit, musí být

vymezeny zevnitř, skrze postoje a návrhy účastníků. *Ústava pro dočasnou výstavu* musí být autonomním prostorem dočasných mikropolitických reprezentací skupiny umělců a kurátorů – a později také publika.¹⁰

Během setkání naší velice různorodé skupiny jsme se shodli, že než přistoupíme k vlastnímu jednání o ústavě, položíme si nejprve následující otázku: Co nás vlastně přimělo k tomuto kroku? A tu se před námi vynořily dva problémy, které nemají v kontextu ústavy žádnou legitimitu. Prvním je volba kurátorů a druhým volba umělců kurátory – obě se odehrávaly mimo kontext ústavy a mají charakter zásahu institucionálního mocenského establishmentu. Museli jsme tedy mimo jiné čelit otázce: Není proklamativní konstituční akt pouhou hrou těch, kteří určují pravidla pro ty, kteří podle nich musejí hrát? Není to jen další sofistikovaná vábníčka v podobě manifestu v nekonečné řadě pokusů jednotlivých kurátorů vymezit se vůči svým kolegům? Ve srovnání s manifestem se však ústava liší v jedné základní věci a v tomto ohledu je jejich hodnota značně rozdílná – manifest se uskutečňuje pouhou proklamací politických cílů a záměrů, kdežto konstituční proces je souborem odhalených nebo dohodnutých pravidel, jež se mají uskutečnit uváděním do praxe (v našem případě pouze dočasné). Existuje mnoho případů ústav, které nikdy nevstoupily v platnost. Historie utopických konstitucí je dlouhá a je dost dobře možné, že *Ústava pro dočasnou výstavu* bude ve vztahu k této historii jen poznámkou pod čarou. Avšak odlišnost mezi proklamací a akcí, tedy mezi řádem imaginace přináležejícím *utopickému* (manifest) a řádem imaginace, který je vlastní *utopistice* (ústava),¹¹ nás od samého počátku vedla k nezbytnosti vydat se cestou *utopistickou* (akční). I za cenu rizika, že žádná (utopii podobná) ústava ve skutečnosti nevznikne, jsme nechtěli jít cestou květnaté proklamace textu manifestu, který bychom nikdy neuvedli v život.

Pravdou je, že potřebu ústavy proklamovali ti, kteří měli autoritu ji vyhlásit, protože pro ně nebyla ničím *a priori* zakázaným. Mají se pak ti, kdo by se měli stát jejími faktickými iniciátory, cítit jako dobří žáci, kteří podle svých schopností plní zadání, jež jim dal jejich učitel? Ale co když je

10

Tito umělci se nikdy dříve nesetkali. Kromě jednoho odsouhlaseného tří denního konstitučního sezení spolu byli ve vzájemném kontaktu pouze prostřednictvím elektronické pošty.

11

Toto rozlišení jsme si vypůjčili z knihy Immanuela WALLERSTEINA, *Utopistika. Historické rozhodování ve 21. století*, Praha: Intu 2006.

to zadání špatné? Nebo co když jsou účastníci tohoto procesu, tj. umělci, ze své podstaty špatnými žáky, kteří nechťejí přijímat zadání v té podobě, v jaké se jim kladou? Nebo co když jsou proti zadáním jako takovým, proti principu produkce a proti přenosu vědění z toho, kdo dává zadání, na toho, kdo je přijímá? Když píšeme tento text, nacházíme se právě v takovém momentu, uprostřed samovolně se legitimizující hry. Musíme však trvat na následující rétorice: „Domníváme se, že máte pravdu, a souhlasíme s vašimi námitkami, zároveň ale máme za to, že existují tři důvody, proč si myslíme, že idea autonomní ústavy zahrnuje tři volby či potenciály, které tyto námitky vyvracejí.“

Za prvé, ještě dříve než jsme rozhodli, jakou procedurální metodu zvolíme pro naše rozhodování (většinová nebo menšinová demokracie? autokracie? anarchie?), jsme měli možnost ideu ústavy odmítnout. Při zpětném pohledu může odmítnutí představovat nepříliš významnou kritickou volbu, ale v praxi znamená svobodu. To nás přivádí k další realitě, k realitě, která je klíčová pro navržený dialog v duchu motta *Manifesty 8*: Nikdo nemůže rozhodovat o tom, do jakých se narodí podmínek a souvislostí, a žádný stát nedává svým občanům možnost rezignovat na své občanství dříve, než jim je uděleno občanství jiného státu. Občan je automaticky majetkem státu, na jehož území nebo z krve jehož někdejších vazalů se narodí, přičemž některé státy dokonce trvají na obou podmínkách.¹² Demokratický národní stát je tedy vědomý, i když nikoliv dynastický následovník feudálního státu, jenž stejně jako jeho předchůdce vlastní své nevolníky. Demokratický etatismus maskuje tuto diskriminaci zásadou „krve a půdy“ – ideou národnosti/národa, který, jak dobře víme, je „představovaným společenstvím“.¹³ Ve své první předběžné formulaci musí tedy *Ústava pro dočasnou výstavu* garantovat tytéž podmínky jak pro ty, kteří se projektu účastní, tak pro ty, kteří se jej neúčastní, a to bez ohledu na to, jakou formu má jejich odmítnutí podílet se na projektu. Jedná se o právní paradox, který ústavní právo odstraňuje aplikací pravidla známého jako *ultra vires* (nad rámec pravomoci), jež omezuje platnost ústavy na postuláty zahrnuté do působnosti dané

