

CÍSAŘ
ZÁLEŠAK
GRÜN
FONTAINE

TÁBOR
SE PODOBAL
VELKÉ SPÍCÍ
MAŠINĚ

Sešit pro umění, teorii
a příbuzné zóny

vvp

11/2011

1)
EDITORIÁL

2)

V jedenáctém čísle *Sešitu* plníme slib z čísla desátého a po studii Petra Kořátka „Umělecké dílo konceptuální (radikální konceptualismus v literatuře)“ publikujeme další tři texty, které původně zazněly na loňské výroční konferenci teorie umění pořádané VVP AVU s názvem „Důsledky konceptualismu“.

3)

Karel Císař ve svém eseji „Fotografie po konceptuálním umění“ porovnává dva způsoby interpretace dopadu konceptualismu na fotografii, jeden načrtnutý Jeffem Wallem v jeho vlivném textu „Znaky lhostejnosti“ (jehož překlad by se snad měl příští rok objevit na stránkách *Sešitu*) a druhý vypracovaný Rosalind Krauss v pracích z minulého desetiletí. Výsledek tohoto srovnání vyznívá lépe pro Krauss.

4)

V dalším článku, „Bod zlomu. Hledání sociálního obratu v českém umění“, se Jan Zálešák vrací k tématu, o kterém psala Pavlína Morganová ve studii „České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti““ (*Sešit*, 2010, č. 9). Zatímco Morganová nastínila vývoj problematického vztahu české výtvarné scény k otázkám angažovanosti a sociální působnosti umění od období okolo sametové revoluce až po konec devadesátých let, Zálešák se koncentruje především na tři výstavy z let 1997 až 1999, které podle něj představují zásadní milník v procesu legitimizace otevřeně sociálně a politicky angažovaných uměleckých projektů – *Snížený rozpočet, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Public District*.

Text Daniela Grúňe „Archív umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie?“ se věnuje jednomu z velkých témat současné či nedávné teorie umění, archivu. Grúň se zaměřuje na různé způsoby práce s médiem archivu umělce v prostoru střední a východní Evropy. Představuje dva přístupy: první, „sebe-dokumentující“ přístup vytváří skrze proces archivace také dokumentační centrum paralelní vůči oficiálním strukturám, a tak se podílí na subverzi oficiálního budování historie. Druhý, „dekonstrukční“ přístup používá prostředků mystifikace k podrývání kanonizovaných dějin umění a vytvářením fiktivních historií znejistuje ustálené výklady nedávné minulosti.

Číslo uzavírá překlad textu pařížské postkonceptuální umělkyně Claire Fontaine, ve skutečnosti kolektivní umělecké identity, který byl původně distribuován na výstavě *Pisář Bartleby* v pražské etc. galerii na začátku letošního roku. V něm Fontaine kriticky analyzuje změny v procesu produkce nejen uměleckých děl, ale především samotné umělecké subjektivity, která se přizpůsobila čím dál tržnějším podmínkám světového uměleckého provozu. Homogenizaci umělecké produkce odpovídá homogenizace umělců samotných a jejich zaměnitelnost. Podle Fontaine se na legitimizaci takového procesu podílejí i teoretické texty, jako jsou ty od Nicolase Bourriauda či Jacquesa Rancièra. Aby jen nekritizovala, vybízí Fontaine k přehodnocení estetiky šoku Waltera Benjamina z třicátých let minulého století.

Václav Magid, Jakub Stejskal

“Photography after Conceptual Art”

Abstract

The essay – originally presented at the conference “The Consequences of Conceptualism”, organized by the Research Centre of the Academy of Fine Arts, Prague, in 2011 – investigates the relationship between Conceptual Art and photography. It approaches its subject by interpreting the writings of Jeff Wall and Rosalind Krauss. Whereas, according to Wall, conceptual photographs open the way for photography that works in the tradition of the Western “tableau”, the main representative of which is Wall himself, Krauss thinks photography is a medium based not on a material, but on its pragmatics – the sum of rules applied in the production and distribution of photographs. Confronting these contrasting approaches with actual art practice demonstrates that Krauss’s interpretation is more convincing because individual pictures do not establish the meaning of conceptual photography, as Wall thinks; it is rather the syntax that orders pictures into unified series or sequences, as Krauss shows.

Klíčová slova

fotografie – konceptuální umění – médium – Rosalind Krauss – Jeff Wall

Keywords

photography – Conceptual Art – medium – Rosalind Krauss – Jeff Wall

Karel Císař působí ve Filosofickém ústavu AV ČR a přednáší na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze.

cisar@vsup.cz

FOTOGRAFIE PO KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ¹

KAREL CÍSAŘ

Ačkoli se dnes zdá být zřejmé, že význam konceptuálního umění nespočívá v jeho původní, ideologicky založené jazykové podobě, ale v jeho přžívání v pozdějších formách institucionální kritiky a konceptuální fotografie, důvody, které k tomuto nespornému závěru vedou, se značně liší.² Zaměříme-li se na fotografii ovlivněnou konceptuálním uměním, můžeme předložit přinejmenším dvě zcela protikladné genealogie jejího významu.

Podle dosud vlivného textu Jeffa Walla „Znaky lhostejností“. Aspekty fotografie v konceptuálním – či jako konceptuálního – umění“ z roku 1995 představuje konceptuální fotografie poslední epochu v prehistorii fotografie jakožto umění.³ Tím, že se fotografie v šedesátých a sedmdesátých letech podle Walla vrací k užítí, které známe z avantgard let dvacátých a třicátých (především k imitaci reportážní fotografie, již odpovídají sociálně zaměřené formy ne-autonomního umění), vymezuje se jako ne-specifické médium zcela odkázané na vnější kontext. V dialektickém procesu vzájemné míméze však takto pochopená fotografie paradoxně otevírá prostor k nástupu fotografie, která podobně jako malba, pracuje v tradici západního *tableau* a jejímž hlavním představitelem není nikdo jiný než Wall.

¹ Přítomný text představuje upravenou verzi příspěvku, předneseného na druhé výroční konferenci „Důsledky konceptualismu“, pořádané ve dnech 26. a 27. května 2011 Vědecko-výzkumným pracovištěm AVU v Praze.

² Z rozsáhlé literatury ke vztahu mezi fotografií a konceptuálním uměním viz především Douglas FOGLE (ed.), *The Last Picture Show. Artists Using Photography, 1960–1982* (kat. výst.), Minneapolis: Walker Art Centre 2003, a Matthew S. WITKOWSKY (ed.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964–1977* (kat. výst.), New Haven, CT: Yale University Press 2011.

Naproti tomu Rosalind Krauss, jejíž útok na greenbergovský vymezenou mediální specifitu je obvykle považován za zamlčený předpoklad Wallova stanoviska, vymezila nedávno význam konceptuální fotografie překvapivě právě vztahem k mediální specifičnosti. Podle jejích studií – především těch, které pojednávají o díle irského umělce Jamese Colemana – není náhodou, že i když se konceptuální umění ve své první vlně vymezovalo jako mediálně nespecifické (Joseph Kosuth tvrdil, že předmětem umělecké praxe je tázání po povaze umění samého, nikoli po jeho jednotlivých disciplínách, jak to chtěl greenbergovský formalismus), stala se dominantním médiem jeho druhé vlny fotografie.⁴ Zdá se totiž, že fotografie je od počátku bytostně heterogenní, což je dobře patrné z tradičního doplňování fotografie a textu i z absence veškeré řemeslné zručnosti (*deskilling*).⁵ Podle Krauss fotografie není médiem na základě materiálu, jakým je v případě malby plátno a barvy, ale spíše díky pragmatice – souboru pravidel, jež jsou při produkci a distribuci fotografie používána.

Ověřme udržitelnost protikladných přístupů k významu fotografie pro konceptuální umění tím, že je konfrontujeme s dobovou uměleckou praxí. Stežejním příkladem se zdají být proto-konceptuální publikace, které v letech 1963 až 1970 vytvořil Ed Ruscha. Podle Jeffa Walla je pro fotografie z Ruschovy knihy *Několik bytů v Los Angeles*⁶ charakteristická každodenní estetika

3 Jeff WALL, „Marks of Indifference. Aspects of Photography in, or as Conceptual Art“, in: Ann GOLDSTEIN – Anne RORIMER (eds.), *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art 1995, s. 247–267, přetištěno in: FOGLE, *Last Picture Show*, s. 32–44 (dále citováno toto vydání).

4 Rosalind KRAUSS, „...And Then Turn Away?“, in: George BAKER (ed.), *James Coleman*, October Files 5, Cambridge, MA: MIT Press 2003, s. 157–183; „Reinventing the Medium. Introduction to *Photograph*“, in: *Ibid.*, s. 185–210, a „Specific Object“, in: *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA: MIT Press 2010, s. 47–53.

5 Termín *deskilling* byl poprvé užít v eseji Iana BURNa „The Sixties. Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)“, *Art & Text*, roč. 1, 1981, č. 1, s. 49–65. Přetištěno in: Alexander ALBERRO – Blake STIMSON (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Press 1999, s. 392–408.

