

apod. Na základě toho, že mezi jménem a intenzí není žádný objektivní vztah, tvrdíme, že veškerá matematika je takto libovolná. Výroky, jak následují po sobě, neboli listy, se původně měly nahrávat na optický audiorekordér.

Axiom: list levného tenkého strojopisného papíru.

Axiom implikuje výrok 2: axiom se namočí do hořlaviny, která při hoření nezanechává pevné zbytky; axiom se zapálí na bílé vodorovné pravoúhlé ohnivzdorné desce; *výrok 2* je popel (na povrchu desky).

Výrok 2 implikuje *výrok 3*: udělej černobílou fotografii výroku 2 v bílém světle (obraz pravoúhlého obrazce z popela na bílé desce [obrazce, jehož strany jsou souběžné se stranami bílé desky a jež se protínají ve čtyřech bodech obrazce z popela co nejbližše stranám desky] musí přesně pokrývat film); film vyvolej; výrok 3 je negativ obrazce z popela.

Výroky 2 a 3 implikují *výrok 4*: roztav výrok 3 a vlij do forem dvojíých konvexních čoček s malým zakřivením; plastickými čočkami proved' snímek zpopelněného čtyřúhelníku ve žlutém světle; vyvolej film: Výrok 4 je barevný negativ výroku 2.

Výroky 2 a 4 implikují *výrok 5*: opakuj poslední krok s výrokem 4 (místo 3), použij červené světlo; výrok 5 je druhý barevný negativ;

Výroky 2 a 5 implikují *výrok 6*: opakuj poslední krok s výrokem 5, použij modré světlo. Výrok 6 je třetí barevný negativ.

Výroky 2 a 6 implikují *výrok 7*: udělej čočky z výroku 6 smíchaného s popelem, který byl fotografován; udělej černobílou fotografii (v bílém světle) části bílé desky, na kterém je čtyřúhelník z popela. Film se vyvolá. Výrok 7 je druhý černobílý negativ.

Výroky 2, 6 a 7 implikují teorém: roztav a vlij do forem čočky použité v posledním kroku k vytvoření druhého černobílého negativu a udělej čočky z výroku 7; použitím negativu a čoček ve zvětšovací přístroji udělej dvě reprodukce, zvětšenou a zmenšenou; zvětšení a zmenšení spolu zakládají teorém.



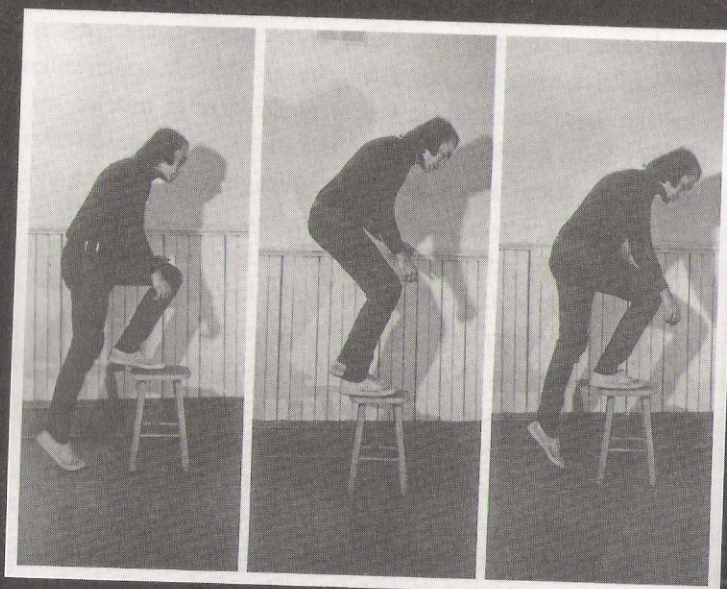
## A. Dvojitý přístup ke vztahu kritiky a umění

V souvislosti s konceptuálním uměním se objevil názor, že již není potřeba kritického pohledu, který obvykle prostředkuje mezi umělcem a divákem. Takový názor zastává Ursula Meyerová.<sup>1</sup> Vychází z toho, že konceptuální umělci zařazení do antologie sami poskytují základní informace pro vnímání svých děl. Z toho plyne, že podle Meyerové je tradičním posláním kritika poskytovat takové informace pro diváka, a že nyní tuto roli přejímá umělec. Ne tedy, že by byl divák aktivizován více než dříve, protože odpadá zprostředkující role kritikova, nýbrž divák je v téže pozici, jenom umělec má více úkolů. Pokud kritikovi zbývá nějaká úloha, pak jediné sestavení antologie a připojení obecného úvodu. Rezignuje se tedy na výklad jednotlivých děl (protože umělec již všechno řekl). Ale podle mého názoru bez rozboru jednotlivých děl nelze klást ani obecné otázky.