12

Existují státy, jejichž občanství si lze koupit; například Bahamy nebo Dominikánská republika. Dokonce i v Rakousku je udělováno občanství investorům, kteří si zde založí firmu a vloží do ní určité množství kapitálu. Je překvapivé, že neexistuje žádné silné hnutí, které by se snažilo vytvořit stát (a zformulovat principy jeho ústavy), jenž by uděloval občanství na základě prosté žádosti bez ohledu na původní vazalské vazby žadatelů.

13

Benedict ANDERSON, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum 2008.

ústavy (a v praxi se nemusí jednat jenom o ústavy suverénních států, může jít také o spory v rámci států sdružených do federací). Zásada *ultra vires* byla jedním z důvodů, jenž vedl ke zřízení (národních) federálních a ústavních soudů.

Další námitka souvisí s otázkou legálnosti revoluce. Jaký je právní status revoluce? Připouští většinová demokracie, že by se legálně, v rámci svých vlastních pravidel, přetransformovala ve zcela jiný systém? V éře post-totalitní transformace politici a ústavní právníci věnují širokou a dalekosáhlou pozornost právní „pojistce“ proti návratu rozličných forem „totalitarismu“, ale nejsou tato opatření zároveň opatřeními proti legální transformaci demokratického systému v jiný, nový systém? Při zpětném pohledu na dějiny revolucí můžeme konstatovat, že revoluce jsou z perspektivy systémů, které chtějí sesadit, nelegální. *Ústava pro dočasnou výstavu* by se v ideálním případě mohla stát takovou platformou. Jak jsme ale už zatím mohli zjistit, zaujmout takovou pozici o své vlastní vůli by bylo chybou, protože by to znamenalo, že daný systém bude legálně nahrazen jiným systémem.¹⁴

A nakonec zbývá zmínit poslední, třetí argument. Domníváme se, že se jakákoliv skupina lidí může svobodně rozhodnout, zda se bude sama organizovat či nikoliv. A to byla jedna část našeho problému: kritéria pro přizvání konkrétních umělců se značně lišila od těch, na jejichž základě se měli podílet na aktivitách spojených s konstitučním procesem. S ideou ústavy jsme přišli až dodatečně. Na našem setkání jsme se ale shodli, že by konstituční proces neměl mít charakter hry. Návrh konkrétní ústavy nakonec ze strany kurátorů nikdy nevzešel (jakkoliv si někteří z nás přáli takový dokument sepsat a nabídnout jej k diskusi) a nezbývá nám než na něm pracovat a doufat, že pokud ho nenapišeme my, přijde od vás.

14

V tomto ohledu nám může být velkým zdrojem inspirace hra *Nomic*, kterou v roce 1982 navrhl filosof Peter Suber. „Tah v této hře spočívá ve změně jejích pravidel. V tomto ohledu se *Nomic* liší takřka od všech ostatních her. Hlavní aktivitou hráčů je navrhování změn pravidel, diskutování o racionalitě té či oné změny, hlasování o návrzích změn, přemítání o tom, co by se mělo a nemělo udělat, a realizace těchto následných kroků. Při tom není vyloučeno, že dokonce i tento elementární formát může být změněn.“ Peter SUBER, „Appendix 3“, in: *The Paradox of Self-Amendment*, New York: Peter Lang 1990, s. 362.

ÚSTAVA PRO DOČASNOU VÝSTAVU

První fáze: otázky o ÚSTAVĚ PRO DOČASNOU VÝSTAVU (kurátoři)

Druhá fáze: ústava (kurátoři & umělci) via e-mail, osobní setkání

Třetí fáze: uskutečnění a převedení ústavních proklamací do konkrétních kroků (kurátoři & umělci & produkce Manifesty) na místě

Čtvrtá fáze: vystavení ústavy pro diváky

A. PODMÍNKY

Rozhodnutí organizovat M8 v Murcii (v rámci agendy Murcia Cultural Ministerstva kultury regionu Murcia) bylo provedeno Nadací Manifesta. Nadace Manifesta a její rada stanovily tematický rámec pro M8: „Region Murcia (Španělsko) v dialogu se severní Afrikou“.