6 Edward RUSCHA, *Some Los Angeles Apartments* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1965.

neuměleckého užívání fotografie, která má postihnout modelový vztah mezi subjektem a objektem, konkrétně mezi pozorovatelem a pozorovaným předmětem. Fotografie z knihy *Dvacet šest benzínových pump*⁷ zachycující čerpací stanice, které Ruscha minul na cestě z Los Angeles do Oklahomy, podle Walla dávají vystoupit znakům bezvýznamnosti, kterými je poznamenána moderní doba, a umělec v nich napodobuje amatéra proto, aby mohl nějakým způsobem pokračovat v tvorbě. Konceptuálního vyznění je dosaženo redukcí veškeré estetiky, což obraz ponechává banální a bezvýznamný, aby vynikl koncept, jenž se za výjevem skrývá. V tom podle Walla spočívá druhá vlna avantgardního útoku na samu povahu reprezentace. Radikálního gesta dosahuje fotografický konceptualismus tím, že reprezentaci kritizuje skrze znázornění, a ztělesňuje tak cosi jako „zkušenost zkušenosti“, která po roce 1974 otevře prostor pro skutečnou fotografii jakožto umění (jež podle Walla nahradí malířství).⁸

Na rozdíl od Jeffa Walla, který se soustřeďuje na estetiku, lépe řečeno na antiestetiku jednotlivých Ruschaových snímků, stojí v centru pozornosti Rosalind Krauss syntax celku jeho knih. V knize s vyobrazeními čerpacích stanic si například všimá čísla „26“ v názvu, které označuje nejen počet stanic mezi Los Angeles a Oklahomou, ale i proceduru, jež vedla k jejich vzniku. Parkoviště z knihy *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles* odkazují k masové produkci automobilů,⁹ všechny stavby na jednom úseku bulváru Sunset zase na podobně masovou bytovou výstavbu.¹⁰ Pravým médiiem v Ruschaově díle se tak podle Krauss nestává fotografie, nýbrž spíše automobil. Krauss se odvolává na výzkumy Stanleyho Cavella a jeho koncepci „automatismu“, který do jisté míry nahrazuje předchozí pojetí „médiá“ jako uměleckého vyjadřovacího

⁷ Edward RUSCHA, *Twentysix Gasoline Stations* (autorská kniha), Los Angeles: National Excelsior Press 1963.

⁸ WALL, „Marks of Indifference“, s. 44.

⁹ Edward RUSCHA, *Thirty Four Parking Lots in Los Angeles* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1967.

¹⁰ Edward RUSCHA, *Every Building on the Sunset Strip* (autorská kniha), Los Angeles: vlastním nákladem 1966.

prostředku.**11** Fotografický aparát je stejně jako automobil samohybným strojem, který implikuje adekvátní automatický způsob vnímání. Mechaničnost strojového pohybu by tak měla odpovídat mechaničnosti paměti, kterou vytváří. „Umělecký automatismus představuje takové objevení formy – nazýváme ji třeba konvencí –, která vytváří nepřetržitou řadu uplatnění, v nichž bude neustále rozšiřováno její užití, tak jak je tomu v jazyce.“**12**

Chápání konceptuálního užití fotografie jako odhalení její pragmatiky, která podle Krauss spočívá v aplikaci souboru pravidel odpovídajících „automatismu“ vyjadřovacího prostředku, bylo ještě umocněno novými výzkumy Liz Kotz.**13** Ta konceptuální umění odvozuje z hudebních partitur a jazykových instrukcí, jejichž uskutečněním se vztah reprezentace či reprodukce proměňuje na vztah specifického provedení, které se případ od případu liší. Dobře patrné je to v díle Vita Acconciho, který na rozdíl od většiny umělců své generace mezi jazykovým a fyzickým vyjádřením nespatoval žádný rozpor. Chápal je v přirozené návaznosti, neboť prázdná stránka pro něj byla prostorem podobným prostoru fyzickému.**14** Proto se ve svých textových pracích pod

11 K „automatismu“ viz Rosalind KRAUSS, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londýn: Thames & Hudson 1999, s. 5–7; *eadem*, *Under Blue Cup*, Cambridge, MA: MIT Press 2011, s. 75–79, a srov. Diarmuid COSTELLO, „Automat, Automatic, Automatism. Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the ‚Photographically Dependent‘ Arts“, *Critical Inquiry*, roč. 38, 2012, č. 4 (v tisku).

12 Rosalind KRAUSS, „The Rock. William Kentridge’s Drawing for Projection“, in: *Perpetual Inventory*, s. 64.

13 Liz KOTZ, *Words to be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge, MA: MIT Press 2007, s. 154–174.

14 Vito ACCONCI, „Early Work. Movement over a Page“, *Avalanche*, 1974, č. 6, s. 4: „The page has to be narrowed in on, treated as a chamber space separated from its surroundings. 1. Use words that play each other and so circle back on themselves, remaining confined on the page. 2. Use material that exists only as it’s spoken, that exists only in language – for example use idioms [...] drawing attention to the language used. [...] Once the limits of the field are determined, a system of flows and stopping places can be established. The page has to recede, pull back: it doesn’t compete with elements outside but is used, instead, alongside with them. Use this page as the start of an event that keeps going, off the page; use the page to fix the boundary of an event, or a series of events, that takes place in some outside space.“

vlivem „nového románu“ a „konkrétní poezie“ vyhýbal jakýmkoli referenčním slovům a omezoval se na jazyk, který se vztahuje k sobě samému, jak je tomu u posuvných znaků „já“, „ty“ nebo „tady“ a „tam“.**15** Jazyk se mu tak mohl stát modelem pro pozdější živé akce. Stejně jako jeho akce, i jazyk pro něj byl místem lidské komunikace a interakce. Acconciho textové práce tedy můžeme chápat jako scénáře akcí, v nichž posuvné znaky zaujaly centrální postavení. Tak je tomu například ve videu *Air Time* z roku 1973, v němž se umělec po dobu pětatřiceti minut obrací ke svému zrcadlovému obrazu střídavě pomocí zájmen „já“ a „ty“.**16** Touž funkci plní i fotografické dokumentace jeho akcí, které se nepokoušejí akci vyčerpávajícím způsobem zachytit, ale spolu s textem se snaží poskytnout divákovi informace, které mu umožní rekonstruovat mentální model Acconciho inscenované události.

Podle Margaret Iversen můžeme performativní pochopení jazyka použít na Acconciho i na dílo Eda Ruschae.**17** Počátkem většiny Ruschových knižních realizací byla totiž jednoduchá slovní spojení či instrukce. Podle autora například jeho vůbec první kniha vzešla ze spojení dvou oblíbených zvukomalebných slov „gasoline“ a „twentysix“ a teprve dodatečně vznikly fotografie. Snímky z knihy *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles*, jichž je ve skutečnosti pouze třicet jedna, dokonce neexponoval autor, nýbrž najatý pilot helikoptéry.**18** Podobně jako Kotz i Iversen chápe jazyk

15 Jakobsonův termín *shifter* (posuvný znak) byl užít v esaji Rosalind KRAUSS, „Notes on the Index. Part 1“, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press 1985, s. 197. K tomu srov. český překlad: „Obraz, text a index. Poznámky k umění 70. let“, in: Karel ČÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Herrmann a synové 2004, s. 251–252.

16 Srov. Rosalind KRAUSS, „Video. The Aesthetics of Narcissism“, *October*, 1976, č. 1, s. 50–64. Přetištěno in: *Eadem, Perpetual Inventory*, s. 3–18.

17 Margaret IVERSEN, „Auto-Maticity. Ruscha and Performative Photography“, in: Diarmuid COSTELLO – Margaret IVERSEN (eds.), *Photography after Conceptual Art*, Oxford: Blackwell 2010, s. 13–27.

18 Ed RUSCHA, *Leave Any Information at Signal*, Cambridge, MA: MIT Press 2002, s. 24, 43.

těchto instrukcí jako obecný či příliš prázdný na to, aby mohl být specificky naplněn v konkrétní fotografické akci. Obdobný postup můžeme pozorovat i v pracích Vita Acconciho *Mrkání* (*Blinks*) z roku 1969 (autor procházel ulicí s kamerou a pokaždé, když mrknul, exponoval fotografii), Sola LeWitta *Cihlová zeď* (*Brick Wall*, 1977), Johna Hilliarda *Fotoaparát zaznamenávající své vlastní podmínky* (*Camera Recording Its Own Condition*, 1971) a Douglase Hueblera *Variabilní projekt č. 70 globální* (*Variable Project #70 [In Process] Global*, 1971), v němž chtěl fotograficky zdokumentovat všechny žijící lidské bytosti, aby dosáhl co nejautentičtějšího a neúplnějšiho zobrazení lidského druhu. Postup je aplikovatelný i na zřejmě vůbec nejvýznamnější dílo tohoto typu, *Domovy pro Ameriku* (*Homes for America*, 1966) Dana Grahama.

Jednotlivé postupy nijak zvlášť nepřipomínají Wallem zmiňovanou imitaci fotografické reportáže, jak se objevovala v avantgardní fotografii, ale spíš předumělecké užití vědecké fotografie v devatenáctém století. To je patrné z preference realistické momentní fotografie v pracích jmenovaných umělců. Zatímco Wall nahlíží na fotografii jako na jakýkoli jiný obraz a nevšímá si jejích specifík (podobně jako Michael Fried),¹⁹ Krauss si kromě „automatickosti“ všímá i „momentnosti“. Potřebovala-li k výkladu prvního díla Stanleyho Cavella, k tomu druhému si bere na pomoc Deleuzovy práce o filmovém obrazu. V nich totiž Deleuze odlišuje „pózu“ (*pose*) a „momentku“ (*instantané*), jako dva základní póly fotografie. Zatímco „póza“ svazuje fotografii se zastaralým řádem malířství, momentní fotografie předjímá určující podmínky filmu:

V tomto smyslu je film systémem, který reprodukuje pohyb v závislosti na libovolném okamžiku, tedy v závislosti na stejně rozestoupených okamžicích zvolených tak, aby navodily dojem kontinuity. [...] Stará dialektika je řádem transcendentních forem, které se aktualizují v nějakém pohybu, kdežto moderní dialektika je produkcí a střetáváním jednotlivých bodů imanentních pohybů. Tato tvorba singularit

¹⁹ Michael FRIED, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, CT: Yale University Press 2008, a k tomu srov. Diarmuid COSTELLO, „After Medium Specificity chez Fried. Jeff Wall as a Painter; Gerhard Richter as a Photographer“, in: James ELKINS (ed.), *Photography Theory*, New York: Routledge 2007, s. 75–89.