Meyerové pojetí kritiky je očividně úzké, kritikovo poslání je podstatnější, než být průvodcem pro diváky nebo pořadatelem antologie. Ne snad v tom smyslu, že by kritik měl působit ještě také na umělce, nýbrž kritikovo poslání není v zprostředkování a ovlivňování, ale ve vyslovování názoru – před světem, a to odpovědným způsobem.

„Před světem“, to znamená, že kritik svou existenci neodvozuje z potřeby nějakého zprostředkovatele mezi dílem a divákem, nýbrž zakládá ji v nahlédnutí, že v dané situaci je třeba promluvit kriticky, tj. rozlišujícím způsobem. Aby však rozlišení bylo možné, aby vyšlo najevo to, co není na první pohled patrné, je třeba uspořádat jistou situaci, ve které se dílo zjeví v novém světle. Kritik ji pořádá proto,

<sup>1</sup> V předmluvě k antologii *Conceptual Art*, New York 1972. Zastoupeni byli tyto autoři: Vito Acconci, Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrel, John Baldessari, Robert Barry, Frederick Barthelme, Gregory Battcock, Bernhard a Hilla Becher, Mel Bochner, Daniel Buren, Victor Burgin, Donald Burgy, Ian Burn, Mel Ramsden, Rosemarie Castoro, Roger Cuthforth, Jan Dibbets, Carl Fernbach-Flarsheim, Dan Graham, Hans Haacke, Douglas Huebler, Stephen James Kaltenbach, On Kawara, Alain Kirili, Joseph Kossuth, Christine Kozlov, Sol Le Witt, Robert Morris, Bruce Nauman, Iain Bacter, Dennis Oppenheim, John Perreault, Adrian Piper, Mel Ramsden, Edward Ruscha, Bernar Venet, Lawrence Weiner, Ian Wilson.

Vito Acconcin, *Step piece*, 1970

*Step Piece*, 1970  
Activity  
February, April, July,  
November  
Varied durations

Date	Duration		
November 1	5 min. 10 sec.	16	15 min. 40 sec.
2	5 min. 0 sec.	17	15 min. 36 sec.
3	5 min. 40 sec.	18	15 min. 20 sec.
4	5 min. 10 sec.	19	15 min. 54 sec.
5	8 min. 0 sec.	20	9 min. 12 sec.
6	9 min. 12 sec.	21	8 min. 50 sec.
7	11 min. 44 sec.	22	14 min. 38 sec.
8	13 min. 6 sec.	23	16 min. 10 sec.
9	12 min. 50 sec.	24	17 min. 0 sec.
10	13 min. 30 sec.	25	18 min. 42 sec.
11	15 min. 22 sec.	26	19 min. 10 sec.
12	15 min. 8 sec.	27	15 min. 40 sec.
13	16 min. 26 sec.	28	19 min. 44 sec.
14	15 min. 52 sec.	29	20 min. 12 sec.
15	16 min. 38 sec.	30	21 min. 36 sec.

aby odpověděl výzvě, která přesahuje jeho osobní pocit. Kritika tu není jenom pro diváky, ani jenom pro umělce, je tu především pro svět, k němuž se chovají jak diváci, tak umělci, každý svým nezastupitelným způsobem. To ale znamená, že porozumět kritikově otázce v tomto hlubším pojetí může být právě tak náročné, jako porozumět uměleckému dílu, protože jeho kritický výkon se rovněž odehrává v rovině duchovní a rovněž si činí nárok vztahovat se k celku tak, jak se to děje v díle umění.

## B. Dva konkrétní rozborů konceptuálních děl

1. Jako první je v antologii Meyerové zařazen Vito Acconci a první z jeho tří příspěvků se jmenuje *Step Piece*. Na fotografii vidíme Acconciho vystupovat na stoličku, připojen je tento text:

*Stoličku osmnáct palců vysokou jsem umístil ve svém bytě a užil jako stupeň. Každé ráno během uvedeného měsíce jsem na ni vystupoval a sestupoval rychlostí třiceti výstupů za minutu; každé ráno tak dlouho, dokud jsem byl schopen.*

Je připojena tabulka udávající trvání ranního vystupování z února 1970. Další série byla provedena v měsíci dubnu téhož roku. Acconci konstatuje, že každodenní cvičení způsobuje trvalé zlepšení, jak je patrné z druhé série výstupů, kde zlepšení výkonu bylo rychlejší než v první sadě. Tedy i navzdory přestávce efekt prvního cvičení trvá. Ještě je připojena poznámka, že diváci, kteří byli pozváni písemně, mohli přihlížet cvičení každé ráno od osmi hodin.