Následně Nadace Manifesta ustanovila radu nominátorů, která měla navrhnout kurátorské týmy a vyzvat je, aby navrhly projekty pro Manifestu 8, a rovněž porotu, která rozhodla, kdo bude kurátorovat M8. Manifesta 8 vybrala spolu s kurátorskými kolektivy místa pouze ve vlastnictví radnice nebo regionu.

tranzit.org stejně jako dva další kolektivy, Alexandria Contemporary Arts Forum (ACAF) a Chamber of Public Secrets (CPS), vybraly umělce pro předběžné pozvání. tranzit.org navrhl zahájit proces Ústavy pro dočasnou výstavu (ÚDV), aby zpochybnil normativitu kurátorské a instituční moci a vyvolal společenskou akci.

tranzit.org by rád podrobil mechanismy bienále kritickému přezkoumání umělci a poradci s přáním, aby se uskutečnilo ústavní prohlášení, které se následně zhmotní v konkrétních krocích akce.

B. PRVNÍ FÁZE: NĚKOLIK POČÁTEČNÍCH OTÁZEK O ÚSTAVĚ PRO DOČASNOU VÝSTAVU (KURÁTOŘI)

Kdo jsme?

1. Rousseau definuje ústavní zákon jako „projev obecné vůle“. O či obecnou vůli jde v tomto případě? Kdo stanoví obsah této ústavy?
2. Stanoví tito lidé, umělci, kurátoři a přizvaní poradci, obsah během přípravné fáze výstavy?
3. Vztahuje se toto právo pouze na umělce pozvané tranzit.org, anebo se má nabídnout všem umělcům pozvaným kolektivy kolegů z M8, nebo se vztahuje na všechny umělce?

4. Máme začlenit také další skupiny a jednotlivce?

Jak budeme pracovat?

5. Jakým principem se bude řídit příprava ÚDV?

6. Jakou formu a strukturu diskursu stanovíme – e-mail, Skype, ftp, blog? Jak uskutečňovat fyzicky na místě probíhající dialog během instalace a vernisáže, a jak po zbytek trvání výstavy?

7. Může každý člen ustanoveného tělesa přispět? Může přispět pouze omezeným počtem artikulů, nebo kolika bude chtít?

8. Jak pojmut vztah mezi těmi, kdo mohou přispět, a těmi, kdo nemohou?

9. Jaká jsou pravidla rozhodování (obecný souhlas, hlasování, veto, anarchie)?

10. Bude se dodržovat princip demokratické volby – tj. většina členů tělesa rozhoduje?

11. Rozhodneme-li se pro demokratickou volbu, který z hlavních legálních modelů demokratického rozhodování, jak je popisuje Ronald Dworkin, uplatníme? Zvolíme většinový nebo partnerský?

Pravidla, povinnosti a dělba práce

12. Redistribuce energií a rozhodujících sil se může měnit. Jaká je role všech lidí zapojených do sestavy ÚDV? Mají všichni stejná práva a rozhodovací moc, a mají všichni stejnou možnost tato práva a tuto moc vykonávat?

13. Jaká budou pravidla takovéto procedury?

14. Jaká je role administrátorů, tj. vykonavatelů rozhodnutí schváleného členy?

15. Mělo by toto být také součástí ústavy? (Myslíme si, že ano.)

Dočasná výstava

O autonomii

16. Do jaké míry může skupina umělců prizvaných k výstavě generovat

Většinová demokracie

je vládnutím z vůle většiny, tedy v souladu s vůlí největšího počtu lidí, vyjádřenou ve volbách s univerzálním nebo téměř univerzálním hlasovacím právem. Neexistuje záruka, že vůle většiny rozhodne férově. Její rozhodnutí mohou být nefér k menšinám, jejichž zájmy systematicky ignoruje. Dojde-li k tomu, tato demokracie je nespravedlivá, ale proto ještě nepřestává být demokracií.

Partnerská demokracie

znamená, že si lidé vládou sami jako plnoprávní partneři v kolektivním politickém podniku, takže většinová rozhodnutí jsou demokratická, pouze jsou-li splněny určité další podmínky, které chrání status a zájmy každého občana jako plnoprávného partnera v onom podniku. Z hlediska partnerské demokracie je společenství, které vytrvale ignoruje zájmy některé menšiny nebo jiné skupiny, z toho důvodu nedemokratické, i když si volí představitele čistě většinově.

(společenskou) akci? Do jaké míry se může výstavní prostor stát autonomní polis?

17. Můžeme prohlásit, že ve výstavním prostoru budou platit jiná, provizorní pravidla odlišná od těch, která platí v okolním prostoru?

18. V jakém smyslu, jestli vůbec, bude [výstavní prostor] autonomní?

O formě a obsahu

19. Platí nějaká pravidla a omezení?

20. Jestliže ano, co je zakázáno nebo povoleno dělat/ukazovat/předvádět ve výstavním prostoru?

21. Máme stanovit možnost dělat/ukazovat/chovat se ve výstavním prostoru jako za běžných okolností? To se již děje v rámci před-definování výstavního prostoru jako prostoru kontemplace, estetického posunu, vizuálního vzdělávacího procesu atd.