(kvalitativní skok) probíhá shromažďováním obyčejných událostí (kvantitativní proces), takže jedinečné je vybíráno z onoho libovolného, samo o sobě je jen ne-obyčejné a nepravidelné cokoli.**20**

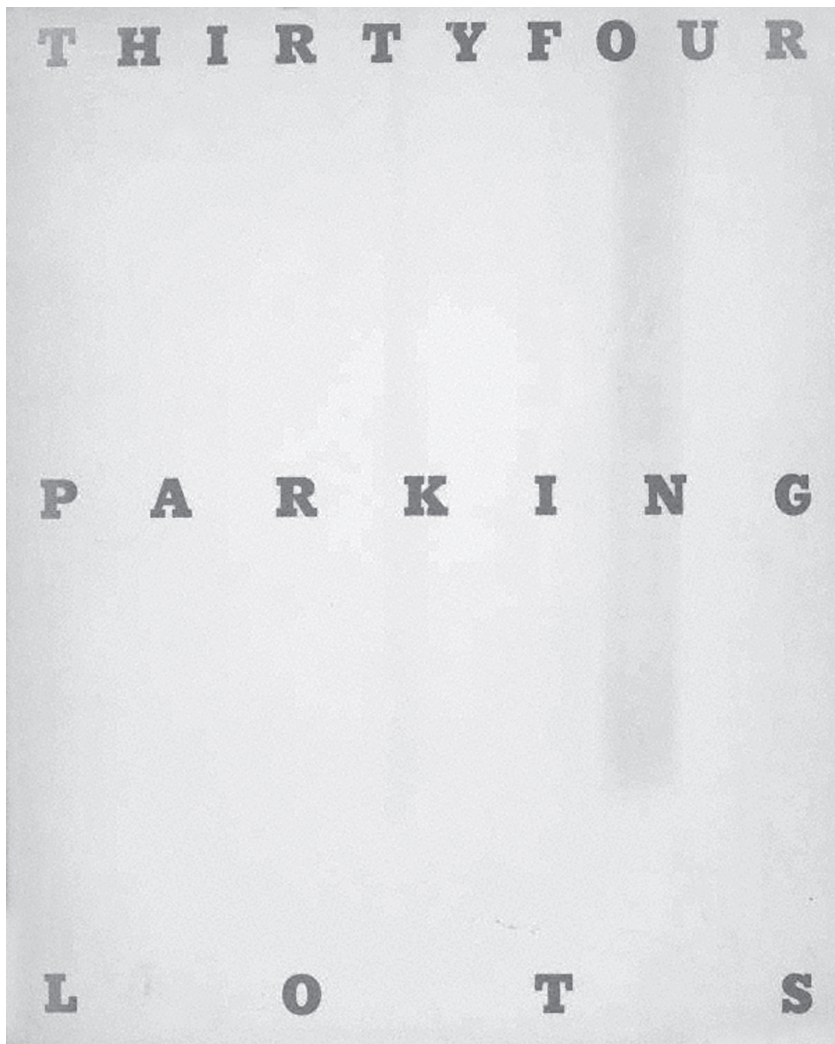
Konceptuální umělci na momentních fotografiích oceňovali především nahrazení centrální perspektivy mnohostí úhlů pohledu a dále komplexnost, s níž je uspořádání nadřazeno realizaci snímků. Výsledkem těchto úvah byly nejen fotografické dokumentace Acconciho akcí, ale i ryze fotografické projekty LeWitta *Muybridge I* (1964), Ruschae *Všechny budovy na Sunset Strip* a Hueblera *Trvání (Duration Piece)* a *Variabilní projekt (Variable Piece)* (oba 1967–). Všechny spojuje sekvenční snímání pohybuujícího se předmětu statickým aparátem, či obdobné zaznamenávání statického předmětu aparátem, který se pohybuje. Svým zmnožením a koncipovaným uspořádáním se však k sekvenčním pracím v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století přimykaly i fotografické série. V Ruschaových *Dvaceti šesti benzínových pumpách*, v *Obrazech (Bilder, 1968–1973)* Hanse-Petera Feldmanna a v LeWittových *Fotomřížkách (Photogrids, 1978)* se sice setkáváme s fotografiemi pořízenými na různých místech a v různých časech, ale přednost syntaxe nad jednotlivými elementy zůstává. O vzájemné zvrtnosti sekvence a série nejlépe svědčí dílo Bernda a Hilly Becherových, rovnoměrně rozdělené na sekvence, které řadí různé pohledy na tentýž objekt, a na série, které jsou téměř identickými pohledy na typově stejné, ale jinak zcela odlišné objekty. Společné jim je uspořádání do předem specifikované mřížky instalace, která je od počátku nedílnou součástí díla.

A právě uspořádání konstituuje význam prací konceptuálních umělců šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století. Smysl těchto prací totiž není ustavován jednotlivými snímky, jak se ve výše interpretovaném eseji domnívá Jeff Wall, nýbrž syntaxí, která fotografie spojuje do ucelených sérií či sekvencí a již zdůrazňuje Rosalind Krauss. I proto je v těchto dílech maximálně potlačena estetická kvalita ve prospěch kvality informační. Jednotlivé snímky mají poskytnout co nejúplnější doklad o zachyceném předmětu a využít přitom svou indexickou povahu. V těchto fotografiích

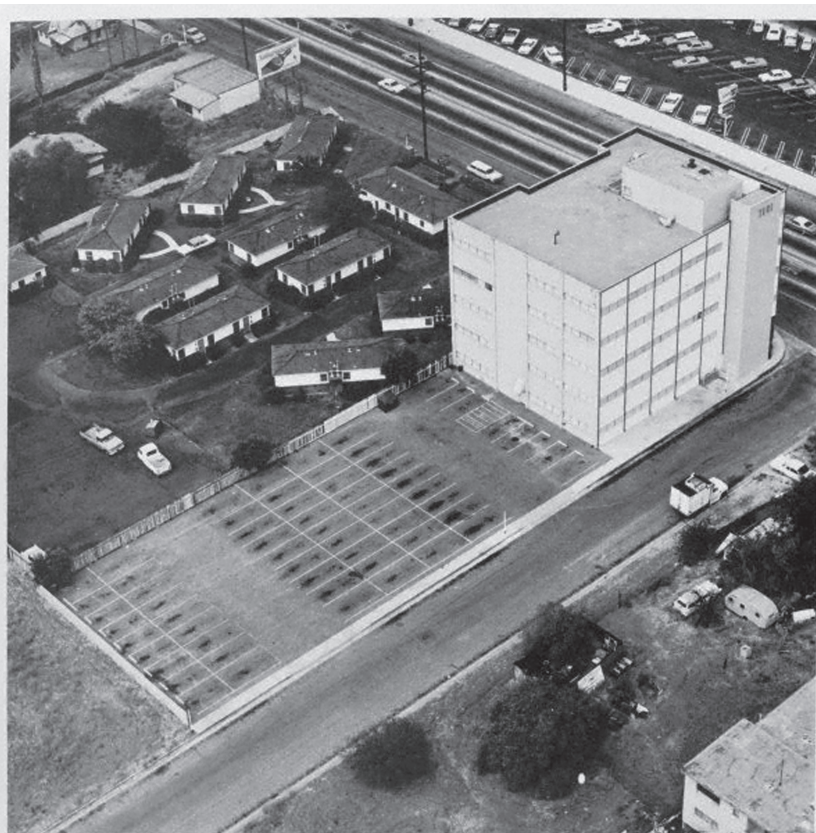
se skutečnost jeví jako již vždy nadaná významem, který fotografie zviditelňují a analyzují. Nese-li tento typ fotografie s sebou rovněž jistý typ teoretické reflexe, která na fotografické zobrazení nahlíží z pozic sémiotiky či strukturalismu, nejedná se o zúžení funkce fotografie na funkci jazykovou, nýbrž o rozšířené pochopení znaku jako vlastnosti nejen jazyka, ale i skutečnosti samotné.²¹

²¹ Viz KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 213–254, a Gilles DELEUZE, *Film 2. Obraz-čas*, Praha: Národní filmový archiv 2006, s. 35–41.