Obvykle se takovéto akce nepodrobují rozboru, spíše se o nich provede rozhovor s autorem. Meyerová tedy vystihuje obvyklý postup, ve kterém k dílu všechno sdělí autor. My se však o rozbor uvedeného díla pokusíme. Má-li to být dílo konceptuální, pak bychom v něm měli být s to nalézt nějaký koncept.

Pokud se totiž neomezím na to, že beru na vědomí, že Acconci dělal tehdy to a to, a zamyslím se nad předloženým materiálem,

vycházím z toho, co sám vím. Víím přece, že když se něco naučím, nebo když nabudu v něčem zručnosti, tak i po dlouhé době, vykonávám-li totéž znovu, nikdy již nejsem úplným začátečníkem; právě tak vím, že výkon se zlepšuje v průběhu cvičení. Ovšem nenapadlo mne zapisovat si hodnoty výkonu a o uvedeném pocitu se přesvědčit, nabyt o něm jistoty.

Acconci naopak nevystupuje jenom na stoličku, ale volí postup známý ze současné experimentální vědy, ujišťující se o tom, co sice je již známo ze zkušenosti, co ale není prokázané. K tomu účelu je třeba vytvořit experimentální situaci, a to z hlediska otázky, která má být zodpovězena. Toto je všechno známo, jsou to souvislosti, ve kterých přistupuji k tomuto dílu. Že bych se jich měl právě zbavit a jen hledět na tu dokumentaci jako na umění? Proč pak název konceptuální umění, proč slovo koncept, proč tolikeré zdůrazňování, že nejde o to, co je opticky předváděno, ale o ideu, která je pouze dokládána dokumentací?

Pokud přistoupím na to, že stačí, aby dílo nezáviselo na materiálu, pak by všechna taková díla byla již Díla a nebylo by možno se s nimi setkávat diferencovaně. Pokud tento znak nemateriálnosti nestačí, aby byl zárukou, že jde o konceptuální dílo, bylo by vhodné odkrýt ideu, na které dílo stojí. Ta idea ve *Step Piccu* je podle mého názoru chabá, a to ze dvou důvodů.

a) Celá situace je známa odjinud, jenom připomíná postup experimentální vědy. Protože jí však není, dokonce zjištění o trvalosti efektu neplatí, protože může být náhodné v daném počtu pokusů – zbývalo by tedy si říci: cokoliv, zaneseno do světa umění, sebnainvnější opakování známého, dokonce i s nelogickou konsekvencí o trvání efektu v našem příkladě, je již konceptem. Ale pak spíše řekněme *jen* konceptem, jakýmsi všeobecným konceptem přinášení neumění do světa umění, protože o dalším by nebylo vhodné se vyjadřovat, o samu náplň, například o provedení „ideje“ neběží.

b) Mohlo by se jednat také o vyzkoušení známé věci na sobě samotném. Ale pro nás diváky je výsledek opět cizím zjištěním, které musíme podrobit kritickému rozboru, pokud je nechápeme jako ná-