O organizaci zdrojů

Prostor

22. Jak chceme uspořádat existující prostor v rámci výstavy?

23. Měl by kurátorský tým být zodpovědný za scénář výstavy?

24. Musíme začít rozdělením prostoru pro individuální projekty?

A kdo se bude starat o společné prostory výstavy, jako jsou meziprostory, chodby atd.?

25. Jak bychom měli organizovat neexistující prostor výstavy (tj. všechny fakticky existující a použitelné prostory)?

26. Máme zájem o využívání i jakýchkoli jiných druhů prostoru krom toho, který je k dispozici v našem návrhu?

Peníze

27. Jak zacházet s rozpočtem?

28. Má se rozpočet distribuovat demokraticky (každý umělec získá stejnou sumu), nebo podle potřeb každého projektu/umělce?

29. Přijímají umělci roli kurátorů jako těch, kteří jsou zodpovědní za hospodaření s rozpočtem (spolu s produkčním oddělením M8) a za rozdělení prostoru výstavy?

30. Pokud ne, jak a kdo by tuto distribuci měl provést – kdo vybere velikost příspěvku pro každý projekt a podle jakých kritérií?

31. Mají všichni umělci dostat stejný honorář s tím, že zbytek rozpočtu na produkci se rozdělí podle povahy projektů?

32. Můžeme vytvořit svého druhu rozpočet, který se vyhradí pro rozvíjení ústavního procesu? (Myslíme si, že jde o důležitý bod, a jsme mu nakloněni.)

Přístupnost a čas

33. Kdy by měla být dočasná výstava otevřena?

34. Přijmeme logiku, podle které se oficiální otevření shoduje s ukončením produkce (od února do října 2010)? Nebo by měla naše činnost započít od teď kdykoli – dříve nebo později než zahájení?

35. Rozhodneme-li se, že náš projekt započal hned započítím diskuse o Ústavě, jak jej zveřejnit?

36. Zvažovali bychom stanovit data výstavy odlišně?

37. Zvažovali bychom ponechat dílo/a vystavené/á během běžných otevíracích hodin a během trvání celé výstavy? Nebo vytvářejí/vyžadují (či vytváříte/vyžadujete) jinou časovost?

38. Co pro vás znamená koncept otevíracích hodin?

O divácích

39. Jaký vztah chcete nastolit s veřejností na výstavě?

40. Budou návštěvníci výstavy vyzváni, aby dále rozvinuli Ústavu po zahájení?

41. Jak se zachováme k již existujícím omezením přístupnosti – k těm všem, kteří nejsou s to přijít z rozličných důvodů (vízum, ekonomická situace, nemoc, atd.)?

42. Chceme zapojit diváky do participačního procesu?

43. Jestli ano, jaké druhy a struktury participace upřednostňujeme?

44. Jaké možnosti bychom měli nabídnout návštěvníkům? Vidět, kontemplantovat umělecká díla, studovat, odpočívat, jíst, stýkat se, spát?

POSTSKRIPT K ÚSTAVĚ PRO DOČASNOU VÝSTAVU, KTERÝ NEBYL NAPSÁN

Jako občané nemáme možnost vybírat si ústavu, se kterou bychom chtěli žít. Rodíme se (na základě krve, země či obojího) do různých ústav a ty pak zkoumáme, bojujeme proti nim, snažíme se je změnit, nebo jim uniknout.

Zažili jsme, že každá ústava, aby nebyla diskriminující, vyžaduje meta-ústavu – ústavu zaručující práva těm, kteří se nepodvolují existující ústavě.

Participujeme na této výstavě. Někteří z nás prohlašují ústavu. A někteří z nás participují, ale neprohlašují ústavu.

Naše pokusy ustavit se – nebo je a sebe – ukazují na selhávání systému pravidel, který označuje něco, co není přítomné. Nakonec jsme se rozhodli z tohoto prázdna učinit atribut a kritérium výstavy.

tranzit.org, říjen 2010

Autorka působí jako interní doktorandka na Katedře dějin a teorie umění na Filozofické fakultě Trnavské univerzity v Trnavě a ve své dizertační práci se zabývá problematikou těla a tělesnosti v současném umění.

alexandra.tamasova@gmail.com

GENDER CHECK. KAPITOLA Z „VÝCHODNÝCH“ DEJÍN UMENIA ALEXANDRA TAMÁSOVÁ

Od 13. novembra 2009 do 14. februára 2010 sa vo Viedenskom MUMOKu (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) konala výstava *Gender Check*. Reprízu sme mohli vidieť vo Varšave v termíne od 19. marca do 13. júna 2010. Výstava, veľká priestorovo aj obsahovo, si stanovila ambiciózne ciele.