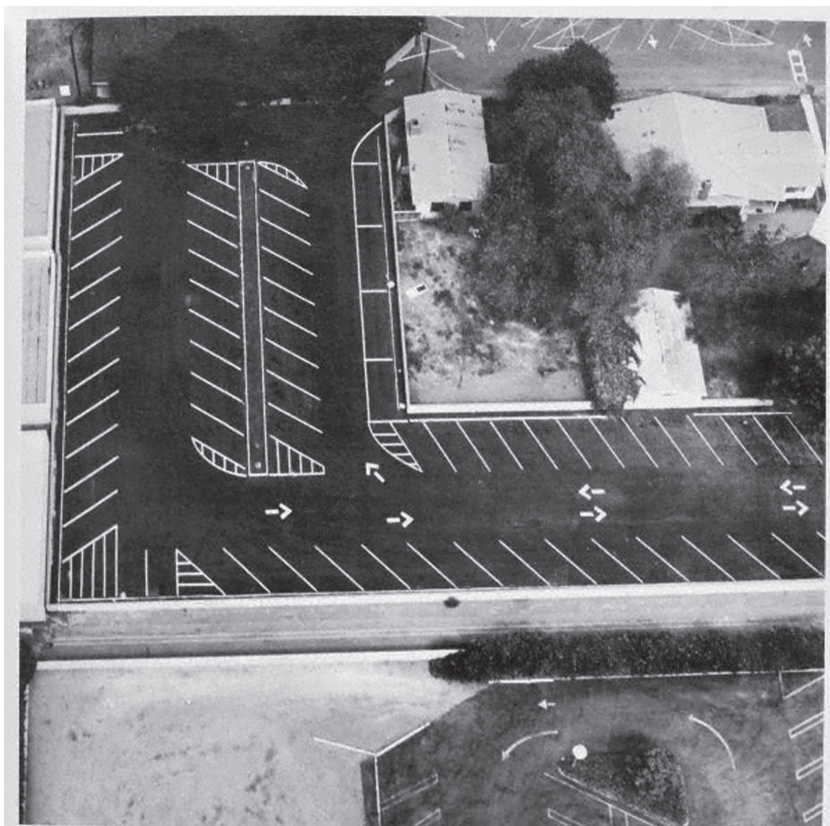
FOTOGRAFIE PO KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ
KAREL CÍSAŘ



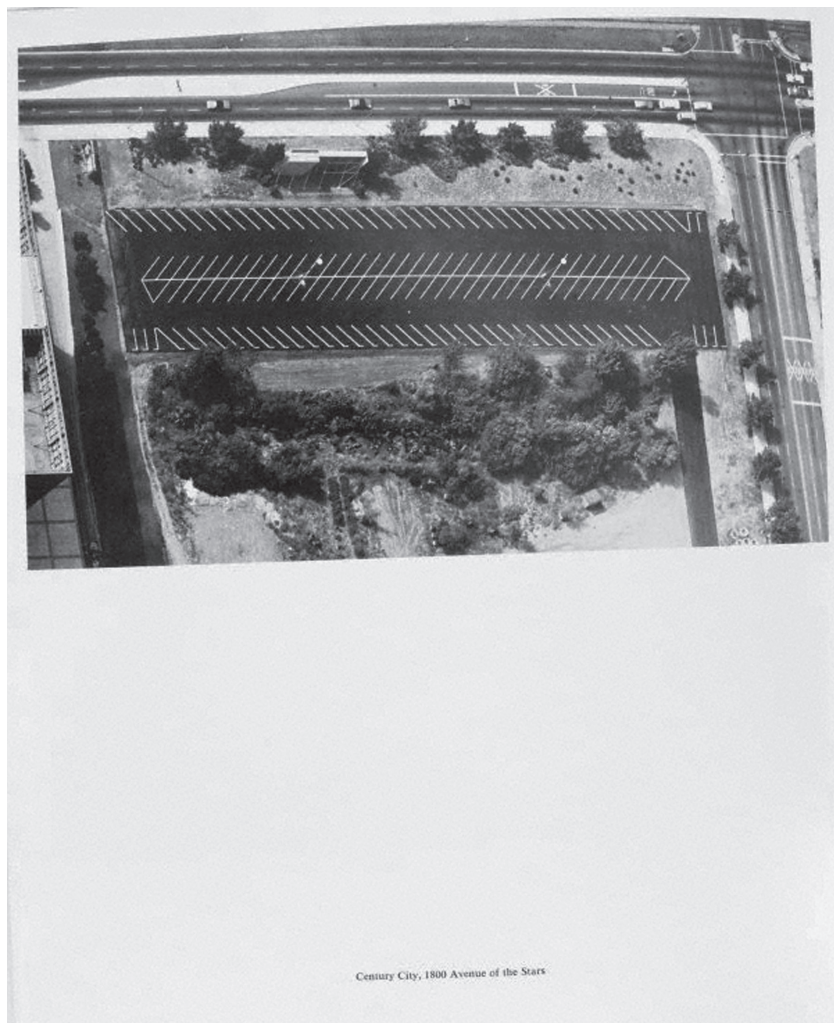
Edward RUSCHA, *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles (Thirty Four Parking Lots in Los Angeles)*, autorská kniha, Los Angeles: vlastním nákladem 1967, obálka, foto: archiv autora



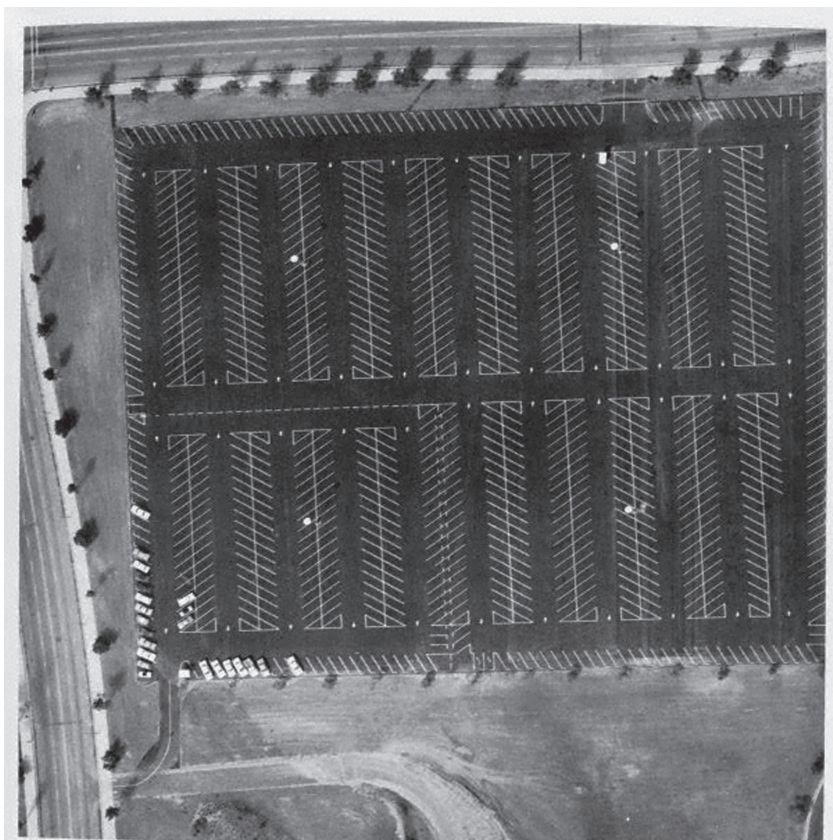
7101 Sepulveda Blvd., Van Nuys



Church of Christ, 1665 Sherman Way, Van Nuys



Century City, 1800 Avenue of the Stars



Century City, 1800 Avenue of the Stars


Homes for America

Early 20th Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

Author: Dan Graham
Editor: ...
Designer: ...
Photographer: ...
Printer: ...
Illustrator: ...


... (text continues) ...




... (text continues) ...

... (text continues) ...

... (text continues) ...




... (text continues) ...

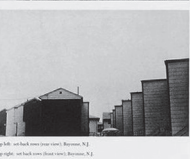


... (text continues) ...

... (text continues) ...

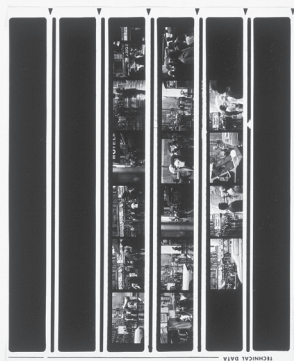


... (text continues) ...



... (text continues) ...

FOTOGRAFIE PO KONCEPTUÁLNÍM UMĚNÍ
KAREL CÍSAŘ



"Variable Project #70 [In Process]
Global"

"Throughout the duration of the artist's lifetime he will produce approximately 1000 works. In the context of this project, the existence of every piece is vital to produce the most authentic and direct communication of the issue upon which they are intended to be based."

"The number of pieces in this project is limited to a maximum of 1000. The artist will produce approximately 1000 pieces in the form of 'Variable Project #70 [In Process]' and will produce approximately 1000 pieces in the form of 'Variable Project #70 [In Process]'."

November, 1971

Douglas Huebler

"In Process #70 is a series of photographs that will be made in New York City. The artist will produce approximately 1000 pieces in the form of 'Variable Project #70 [In Process]' and will produce approximately 1000 pieces in the form of 'Variable Project #70 [In Process]'."

at LEAST ONE PICTURE FOR EACH OF THE

"That everyone and a certain good grade, like the USA, continues to function in the form of this work." Variable Project #70 [In Process]

November, 1971

Douglas Huebler

Douglas HUEBLER, *Variabilní projekt č. 70 globální (v procesu) (Variable Project #70 [In Process] Global)*, 1971, fotografie, autorský text, foto: archiv autora

“The Breaking Point: Looking for a Social Turn in Czech Art”

Abstract

Interest in politically or socially *engagé* art was very limited among Czech visual artists in the first half of the 1990s, mostly because of the obligatory *engagé* character of official art in Communist Czechoslovakia. The essay focuses on three exhibition projects between 1997 and 1999, which marked the emergence on the Czech art scene of an openly politically *engagé* art, the “new genre of public art”, and site-specific interventions considering local social topics. Each of the three exhibitions was informed by strong curatorial intention, and all contributed, among other things, to the development of a critical discourse that allowed new problems and topics to find expression in the local environment. The essay aims to show that the exhibitions *Reduced Budget*, *The Work of Art in the Public Space*, and *Public District*, as well as their critical reception in art periodicals, helped to create the background against which art practice developed especially after 2000, heading towards the situation that Claire Bishop described as the “social turn in art”.