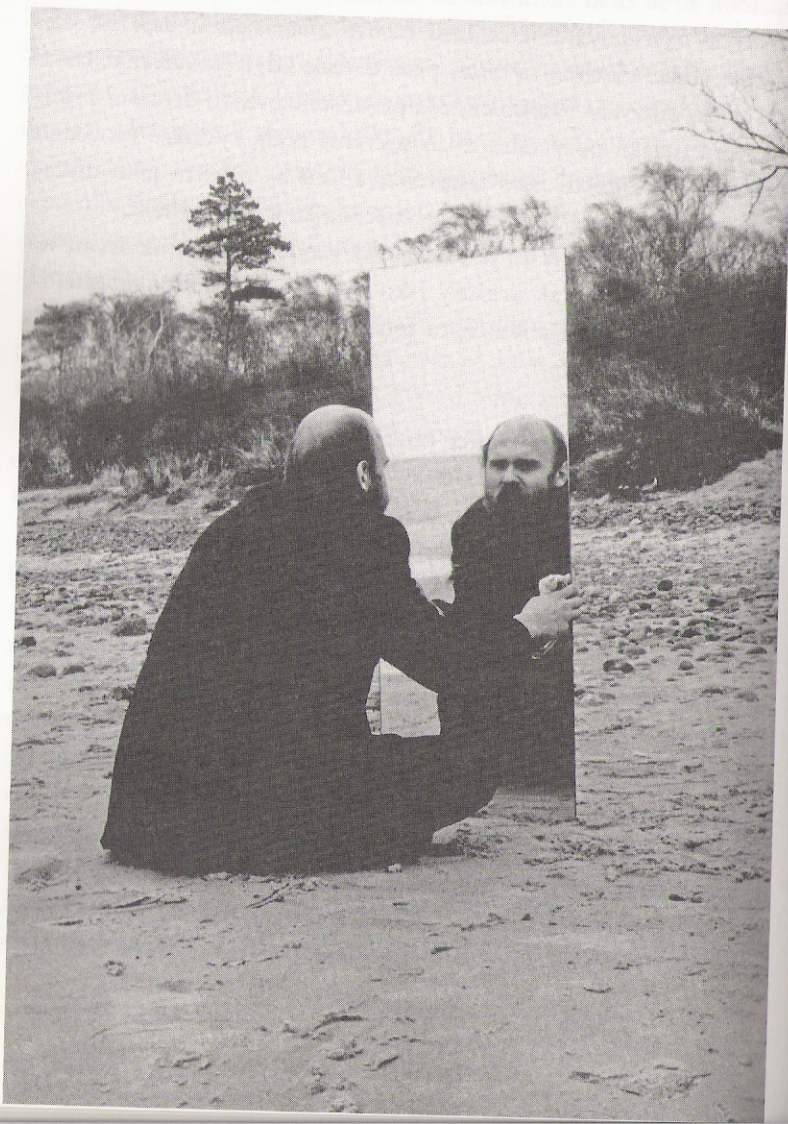
vod pro nás – ale to by byl návod zbytečně složitý a dokonce pochybný ve svém rozvrhu, protože vhodnější bychom našli v učebnici experimentální psychologie.

Z celé akce Acconciho mluví fakt, že je zveřejňováním soukromého; kontext sám je nezávazný, jeho rozvrh není ani závazný z hlediska modelu, který napodobuje. Nebylo by důslednější celou akci *nezveřejňovat*? Vždyť napodobený rozvrh experimentu vede ke zjištění, že se efekt zachoval. To ale znamená, že nešlo o jednotlivé cviky, o vystupování samo, ani časové údaje nejsou důležité jako takové. Proč všechna ta čísla, proč diváci, když je důležitý jenom výsledek, odpověď na otázku, zda první série ovlivní druhou? Funkcionální otázka po vztahu dvou sekvencí zcela vyřazuje provedení jednotlivého cvičení jako takového, a kdo by cvičení jako takové vnímal, mystifikuje sám sebe, protože hlavní je tu srovnání.

Kdo není zasvěcen do problematiky moderní experimentální vědy, nebude patrně tak kritický jako my. Ale na to odpovídáme, že ten se právě nedotýká konceptu tohoto díla, a troufám si říci, že to platí i pro Acconciho.

2. Druhým příkladem je akce Lumíra Hladíka, kterou, pokud vím, zveřejňujeme až zde. Hladík se svým přítelem v roce 1981 absolvoval cestu k Baltickému moři. S sebou vzali zrcadlo, které přítel na pobřeží moře instalovat tak, aby v něm bylo možno moře pozorovat. Hladík se pak z místa, odkud na moře nebylo vidět, přítelem, který mu zavázal oči šátkem, nechal dovést k zrcadlu, kde si oči odkryl. Když si moře „prohlédl“, absolvoval cestu zpět v opačném pořadí, se zavázanýma očima k automobilu a cestu domů automobilem.

Když jsem poprvé uslyšel o této akci, snažil jsem se porozumět jejímu konceptu a zeptal jsem se, zda Hladík před touto akcí moře viděl. Dověděl jsem se, ke svému zklamání, že ano. Považoval jsem koncept za zkažený uvedenou realizací. Podle mého názoru měl být koncept, který bych shrnul slovy „Spatřit moře v zrcadle“, pokud vůbec, tak proveden někým, kdo moře ještě nespátřil na vlastní oči.