Na začiatku stála iniciatíva nadácie ERSTE Foundation, ktorá vypísala súťaž na výstavný projekt pri príležitosti dvadsiateho výročia pádu železnej opony. Spomedzi viacerých medzinárodných projektov napokon organizátori vybrali koncepciu srbskej kurátorky Bojany Pejić. Ako napovedá už samotný podtitul výstavy (*Genderové role v umení východnej Európy*), kurátorka sa rozhodla spracovať tému rodu (gender) a jeho premien v postkomunistických krajinách východnej Európy od päťdesiatych rokov po súčasnosť. Výstave predchádzal šesťmesačný výskum, ktorého sa zúčastnili kurátori a kurátorky z dvadsiatich štyroch krajín vrátane Slovenska a Českej republiky. Výsledky ich spoločnej práce sme mohli vidieť práve na spomínanej výstave.

Hlavným cieľom projektu bolo „reflektovať idey mužskosti a ženskosti v bývalom komunistickom bloku“, prezentovať spôsob zobrazovania mužov a žien v umení východnej Európy a tiež poukázať na to, ako „obrazy pôsobia na naše vnímanie pohlaví“. ¹ Koncepcia, ktorá počíta s účasťou dvadsiatich štyroch krajín a pokrýva časové obdobie zhruba šesťdesiatich rokov, je skutočne veľkorysá. To som mala na mysli, keď som v úvode napísala, že výstava je veľká obsahovo. Čo sa týka priestoru, zaberala celé štyri poschodia MUMOKu (4., 6., 7. a 8.). Kurátorka prehliadku rozdelila do niekoľkých sekcií, avšak nie podľa národností, ale chronologicky a tematicky. V rámci každej témy sme teda mohli vidieť diela zástupcov viacerých krajín. Tento krok má výrazné pozitíva, pretože vďaka takémuto členeniu jednak celá výstava pôsobila homogénne ako jednoliaty celok (v prípade, že by bola rozdelená na akési „národné“ sekcie, hrozilo by, že

bude pôsobiť skôr ako sled navzájom nevelmi súvisiacich častí) a zároveň sa stala atraktívnejšou aj pre divákov z Rakúska a vôbec z krajín, ktoré na výstave zastúpené neboli. Táto koncepcia však so sebou niesla aj isté riziko toho, že v snahe o akýsi všezahŕňajúci spoločný príbeh sa napokon stratia národné špecifiká umenia každej zúčastnenej krajiny. Ale o tom neskôr.

Podme sa najprv v krátkosti pozrieť, ako sa výstava prezentovala divákovi; na záver potom pristúpime k pokusu o vlastné hodnotenie.

Spomínané tematické okruhy boli nasledujúce: na štvrtom poschodí výstavu otvárala úvodná téma s názvom *Pracujúce ženy, pracujúci muži* (*Women at Work, Men at Work*). Vystavené diela reprezentovali dobovú ideológiu z prvých desaťročí komunistického režimu, podľa ktorej mali byť muži aj ženy rovnocenní. Ženy sú zobrazované pri práci (manuálnej), často spolu s mužmi, pričom pôsobia na prvý pohľad veľmi podobne – sú zbavené ženských atribútov. Snaha o zdanlivú rovnocennosť však zakrývala fakt, že ženy donútené chodiť do zamestnania vlastne získali záťaž navyše, keďže na ich pleciach zostala starostlivosť o domácnosť.² Nakoľko sa po väčšinou jednalo o diela plne v súlade s kánonom socialistického realizmu (hlavne maľby), domnievam sa, že zámerom inštalácie diel v tejto sekcii bolo zvýraznenie ich funkcie sociologickej, skôr než umeleckej. Inštalácia totiž nekládla primárne dôraz na výtvarné kvality, ale skôr na akúsi dokumentárnu hodnotu jednotlivých artefaktov.

Na túto sekciu súvislo nadväzovala ďalšia s názvom *Pracujúce hrdinky. Emancipácia a nespokojnosť* (*Heroines at Work. Emancipation and Discontent*). V tejto časti bolo vystavené napríklad zaujímavé dielo chorvátskej autorky Sanje Iveković *Gen XX*. Jedná sa o fotografie populárnych modeliek, ktoré sa formálne takmer nelíšia od obálok lifestylových magazínov. Namiesto skutočných mien modeliek sú však na fotografiách uvedené mená chorvátskych národných hrdiniek – žien, ktoré boli v mladom veku umučené a popravené fašistami. Napriek tomu, že tieto osobnosti sú dôležitou súčasťou národných dejín, mladí Chorváti ich už nepoznajú (ako uvádza popiska k dielu). Iveković tak znepokojujúcim spôsobom dáva do kontrastu myšlienkový svet dnešnej mládeže (reprezentovaný lifestylovým časopisom), ktorý sa vyznačuje bezstarostnosťou, optimizmom, ale tiež plytkosťou a nezaujmom o spoločenské dianie a na druhej strane históriu krajiny, ktorá obsahuje silné príbehy národných hrdinov.