Klíčová slova

angažovaná umělecká praxe – autonomie umění – umění ve veřejném prostoru – new genre public art

Keywords

socially and politically engaged art practice – autonomy of art – public art – new genre public art

Autor je kritik umění a kurátor. Je zaměstnán jako odborný asistent na Katedře výtvarné výchovy PdF MU a na Fakultě výtvarných umění v Brně, kde přednáší dějiny a teorii soudobého umění. Tato studie vznikla jako součást řešení výzkumného grantu GAČR č. 406/09/P371 „Umění jako spolupráce“.

jan.zalesak@post.cz

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ

JAN ZÁLEŠÁK

Spojení „sociální obrat“ použila v roce 2006 Claire Bishop v názvu svého článku pro časopis *Artforum*.¹ Reflektuje v něm, podobně jako řada dalších kritiků a teoretiků umění,² silnou „vlnu uměleckého zájmu o kolektivitu, spolupráci a přímé zapojení ‚skutečných‘ lidí (tedy těch, kdo nejsou umělcovi přátelé nebo jiní umělci)“.³ Musím předeslat, že mým cílem v tuto chvíli není hledání současných českých ekvivalentů participativní umělecké praxe,⁴ na kterou se Claire Bishop ve zmíněném článku zaměřuje. Slovní spojení „sociální obrat“ zde bude sloužit spíše jako orientační metafora, s jejíž pomocí se pokusím uchopit události,

1

Claire BISHOP, „The Social Turn. Collaboration and Its Discontents“, *Artforum*, 2006, č. 2, s. 178-183. Článek vyšel v českém překladu v lehce upravené podobě pod názvem „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“ jako titulní text prvního dvojčísla *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny* (2007, č. 1-2, s. 9-36), zaměřeného na problematiku umělecké spolupráce, participativního umění a sociálně angažované umělecké praxe.

2

Několik dalších textů zaměřených na stejnou problematiku nacházíme ve zmíněném tematickém čísle *Sešitu*. V minulých letech vyšla řada publikací zaměřených na téma spolupráce v umění a sociálně angažované praxe, jež často využívá participativní postupy. Alespoň některé z nich: Johanna BILLING - Maria LIND - Lars NILSSON (eds.), *Taking Matters Into Common Hands*, Londýn: Black Dog 2007; René BLOCK - Angelika NOLLERT (eds.), *Collective Creativity / Kollektive Kreativität* (kat. výst.), Frankfurt nad Mohanem: Revolver 2005; Claire BISHOP (ed.), *Participation*, Cambridge, MA: MIT Press - Londýn: Whitechapel 2006; Rudolf FRIELING (ed.), *The Art of Participation. 1950 to Now* (kat. výst.), San Francisco: SFOMA - New York: Thames & Hudson 2008; Charles GREEN, *The Third Hand*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001; Grant KESTER, *Conversation Pieces*, Berkeley: University of California Press 2004.

3

BISHOP, „Řízení reality“, s. 9.

4

Jedním z charakteristických rysů participativní umělecké práce, na který upozorňuje Claire Bishop, je právě výše zmíněné „přímé zapojení skutečných lidí“ do realizace uměleckého projektu. Umělec se vzdává části své autonomie a svrchované kontroly nad průběhem realizace díla. Motivací k takovému rozhodnutí je snaha proměnit alespoň část (konkrétní sociální nebo politickou komunitu, ale klidně i nekoherentní skupinu adresátů v případě participativních projektů realizovaných v prostředí internetové sítě) potenciálních (pasivních) diváků na (aktivní) spolupracovníky. Efekty takového zapojení mohou být různé, např. v kontextu NGPA zacíleného na práci s konkrétními komunitami je to obvykle posílení pozice členů dané komunity v rámci širší společnosti (emancipace, sociální inkluze...).

výstavy a texty, které na české umělecké scéně druhé poloviny devadesátých let vyznačují odklon od umění jako neutrální, esteticky a sociálně autonomní estetické praxe, prováděné takřka výhradně uměleckými individualitami, k sociálně a politicky angažovanějším uměleckým projevům. K důsledkům tohoto odklonu patří postupně narůstající zájem o kolektivní formy umělecké práce, hledání institucionálních alternativ, zprvu jako „dočasných autonomních zón“ a postupně jako sebe-vědomých hybatelů dění na místní umělecké scéně, a nakonec (po roce 2003) i první realizace participativních projektů spadajících do paradigmatu, jež vymezuje Claire Bishop ve zmíněném článku.⁵

Snaha identifikovat ve vývojovém kontinuu nějaký jasně stanovený „bod zlomu“ je samozřejmě problematická. I když se v následujícím textu budu soustředit především na roky 1998 a 1999, jsem si vědom, že události, k nimž během těchto let došlo, jsou důsledkem určitého vývoje a předcházely jim události jiné, možná o nic méně významné. Zároveň se důsledky těchto událostí, ve smyslu výraznějších (neřku-li paradigmatických) změn na české umělecké scéně začaly projevovat až s několikaletým zpožděním. Důvod, proč se soustředím (převážně) právě na zvolené dva roky, je ten, že se kolem událostí, jež se během nich na místní scéně odehrály, rozvinul bohatý diskurs, skrze který můžeme interpretovat následující vývoj.

Nezamýšlenou „předmluvu“ tohoto článku (v tom smyslu, že se z velké části zabývá deseti lety, které předcházely zde sledovaným událostem) představuje text Pavlína Morganové „České výtvarné umění v období transformace“.⁶ Cílem, který si Morganová vytyčila, bylo poukázat na problematický status umělecké angažovanosti v období společenské transformace následující po sametové revoluci v listopadu 1989. Příčiny toho, proč se silnější náznaky angažované umělecké praxe v českém umění objevily až během let, na které se zde hodlám podrobně zaměřit, jsou v její studii detailně popsány.⁷ I když je obecné zaměření obou textů podobné (sledování pohybu od autonomie k angažovanosti), liší se od sebe „hloubkou ostrosti“. Zatímco Morganová sleduje zvolený fenomén v delším časovém úseku a zhodnocuje tak mj. dlouhodobou práci výzkumného kolektivu Vědecko-výzkumného pracoviště AVU, detailnější záběr tohoto

5

K raným projevům participativního umění, které odpovídá pojetí „sociálního obratu“ u Claire Bishop, patří projekt *Nic tam není* (2003) Kateřiny Šedé; za jeho ironickou dekonstrukci bychom mohli považovat projekty skupiny Rafani My (2002–2003) nebo *Plán* (2004), ve větší míře se participativní umělecká praxe v našem prostředí prosazuje až po roce 2006.

6

Pavlína MORGANOVÁ, „České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 9, s. 57–95.

7

Nebudu zastírat, že jsem se s textem „České výtvarné umění v období transformace“ seznámil až po napsání tohoto příspěvku. Pokud by bylo pořadí opačné, zřejmě by následující odstavce vypadaly trochu jinak.

článku umožňuje jít do větší hloubky, ať už v analýze jednotlivých výstavních projektů, nebo ve sledování diskursu, který se kolem nich vytvořil.

Snížený rozpočet

Na jaře roku 1997 schválila vláda pod vedením Václava Klause sérii škrtnů ve veřejných rozpočtech, pro něž se vžilo označení „úsporné balíčky“. Jednou z oblastí, ve kterých se vládní škrty výrazně projeví, byla kultura, potažmo výtvarné umění. Po krátké konjunktúře první poloviny devadesátých let se začala situace obracet k horšímu. Vedle krácení rozpočtů galerijních institucí a snižování grantové podpory to bylo nepochybně také ochlazení stále nerozvinutého trhu s uměním nebo na povrch prosakující potíže spojené s Nadací Český fond umění,⁸ které přispěly k tomu, že „blbá nálada“, jak výstižně pojmenoval všeobecné rozčarování z poměrů Václav Havel, se nevyhnula ani světu umění.

Na samém konci roku 1997 byla v Galerii Mánes zahájena výstava *Snížený rozpočet*,⁹ jež si kladla za cíl představit umění reagující na sociální realitu nebo „intervenující proti politickému establishmentu“ a měla ambici být „politikem ve svém celku“. Vzbudila kritické ohlasy, které měly výrazný vliv na charakter kurátorského textu publikovaného v dodatečně vydaném katalogu výstavy. Především to byla reakce Mileny Slavické, která se zaměřila na pojem politického umění a otázku, do jaké míry může podobně laděná výstava takové umění reprezentovat. Slavická politické umění charakterizovala jako specifický směr, který se v USA pevněji ustavil až v průběhu osmdesátých let v reakci na proměnu institucionálního charakteru umění, spojenou se vstupem korporátního kapitálu do muzejních institucí. Takto úzce pojatá charakteristika politického umění představuje dobré východisko pro argumentaci ve vztahu k výstavě *Snížený rozpočet* (na předním místě mezi „psími otázkami“, jež si výstava kladla, byla ta, do jaké míry umělec může „kousat do ruky, která jej krmí“), pomíjí však přitom složitou historii kritického vztahu moderního umění ke kapitálu, v jejímž středu leží problém autonomie umění.