Lumír Hladík, *Moře v zrcadle*, 1980

Moje úvaha plynula z toho, že nestačí vzít na vědomí, že Hladík jel k moři atd. Snažil jsem se proto pocít, že je tu cosi pokaženo, blíže projasnit. Vyšel jsem z toho, že zrcadlo dává obraz, který je závislý na přítomnosti zrcadleného. Tím se např. liší pobyt před zrcadlovým obrazem a obrazem filmovým, fotografickým (který by bylo možno instalovat v dané situaci místo zrcadla). Zrcadlový obraz moře je totiž možno spatřit jenom na břehu mořském a pobyt před zrcadlovým obrazem – bez konfrontace se zrcadleným, znamená být na místě, a přece jen zrcadlově. Avšak ten, kdo moře spatřil dříve, si pomocí zrcadlového obrazu dovede představit samotnou skutečnost, jeho zrcadlový pobyt na místě není čistý, je spíše jiným obrazovým vědomím, totiž vzpomínkou.

Pak vzniká ale otázka, proč celá ta cesta, zavazování očí atd., když šlo vlastně o vzpomínku. Jistěže jde o vzpomínku jiného typu, než je vzpomínka na moře v Praze, ale zrcadlo tu vzpomínku činí nečistou. Takže v každém případě jsem provedení vzhledem ke konceptu shledával jako něco nepřiměřeného. V žádném případě zde nevystačíme s tím, že si řekneme, že celá cesta byla podniknuta jiným způsobem, než když se obvykle jede k moři; nešlo o způsob té cesty – Hladík nám nesděljuje, že jel k moři, ale složitější situaci, kterou lze analyzovat.

Nějaký čas po méj úvaze došlo k událostem, které smysl akce změnily, nevím, zda pro Hladíka, ale pro mne ano. Hladík emigroval. Když jsem se to dověděl, začal jsem se o akci zajímat znovu. Dověděl jsem se, že můj názor na provedení mu byl tlumočen a že na vysvětlenou uvedl, že moře na něho již při prvním setkání silně zapůsobilo a že ho měl možnost vidět naposledy několik let před akcí. Nicméně celou dobu od posledního setkání věděl, že je pro něj moře životně důležité.

Akci nyní vykládám již nikoliv vzhledem ke konceptu, který jsem rekonstruoval, ale tento zahrnuji do širší souvislosti, spojuji ho totiž s Hladíkovou životní historií. Především nemám pocit, že mi je v akci předváděna intimní historie jeho života, spíše se zde něco původně nejasně rozvrženého stává součástí životní historie osudo-

vým způsobem. Nic totiž nenasvědčovalo tomu, že Hladík při své cestě k Baltickému moři uvažoval o emigraci. Jeho akce však nyní pro mne zpětně znamená takové setkání s mořem, které mu mohlo zjevit jeho vlastní situaci. V zrcadlovém obraze chybí přítomnost samotného moře – moře je tu přítomné jako nepřítomné, o to ale promlouvá naléhavěji. Právě tato zkušenost mohla hrát roli v jeho rozhodnutí, nebo alespoň to rozhodnutí staví do určitého světla. Hladík se rozhodl odejít tam, kde je s mořem možný kontakt přímo. Protože žil v zemi, kde je také možno moře do smrti nespátřit.

### C. Závěr

První otázka v našich příkladech jistě je, zda ona dvě díla jsou konceptuální a v jakém smyslu. My jsme o nich pojednali jako o rozvrhách, které stojí v základu provedení a konfrontovali je s tímto provedením. U Acconciho jsme si kladli otázku, zda zveřejnění a zvaní diváků mělo nějaký smysl vzhledem k ideji díla, u Hladíka pak, zda způsob provedení odpovídá ideji, kterou dílo nicméně odkrývá, i když (a právě proto naše kritika) zřejmě v takové čistotě Hladíkovi nevyvstala, jako asi netušil Acconci, kam jeho rozvrh míří.

Oba příklady měly ukázat, že je možné a snad i vhodné provádět kritický rozbor konceptuálních děl, že v něm vysvítají souvislosti, patrně autory netušené, které však celé dílo staví do světla, které nepřísluší pouhému diváckému postoji. Kritický rozbor může u konceptuálních děl odkrýt jejich ustrojení, rozvrh vzhledem ke schématu a provedení (viz předchozí stať). Kritik tak odpovídá konceptuálnímu umění. Předpokladem pro odpověď je výzva – výzva kritikovi, která je možná díky tomu, že duchovní skutečnost je souvislostí porozumění, a díky tomu, že je možné porozumění zvyšlovnit, a tím jeho souvislosti jako takové odkrýt.