Ďalšia sekcia *Súkromná realita, osobný odpor* (*Private Realities, Personal Resistances*) poukazovala na fakt, že komunizmus zasahoval aj do súkromia

ľudí okrem iného programovou podporou tradičnej heterosexuálnej rodiny a diskrimináciou sexuálnych menšín; zároveň však dokumentuje, ako sa postupne utvárala neoficiálna umelecká scéna, ktorá sa čoraz voľnejšie vyjadrovala aj k témam ako telo, sexualita, sexuálna orientácia.

Posledný tematický okruh na tomto poschodí niesol názov *Znovuvytváranie minulosti po roku 1989* (*Remaking the Past after 1989*). Načrtáva významný problém vyrovnávania sa s vlastnou minulosťou, ktorý nie je len záležitosťou jednotlivcov, ale aj štátov (a ktorý doteraz nie je uspokojivo vyriešený). Príznačnou ilustráciou názvu tejto sekcie je dielo nemeckej umelkyne Cornelia Schleime (*Do ďalšej úspešnej spolupráce*). Jedná sa tu doslova o prepisovanie vlastného života. Autorka totiž po páde Berlínskeho múru zistila, že bola dlhé roky sledovaná tajnou službou a že na ňu donášali aj ľudia, ktorých považovala za blízkych priateľov; toto zistenie ňou natoľko otriaslo, že mala pocit, akoby jej minulosť niekto ukradol. Preto si začala vymýšľať novú minulosť, ktorú dokumentovala práve formou fiktívnych policajných záznamov zo svojho spisu. Pri tomto diele si mnohí možno spomenú na nemecký film *Životy tých druhých*, ktorý spracúva podobnú problematiku.

Výstava pokračovala na šiestom poschodí témou *Reprezentácia ženy. Staré stereotypy vs. latentný feminizmus* (*Woman in Representation. Old Stereotypes vs. Latent Feminism*). Tu boli zaradené predovšetkým autorky, ktoré sa počas socializmu v tvorbe čoraz viac obracali do svojho súkromia, aby skúmali samy seba. Niektoré z nich pritom potvrdzovali zaužívané náhľady na ženskosť, iné sa však (neprogramovo a možno aj neuvedomele) pokúšali redefinovať svoju spoločenskú pozíciu a nazeranie na vlastné telo.

Po sekcii *Politika sebareprezentácie* (*Politics of Self-Representation*) nasledovala ďalšia: *Páry, vzťahy, lásky* (*Couples, Relationships, Loves*). Túto sekciu tvorili práce výtvarníkov, ktorí pracujú vo dvojici, zvyčajne so svojim životným partnerom. Nachádzame tu heterosexuálne, ale aj homosexuálne páry, pričom jednotlivé diela prezentujú veľmi rôznorodé typy vzťahov. Pomerne častým námetom je dvojica „umelec a jeho model (modelka)“. Tento tradičný vzťah sa však obracia a vzniká tak situácia, v ktorej muž je modelom a žena tým, kto ho stvára. Pri skúmaní medziľudských vzťahov sa zastúpení umelci sústredili viac na ich temné stránky a odhaľujú tak aj to, čo by sme radšej ani nechceli vidieť. Ako známejšiu „západnú“ paralelu k týmto dielam možno spomenúť Američana Boba Flanagana, ktorého vzťah so Sheree Rose bol opornou kostrou nielen jeho umenia, ale dokonca aj života (keďže Flanagan trpel na cystickú fibrózu a Sheree Rose sa o neho starala).

Zatiaľ sa väčšia časť výstavy venovala skôr problematike žien a ženskosti, ďalší tematický okruh však niesol názov *Prehodnocovanie heroického*

mužského subjektu (*Heroic Male Subject Reconsidered*) a sledoval premeny nazerania na mužské pohlavie.