Skutečně ožehavého místa se Milena Slavická dotkla, když navrhla jakousi normativní topografii politického umění: „Podstatou politického umění je, že se odehrává uvnitř politického prostoru, a nikoliv v estetickém prostoru, jakým je umělecká výstavní síň. Tedy na ulicích, náměstích, v metru, na veřejných

8

K tomu např. Lenka LINDAUROVÁ - Jeroným JANÍČEK, „Kulturní tunel“, *Umělec*, 1997, č. 5, s. 7.

9

Snížený rozpočet, kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Praha: Galerie Mánes, 30. 12. 1997 - 8. 2. 1998.

shromážděních, na stránkách novin atd.“¹⁰ Právě na tuto pasáž reagoval v katalogovém textu Jiří Ševčík a jeho polemickou reakci můžeme vnímat jako programovou obhajobu umělecké tvorby coby svébytného druhu politické praxe. Ševčík se stejně jako Slavická zaměřuje na Hanse Haackeho, konkrétně na jeho známou práci *Shapolsky a spol. Manhattanský realitní holding, sociální systém v reálném čase, stav z prvního května 1971 (Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971)*. Projekt, kvůli kterému byla cenzurována, respektive zrušena Haackeho výstava v newyorském Guggenheim Museu a vyhozen kurátor výstavy Edward Fry, Ševčík uvádí jako příklad umění, jehož političnost spočívá právě v tom, že na „posvátnou půdu“ muzea umění vnáší kritiku sociálních problémů, která není zabalena do žádné estetické formy. Ačkoli zde nezazní spojení „institucionální kritika“,¹¹ upozorňuje Ševčík na všechny její podstatné aspekty, když mimo jiné píše:

Zdá se nám ospravedlnitelné, že se někteří umělci a kritikové zajímají také o „vnější“, sociální a politické determinace. Neznamená to nutně, že političnost umění spočívá jen v povrchním politickém tématu a přímém vztahu ke konkrétním, specifickým a personifikovatelným jevům. *Politikum je už sama skutečnost, že existujeme v širších souvislostech, do nichž patří jak umělec, tak jeho produkty. Politikum je také, jak a které výtvořiny symbolického systému-umění jsou zveřejňovány, jak působí, jak se stávají součástí institucionálních struktur, jak je zdůvodňována jejich legitimnost, jak je chápána kompetence umělce.*¹² (zvýraznil J. Z.)

Hans Haacke se do středu diskuze nedostal jistě náhodou. V roce 1997 byl zmíněný projekt *Shapolsky a spol.* připomenut na kasselské výstavě *documenta X*, jíž

¹⁰
Ibid.

¹¹
Hans Haacke je všeobecně považován za jednoho z „otců zakladatelů“ institucionální kritiky, spolu s Marcelem Broodthaersem, Michaellem Asherem nebo Danielem Burenem. K institucionální kritice viz např. Miwon KWON, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press 2002; John C. WELCHMAN (ed.), *Institutional Critique and After*, Curych: JRP | Ringier 2006; Maria LIND, „Contemporary Art and Its Institutional Dilemas“, *On Curating*, 2011, č. 8, http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0811.pdf (cit. 9. 10. 2011).

¹²
ŠEVČÍK, „Psi otázky“, s. 301.

se u nás dostalo značné pozornosti.**13** Českým návštěvníkům mohla *documenta X* mimo jiné sloužit jako příležitost vytvořit si ucelenější obraz o místě sociálně angažovaného umění v kontextu západních dějin umění. Kurátorka Catherine David připomněla vedle Hanse Haackeho i práce dalších představitelů umění šedesátých a sedmdesátých let – Marcela Broodthaerse, Gordona Matta-Clarcka, Hélia Oiticicy, skupiny Archigram nebo Lygie Clark. Haackeho příklad byl pro místní prostředí obzvláště nosný.**14** Na jednu stranu umožnil uvažovat o umění ve vztahu k pojmu angažovanosti,**15** který zde v druhé polovině devadesátých let stále ještě nesl určitou pachuč odkazu k programově angažovanému umění normalizačního Československa.**16** Na druhou stranu jeho příklad a celkový kontext západního kritického umění poukázal na limity, které české umění v této době mělo. Většina kritiků se shodla, že umění představené na výstavě *Snížený rozpočet* bylo v zásadě reflexí různých sociálních jevů, šlo tedy opravdu spíše o vymezení určitého terénu a základních témat, k nimž mimo jiné patřilo také téma „druhého“, ať už vyjádřené v pojmech sociální, genderové, nebo rasové odlišnosti.**17**

Limity kritického umění byly v České republice v této době v zásadě dvojí. Jednak to byl malý zájem umělců o intervence do veřejného prostoru, v němž by umění mohlo získat když už ne politický rozměr, jak o něm uvažovala Milena Slavická, tak alespoň větší ohlas, potažmo sociální relevanci. A pak to byla omezená schopnost umělců zaujmout postoje blížíící se charakteristice

13

Vedle monotematického čísla časopisu *Ateliér* (1997, č. 22) např. recenze Tima GILMAN-ŠEVČÍKa („DOKUMENTAce“, *Umělec*, 1997, č. 5, s. 16-17), nebo Marka POKORNÉHO („Trojboj“, *Detail*, 1997, č. 3-4, s. 10-19).

14

Kromě zde komentované výměny názorů mezi Slavickou a Ševčíkem nacházíme odkaz ke stejné Haackeho práci např. v recenzi Jiřího VALOCha na *documenta X* („Jaká měla být *documenta*?“, *Ateliér*, 1997, s. 8), rozhovor s Hansem Haackem na začátku roku 1998 přinesl časopis *Detail* (Peter FRIEDL – Hans HAACKE – Georg SCHÖLLHAMMER, „Efekt Haacke“, *Detail*, 1998, č. 1, s. 10-11) a ještě v roce 2000 jeho příklad uvádí Marek POKORNÝ v kritické reakci na výstavu *Malík urví* skupiny Pode Bal v Galerii Václava Špály („Odkud se nám to tu mluví“, *Detail*, 2000, č. 1, s. 24).

15

K problémům s pojmem angažovanosti v umění devadesátých let se v již zmiňovaném článku vyjádřila Pavlína Morganová: „Není proto divu, že tento pojem [angažovanost] v českém diskursu devadesátých let najdeme jen výjimečně. Stejně tak pojem angažované umění zmizel ze slovníku českých historiků umění, a pokud byl používán, tak jen jako součást vyrovnávání se s minulostí.“ (MORGANOVÁ, „České výtvarné umění“, s. 57.)

16

„Catherine David, zdá se, kladla zvláštní důraz na smysl ‚umělců‘ pro sociální realitu. Její koncepce proto zahrnuje také propojení nejrůznějších projevů a forem ‚umění‘ se sociální a dokonce politickou realitou. Ten, kdo by si chtěl znovu připomenout, co je takzvané ‚angažované‘ nebo ‚uvědomělé‘ umění, které po umělcích žádala kulturní politika reálného socialismu, byl by na *documenta X* na pravém místě,“ napsal v kritické reakci na *documenta X* Josef VOJVODÍK („Kassel – *documenta X* – 21. 6. – 28. 9.“, *Ateliér*, 1997, č. 22, s. 1, 16).

17

Martina PACHMANOVÁ, „Za svobodu, kritickou skepsi a spravedlnost!“, *Ateliér*, 1998, č. 5, s. 16.

institucionální kritiky, tj. takové, které ve shodě s tím, jak o tom v katalogovém textu psal Jiří Ševčík, zohledňují, že prostor muzea umění nebo galerie není nijak izolovaný od mocenských vztahů a širších kulturních a sociálních problémů procházejících napříč společnostmi. Na tento limit jasně poukázala ve zmíněné recenzi výstavy Martina Pachmanová:

Protože si ale projekt předsevzal mapovat jemné umělecko-
-společenské vazby a obrátit se od introvertních emocionálních
prožitků směrem „ven“, považuji za jeho největší nedostatek
nezájem o reflexi současného kulturního establishmentu spolu
s institucionální a ekonomickou mocí.**18**

Pokud budeme o institucionální kritice uvažovat jako o artikulaci kritických postojů k fungování institucionálního rámce umění, pak je příznačné, že diskurs institucionální kritiky v našem prostředí na konci devadesátých let nezakládají ani tak konkrétní umělecké projekty, jako spíše kritické texty, ať už kurátorské texty z katalogů, nebo reflexe z oblasti umělecké kritiky.

Výstava *Snížený rozpočet* měla pro místní scénu neopomenutelný význam, byť byl příklon k sociálně relevantním obsahům na konci roku 1997 možná více kurátorským přáním – a snad i zadáním – než nějakým „přirozeným“ vývojem v rámci umělecké komunity. Jako celek působila výstava poněkud heterogením dojmem, což bylo dáno jednak poměrně obecným zadáním, ale také tím, že Ševčíkovi sáhli nejen po neokoukaných jménech, respektive po umělcích, jejichž práce dobře zapadala do zvoleného tématu (např. Marek Pražák a jeho apropriáční práce s politicky korektní reklamou United Colours of Benetton; skupina Silver a její práce převádějící sociální interakce do schémat a algoritmů implikujících témata řízení a sociální kontroly; René Rohan a fotografické trojportréty jeho rodiny odkazující k notoricky známému systému policejní fotografické evidence zavedenému v devatenáctém století Alphonsem Bertillonem, a tím pádem i k foucaultovskému tématu dohlížejícího pohledu), ale také po okruhu spřízněných umělců (např. Jan Merta, Jiří Kovanda, Petr Nikl, Vladimír Skrepl nebo Radek Váňa).**19**

18
Ibid.

19
Tito umělci (s mnohými z nich Ševčíkovi spolupracovali v průběhu celých devadesátých let, mj. v návaznosti na činnost soukromé Galerie MXM) přispěli pracemi, které se k tématu vázaly volně (např. Mertova malba vikendových chat nese rysy jakési „obecné sociálnosti“, vztahuje se ovšem k fenoménu, od kterého si již společnost vytvořila odstup), případně vyznívaly jako poněkud křečovitá snaha o spojení vlastní poetiky a politického tématu (jako v případě instalace Petra Nikla).