Za veľmi dobre spracovanú považujem tému *Ženské umelkyne si prisvojujú univerzálne umenie* (*Woman Artists Appropriate Universal Art*). Táto sekcia mapovala tvorbu žien – výtvarníčok, ktoré sa venovali prevažne abstraktnému umeniu. V komunistických krajinách museli pritom prekonávať dvojité prekážku: jednak režim neprial nezobrazujúcemu umeniu, ktoré bolo považované za „západné“, kapitalistické a teda nežiadúce (to platí predovšetkým o Československu a NDR) a okrem toho táto sféra umenia bola odjakživa doménou predovšetkým mužov – výtvarníkov. Napriek tomu mnohé výtvarníčky cítili potrebu reagovať na umelecké smery ako napríklad geometrická abstrakcia či minimalizmus, do ktorých vniesli nový náboj, častokrát využívajúc typicky ženské techniky ako pletenie, vyšívanie a pod. Tým toto umenie dostalo nálepku „ženské“, keďže využitím týchto techník umelkyne akoby podporovali esencialistickú teóriu o vrodenej rozdieloch medzi mužmi a ženami (čo, ako vieme, im neskôr vyčítali). Je teda otázne, či abstraktné umenie vytvárané ženami prispelo k zrovnoprávneniu a zjednoteniu alebo naopak k polarizácii mužského a ženského umenia. Každopádne viaceré diela prezentované v tejto sekcii boli výtvarne – dovoľm si povedať esteticky – veľmi pôsobivé. Prihovárali sa divákovi priamočiaro a núkali silný zážitok bez nutnosti intelektuálnej špekulácie. Zo slovenských autoriek tu boli vystavené ovoidné sadrové objekty Márie Bartuszovej, frotáže Kláry Bočkayovej, z českej časti bývalej spoločnej republiky práce Evy Kmentovej (ktorej retrospektívnu výstavu sme nedávno mohli vidieť v SNG) a Běly Kolářovej.

Takmer polovicu šiesteho poschodia zaberala sekcia s názvom *Predvádzanie genderu, predvádzanie seba* (*Performing Gender, Performing the Self*). Vystavené diela mali väčšinou formu dokumentu zachytávajúceho priebeh akcie či performancie. Spoločnou rámcovou témou diel bolo sebakúmanie a seba-vytváranie (resp. pretváranie) umelca, ktorý sa zaoberá svojím pohlavím, sexualitou, identitou. Umelecké projekty tu prezentované zvyčajne nemali podobu hmatateľného artefaktu, ale myšlienkového konceptu, ktorý bol dokumentovaný fotografiou či videom, prípadne textovým záznamom.

Nasledujúce siedme poschodie bolo celé venované téme *Kapitál a gender* (*Capital and Gender*). Ako vyplýva z názvu, išlo o diela vytvorené po páde komunistického režimu, kedy umelci na jednej strane získali viac voľnosti, zároveň sa však museli vyrovnávať s novými problémami a témami, ktoré komunizmus nepoznal (kapitalistický systém produkcie, nadmerný konzum, rozmach médií a reklamy a pod.) Do tejto sekcie bolo zaradené aj dielo slovenských autoriek Anetty Mony Chise a Lucie Tkáčovej *Pornvideo*, kde výtvarníčky simulujú pornofilm.

3 Bojana PEJIĆ, „Post-communist Genderscapes”, in: PEJIĆ – STIFTUNG LUDWIG (eds.), *Gender Check*, s. 200; „Today, twenty years after the Wall fell, one can even claim that visual artists in Eastern Europe have provided us with the most radical social criticism by deconstructing traditionalist values accepted by the new post-socialist societies...”

Záverečné ôsme poschodie výstavy bolo opäť rozkúskované na menšie celky. Pri vstupe návštevníka privítala rozsiahla sekcia *Femina. Identita, divadlo, maškaráda* (*Femina. Identity, Spectacle, Masquerade*). Obsahom tejto časti boli veľmi osobné, často bolestné až drastické témy: starnutie, škaredosť či choroba. Umelkyne sa pokúšali vyrovnat s nezmieriteľným kontrastom medzi vysneným ideálom a realitou vlastného tela, ktoré nikdy nie je dosť dokonalé. Ukazovali bez zastierania to, čo zvyčajne zostáva skryté. Práve pri pohľade na telá poznačené chorobou či starnutím si však divák uvedomuje falošnosť mediálneho obrazu dokonalejšej ženy, ktorá zrazu stráca na reálnosti a nadobúda podobu divadla, maškarády – ideálna žena sa stáva maskou, do ktorej sa reálne ženy usilujú navliecť.

Zvyšné tri sekcie mali tieto názvy: *Politizácia súkromného* (*The Politicization of the Private*) – tu boli vystavené diela spracúvajúce nové vzťahy medzi politikou, súkromnou sférou a rodom, ktoré nastali po páde Berlínskeho múru, ďalej *Nacionalizmus a kritika* (*Nationalism and Critique*) a *Konvencia a transgresia* (*Convention and Transgression*). Sekcia *Nacionalizmus a kritika* tematizovala špecifickú problematiku nových hodnôt, ktoré sa snažila nastoliť postkomunistická propaganda ako náhradu za hodnoty vyznávané predchádzajúcou érou. Jednou z nich je napríklad nacionalizmus, ktorý dal názov tejto časti. Bojana Pejić k tomu píše: „Dnes, dvadsať rokov po páde Múru, možno dokonca tvrdiť, že výtvarní umelci vo Východnej Európe nám poskytli najradikálnejšiu spoločenskú kritiku dekonštruovaním tradicionalistických hodnôt, akceptovaných novými post-socialistickými spoločnosťami...”³

Konvencia a transgresia bol názov sekcie, kde sme mohli vidieť práce autorov a autoriek, ktorí skúmajú hranice medzi pohlaviami, prechody medzi mužskosťou a ženskosťou. Tu bolo vystavené aj emblematické dielo celej výstavy, ktoré sa objavilo na plagátoch a letákoch – fotografia ruského umelca Vladislava Mamysheva-Monroea s názvom *Monroe* (kde vidíme autora štylizovaného do notoricky známej podoby Marilyn Monroe).

Obrovská prehliadka nás tak previedla cez rozličné témy, epochy a médiá. Dohromady tu vystavovalo viac ako 200 umelcov. Výstava bola prezentovaná ako výsledok polročného výskumu, ktorý vykonali jednotliví rešearcheri vo svojich krajinách. Konkrétne o kurátorkách zo Slovenska (Zora Rusinová) a Českej republiky (Martina Pachmanová) je známe, že sa problematike genderu dlhoročne venujú. To platí predovšetkým o Pachmanovej, ale čiastočne aj o Rusinovej, ktorej termín „latentný feminizmus“ dal názov

celej jednej sekcii výstavy. Dá sa teda predpokladať, že z ich strany nešlo ani tak o „výskum“ neprebádaného terénu, ale skôr o skompletizovanie kolekcie z im dôverne známeho materiálu. Pôvodne som sa domnievala, že výstava vznikala ako spoločné dielo celého tímu a že kurátori z jednotlivých krajín mohli do procesu aktívne zasahovať. Preto som obzvlášť oceňovala schopnosť takého početného tímu spolupracovať a dospieť ku všeobecnému konsenzu. Podľa informácií Zory Rusinovej je však výlučnou autorkou koncepcie hlavná kurátorka Bojana Pejić, ktorá si len vybrala diela zo súborov, prezentovaných jednotlivými researchermi. Ostatní kurátori tak nemali vplyv na koncepciu, ani na konečnú inštaláciu výstavy. Tento fakt by podporoval počiatočný dojem, že na výstave boli potlačené osobitosti jednotlivých zúčastnených krajín v prospech autorského príbehu hlavnej kurátorky. Je škoda, že ako diváci sme tak prišli o možnosť spoznať dôkladnejšie kontext jednotlivých autorov a ich diel. Môžeme sa len domnievať, ako by vyzerala výstava, keby sa na nej mohli aktívnejšie podieľať všetci kurátori.

Pokiaľ je mi známe, jedná sa o prvý pokus takéhoto rozsahu zjednotiť rozkúskované vedomosti a názory na tému genderu v priestore východnej Európy. Pre slovenských a českých záujemcov o túto problematiku je to vítaná príležitosť oboznámiť sa so situáciou v okolitých krajinách, ktoré prešli podobnou politickou skúsenosťou. Zároveň sa nám však aj vlastné umenie našej krajiny, o ktorom sme sa domnievali, že ho dobre poznáme vďaka konfrontácii s ostatnými vystavenými dielami zrazu zjaví v trochu inom, neobvyklom svetle.

Dalo by sa povedať, že výstava je jednou z tých, v ktorých nejde ani tak o prezentovanie jednotlivých diel a ich čisto umeleckých kvalít, ale skôr o vyrozprávanie „príbehu“; artefakty tak z veľkej časti plnia funkciu ilustrácie k danému dej. Ako som už povedala, zvolený spôsob prezentácie v podstate ignoruje národné špecifiká jednotlivých krajín (hoci to čiastočne naprávajú texty v katalógu). Rovnako by sa dalo povedať, že zanedbáva aj čisto „umelecké“ vlastnosti jednotlivých diel v prospech zachovania celistvosti príbehu. Domnievam sa však, že to nemusí byť na škodu veci. Výstava v sebe jednoducho integruje viacero funkcií – namiesto čírej prezentácie výtvarného materiálu na spôsob *l'art pour l'art* sa zároveň stáva historickou a sociologickou štúdiou, ktorá nachádza pozoruhodné paralely medzi umením jednotlivých krajín bývalého komunistického bloku. Výhrada, smerovaná voči príliš zjednodušujúcemu hľadaniu styčných bodov medzi krajinami, je možno opodstatnená, sami autori projektu však deklarujú, že projekt chce byť podnetom pre ďalšie, podrobnejšie skúmania na poli genderu. Čo sa týka konkrétnych

výsledkov prezentovaných na výstave, obzvlášť oceňujem fakt, že sa toľko priestoru venovalo problematike mužov a mužskosti, keďže táto téma je často skôr v úzadí a oveľa viac sa rieši gender z pohľadu žien a stotožňuje sa tak s feminizmom.

Na záver možno povedať, že napriek spomínaným výhradám bola výstava pre mňa zážitkom, a to aj preto, že bola naozaj dôstojnou pripomienkou dvadsiateho výročia pádu železnej opony. Nie je mi známe, že by podobne významná akcia prebehla v slovenských inštitúciách.