Přesný postřeh k celkovému vyznění přinesl ve své recenzi Michal Koleček:

Lze-li totiž v českém prostředí nalézt rezonance se světovým kontextem, pak většinou v obecné rovině. I u nás se objevují frekventovaná témata násilí, sexuální orientace, politických elit, ekologie, rasové diskriminace, mikrosvětva specifických (často okrajových) komunit, drogové závislosti, moci médií atd. Když si však výstavu pozorně prohlédneme, zjistíme, že jejich artikulace je často výrazně odosobněná. Jakoby většina autorů nereagovala na konkrétní události, na realitu, ve které se každodenně pohybují, nýbrž na její odlesk v nesvětě zpravodajských relací.²⁰

Přes zmíněné „nedostatky“ (které jsou ve skutečnosti spíše věrným odrazem dobových možností českého umění) spočívá význam *Sníženého rozpočtu* v tom, že se kolem něj vytvořil diskurs, v jehož středu stály otázky po tom, jaká je společenská role umění, jaký je vztah umění a politiky a nakolik je autonomní umělecká praxe (spojená s institucionalizovaným světem umění) schopna reagovat na skutečné sociální problémy nebo je dokonce řešit. Právě s těmito otázkami (a hledáním odpovědí na ně, ať už na úrovni teorie umění, nebo umělecké praxe) můžeme spojit počátek sociálního obratu v českém umění.

Umělecké dílo ve veřejném prostoru

Přestože se výše zmíněný důraz Mileny Slavické na oddělování prostoru umění a politiky jeví jako problematický, dokládá souvislost mezi specifickými kvalitami místa, v němž se umění odehrává, a jeho sociální relevancí. Když Slavická v citovaném článku napsala, že jediným skutečně politickým uměním, které podle jejího názoru v České republice po roce 1989 vzniklo, byl růžový tank Davida Černého, nebyl to možná tak přísný soud, jak by se na první pohled zdálo. Po krátké epizodě druhé poloviny šedesátých let, během níž se u nás v souvislosti s happeningy podařilo narušit hegemnickou kontrolu veřejného prostoru státní mocí, se negalerijní aktivity umění vznikajícího v období normalizace odehrávaly buďto v (polo)soukromých prostorách bytů či dvorků, na periferiích, nebo ve volné přírodě. První polovina devadesátých let se pak nesla především

20

Michal KOLEČEK, „Opožděná polemika“, *Umělec*, 1998, č. 2, s. 24.

ve znamení vstupu současného umění do galerií a téma veřejného prostoru stálo stranou. Znamením obratu, respektive projevem obnoveného zájmu o téma veřejného prostoru se stal projekt *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (UDVVP) Sorosova centra současného umění (dnes Centrum pro současné umění).²¹ Jeho první částí byl „konkurz“ na projekty, vystavení jejich dokumentace ve Veletržním paláci NG, uspořádání dvoudenní konference a vydání katalogu, který kromě jednotlivých projektů zahrnoval také asi desítku textů zaměřených na téma vztahu umění a veřejného prostoru – to vše v roce 1997. Na podzim roku 1998 pak byly vybrané projekty realizovány na několika místech republiky, kromě Prahy například v Otrokovicích, na Klenové nebo v Ústí nad Labem.

Stejně jako *Snížený rozpočet* je i UDVVP pro úvahy o sociálním obratu v českém umění důležité mimo jiné proto, že se s ním otevírá určitý diskurs. Zatímco v případě *Sníženého rozpočtu* se tento diskurs formoval kolem otázek sociální angažovanosti a političnosti umění, u UDVVP to bylo široké téma veřejného prostoru a s ním související otázky „veřejného umění“. Podobně jako u *Sníženého rozpočtu* lze říct, že v první fázi bylo třeba především ujasnit si základní „slovník“, což bylo ovšem v případě UDVVP vyloženo součástí kurátorské strategie.²² Již jsem zmiňoval uspořádání symposia a vydání katalogu k výstavě UDVVP ve Veletržním paláci na podzim 1997. Většina textů, které byly v katalogu publikovány,²³ se dotýkala dynamiky vztahu mezi soukromým a veřejným. Zastoupeny byly obecnější úvahy teoretického a filosofického charakteru, ale i texty zaměřené konkrétně na místní prostředí.²⁴ Ludvík Hlaváček v úvodním

21 Nelze samozřejmě říct, že by se v České republice umění z veřejného prostoru zcela vytratilo. Nejsilněji byly aktivity ve veřejném prostoru spojeny s performancí – zejména to byl ostravský festival *Malamut* (od roku 1994 do roku 1999 probíhal pravidelně každý rok, v počátcích se na jeho organizaci podíleli především Jiří Surůvka a Petr Lysáček), v letech 1997 a 1998 se v Brně uskutečnily první dva ročníky festivalu performance A. K. T. (organizace prvního ročníku se ujal František Kowolowski, další pak vznikaly ve spolupráci s Terezou Petiškovou).

22 Že se tento slovník stále vyvíjí a samotné pojmy „politického umění“, „veřejného prostoru“ nebo „veřejného umění“ dosud nejsou jednoznačně usazeny, dokládají mimo jiné příspěvky z nedávno uskutečněného bloku prezentací „Re-public Art“, který v Domě umění města Brna „předskakuje“ letošní ročník výstavy *Sochy v ulicích*. Detailní informace k projektu a záznamy přednášek jsou dostupné online: <http://www.ctenimista.cz/> (cit. 8. 10. 2011).

23 Ludvík HLAVÁČEK (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha: Sorosovo centrum současného umění 1997. Texty jsou dostupné online na webových stránkách projektu UDVVP: http://www.fcca.cz/shared/events/prostor/enc_czech/ART.html (cit. 15. 7. 2011).

24 Za pozornost stojí text Michala KOLEČKA „Sociální kontext ve výtvarném umění“ (*Labyrint revue*, 1998, č. 3-4, s. 131-133), v jehož úvodu je načrtnuta polarita mezi uměním, které se uzavírá do vlastního světa (Koleček zde mluví o romantizujícím přístupu k tvorbě), a uměním obsahujícím „určitý sociální přesah“. Koleček tak předznamenává rozpory, které vyjdou na povrch v souvislosti s výše zmiňovanou výstavou *Snížený rozpočet*.

textu „Veřejné umění“ jasně vyjadřuje naději, že by se projekt *UDVVP* mohl stát nástrojem k rozvoji kontextu, který v místním prostředí dosud chybí:

Pojem „veřejné umění“ je otrockým překladem anglického „*public art*“. Otrocký překlad je špatný překlad, neboť nebere v úvahu konkrétní kontext pojmu. Co však, když pojem žádný jazykový kontext nemá a když ani na předmětné straně není žádná taková aktivita označovaná popřípadě jiným pojmem? Nemůže pak takový novotvar, cizí a nelibý domácímu uchu, provokativně inspirovat vznik místního kontextu a následně popřípadě i vznik vhodnějšího domácího pojmu?**25**

O rok později, v textu „Pokus o české „veřejné umění““**26** zdůraznil Ludvík Hlaváček**27** význam, jaký měla pro přípravu výstavy *UDVVP* koncepce „new genre public art“ (NGPA).**28** Jedním z klíčových impulzů pro formulování této koncepce byl výstavní projekt *Kultura v akci* (*Culture in Action*, 1993), připravený kurátorkou Mary Jane Jacob v Chicagu. V tomto projektu, kterému se mj. obsáhle věnuje ve své knize o místně specifickém umění Miwon Kwon,**29** byly obsaženy základní charakteristiky NGPA – důraz na práci s konkrétními komunitami a participativní charakter umělecké práce. NGPA představuje vědomě formulovanou protiváhu starších pojetí „veřejného umění“, v nichž se jednalo buďto o umísťování uměleckých děl do veřejného prostoru, případně o komplexnější designování, či přetváření veřejného prostoru ve spolupráci umělců a (zahradních) architektů. Hlaváčková charakteristika NGPA jasně akcentuje

25

Ludvík HLAVÁČEK, „Veřejné umění“, in: *Idem, Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, s. 7–9.

26

Ludvík HLAVÁČEK, „Pokus o „veřejné umění““, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 1–2.

27

Ředitel Sorosova/Českého centra pro současné umění a kurátor výstavy *UDVVP*.

28

Tuto koncepci představila Suzanne LACY v antologii *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle: Bay Press 1995. Lacy patřila mezi první studentky „Feministického uměleckého programu“ (založila jej a v letech 1970–1975 vedla Judy Chicago, nejprve na Fresno State College a potom na CalArts). Podílela se na vzdělávacích aktivitách Ženského domu (*Womanhouse*), alternativní instituce, jež nabízela vlastní vzdělávací modul „Feministický ateliérový workshop“ – pro oba tyto programy bylo charakteristické to, co bychom mohli označit jako „kolaborativní etika“. NGPA můžeme dát do víceméně rovnocenného vztahu k dalším koncepcím, jako je „vztahová estetika“ Nicolase Bourriauda nebo „dialogické umění“ Granta Kesterera.

29

KWON, *One Place after Another*. Výstavnímu projektu *Kultura v akci* je věnována samostatná případová studie (kapitola č. 5: „From Site to Community in New Genre Public Art. The Case of „Culture in Action““, s. 100–137).

vztahový aspekt: „V new genre public art je prostor mezi umělcem a divákem vyplněn ne materiálním objektem jako prostředníkem a nositelem informace, nýbrž přímo živým vztahem, který je bezprostředním předmětem umělcovy tvůrčí strategie.“³⁰

Podle Hlaváčka je „veřejné“ umění, na rozdíl od „neveřejného“, které je adresováno poučenému modelovému divákovi a v důsledku toho směřuje ke stále větší exkluzivitě a hermetičnosti svého jazyka, nuceno hledat komunikativnější formy:

Dílo NGPA není konstituováno pouze sociálním cítěním umělce. Byť by umělecké poselství bylo sebevíce sociálně angažované, nespadá do oblasti public art, pokud nenahradí svébytný umělecký jazyk jazykem, kterým mluví ten, jemuž je poselství adresováno, a strategii osobního výrazu strategií osobní interaktivity.³¹

Přistoupit na novou strategii umělecké tvorby pak podle Hlaváčka znamená nejen odložit exkluzivní umělecký jazyk, ale především „avantgardní představu o konfrontačním vztahu mezi umělcem a veřejností“.³² Hlaváček zdůrazňuje, že současný umělec by neměl slevit nic ze svých nároků na vlastní autonomii (Hlaváček mluví o „svobodě“), ovšem představa, že jeho protivníkem v tomto boji je nějaký anonymní dav, je „formální klišé, které nemá reálný základ“. Načrtává také zajímavou metaforu dvou vlaků, z nichž jeden je vyhrazen umělcům a druhý obyčejným lidem. Umělec tvoří v duchu NGPA se pak podle Hlaváčka od avantgardních umělců liší v tom, že nastupuje do „nesprávného vlaku“: „Ne do vlaku, ve kterém jedou umělci, ale do toho druhého, ve kterém jedou ti ostatní. Uplatňovat svobodu, iniciativu a odlišnost od běžných způsobů jednání ho v tomto cizím prostředí stojí mnohem více odvahy a námahy.“³³

Přes toto jednoznačné přitakání dialogickému, vztahovému, sociálně angažovanému způsobu práce ze strany kurátora se v konkrétních realizacích

30
HLAVÁČEK, „Pokus o veřejné umění“, s. 1.

31
Ibid., s. 2. Ve světle konkrétních realizací se zdá, že nejčastěji byla snaha o to, mluvit stejným jazykem jako diváci, spojena s apropriací vizuálního jazyka konzumní kultury.

32
Ibid.

33
Ibid.

představených na podzim roku 1998 zatím spíše otevírala cesta k takovému druhu umělecké tvorby. Sám Hlaváček jako jeden z příkladů „vztahové“ praxe uvedl projekt *On, ona a krajina* Lukáše Gavlovského, který spočíval v plánu vybudovat dva menhiry a alej – tedy v podstatě land artový projekt, jehož realizace se samozřejmě nemohla obejít bez vyjednávání s úřady, majiteli pozemků a případnými sponzory. Tento projekt vyzdvihuje ve své kritické recenzi UDVVP také Olaf Hanel: „Řadu gest lze ocenit z docela praktických důvodů, například vysazování stromků Lukáše Gavlovského. Jde jen o to, aby to s nimi nedopadlo jako se stromy Beuysovými u Kasselu, jejichž vysazování před deseti lety se z ekologického hlediska ukázalo zcela zbytečné.“³⁴ Zatímco Hlaváček Gavlovského projekt připomíná v souvislosti s „administrativní“ praxí (vyjednávání s místními úřady), Hanel se pozastavuje u nepřehlédnutelné podobnosti s Beuysovým projektem *7000 dubů pro Kassel (7000 Eichen, 1982–1987)*.³⁵ Přitom však přehlízí jeden podstatný aspekt, v němž Beuysova akce nejen neselhalá, ale navíc nadále slouží jako vzor. Bez ohledu na to, jestli samotné aleje mají, nebo nemají nějaký ekologický efekt, způsob jejich vysazování, který zahrnoval aspekt participace, učinil z ekologické tematiky součást veřejného diskursu – část veřejnosti se z pasivních diváků stala aktivními účastníky projektu. S tímto na mysli bychom mohli také aktualizovat kritiku Gavlovského projektu. I když při jeho přípravě musel autor vyjednávat s úředníky, jednalo se především o administrativní a technické zajištění, což je v případě podobných projektů nezbytná nutnost. Podobně, byť v daleko větším měřítku, pracovali v minulosti třeba Christo a Jean-Claude při přípravě takových projektů, jako byl *Nepřetržitý plot (Running Fence, 1976)* a další. Posun k diskursivněji založenému pojetí krajinného díla (které nesměřuje k bezprostřední „fyzické“ realizaci, ale spíše k vytvoření situace, kdy spolu začnou zainteresované strany – obyvatelé určité lokality, experti z různých oblastí, úředníci či politici – komunikovat a hledat společné řešení určitého problému), jaké nacházíme už v sedmdesátých letech například u dvojice Helen a Newtona Harrisonových,³⁶ se zde zatím neodehrál.

34

Olaf HANEL, „Samá chvála?“ *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 12.

35

Tato pozdní práce navazuje na období předchozích zhruba deseti let, v němž se Joseph Beuys stále výrazněji zabýval sociálně angažovanými formami umění. Realizaci projektu podpořila Dia Foundation a na průběh dohlížela Svobodná mezinárodní univerzita pro tvořivost a mezipředmětový výzkum, kterou po nuceném odchodu z düsseldorfské akademie založil Beuys s Heinricem Bölle. *7000 dubů* spojovalo poněkud diskutabilní představu o konkrétním zlepšení mikroklimatu v Kasselu s podstatnějším momentem, který spočíval v budování aktivních postojů k životnímu prostředí. Toho bylo dosaženo tak, že občané města a místní organizace byli při spuštění projektu vyzváni, aby navrhovali místa, kde mají být duby vysazeny (pro podrobnější informace k projektu viz <http://www.diaart.org/sites/page/51/1295> [cit. 8. 10. 2011]).

36

Příklady konkrétních projektů viz web *The Harrison Studio*, <http://theharrisonstudio.net/> (cit. 8. 10. 2011).

Jestliže výstava *Snížený rozpočet* v našem prostředí fakticky otevřela téma kritického vztahu umění ke galerijním institucím (byť především v rovině kurátorských textů, jak už bylo řečeno), nabídl projekt *Umělecké dílo ve veřejném prostoru* další příležitost toto téma nuancovat. Podnět k diskuzi zavdal už poněkud problematický záměr spojit fundraising výstavy s prezentací projektů v muzeu umění. Martina Pachmanová na něj s odstupem jednoho roku reagovala na stránkách časopisu *Ateliér*:

Jako projekt věnující se spíše prvotnímu hledání pojmu public art než cílenému mapování jeho realizací ho totiž na jedné straně doprovodila příjemně vyzývavá aura experimentálního objevitelství, zatímco na druhé straně se potýkal s problémem, nakolik může mít výstava projektů, pracujících většinou s konkrétním veřejným prostorem, ale umístěných navzdory tomuto faktu v aseptickém funkčním prostředí etablované instituce typu Národní galerie, vsuktu „veřejný“ rozměr. [...] Oproti architektuře, jejíž realizace je bez náročné technologie a ekonomicko-politického zázemí prakticky nemyslitelná, ovšem public art mezi bílými zdmi dal v sázku to, co by mu mělo být vlastní především: svobodu, nezávislost a míru kritičnosti. Jak to s lehkou ironií poznamenal ve svém „antiprojektu“ na výstavě *Martin Zet*, „pro prezentaci projektů případnému sponzorovi je potřeba je vystavit“.³⁷

Samotné realizace v exteriérech několika českých měst pak mohly sloužit jako příspěvek do diskuze o vztahu mezi „estetickým“ galerijním prostorem a „politickým“ veřejným prostorem. Pravdou je, že navzdory zasazení do veřejného prostoru a proklamovanému důrazu na „sociální souvislosti“ a „sociální komunikaci“ nabídla větší část projektů v lepším případě reflexi určitých sociálně relevantních témat spojenou s intervencemi do prostor vyhrazených obvykle komerční sféře – sem spadají zásahy do plakátovacích ploch (Jiří Valoch, Ester a Tomáš Polcarovi), lightboxů (Alena Kotzmanová, Polcarovi), ale nakonec i nočního osvětlení Pražského hradu (Veronika Drahotová).

„Intervence“ je jedním z klíčových slov, které umožňují vymezení sociálního obratu v umění. Přibližně ve stejné době, kdy probíhala exteriérová část výstavy

UDVVP, vyšel v časopise *Umělec* text Tomáše Lahody „Intervenční tendence v umění (poznámky)“, **38** v němž nacházíme několik příkladů, které lze zařadit pod hlavičku vztahového, dialogického či participativního umění. **39** Lahoda mimo jiné odkazuje k projektům Aleksandry Mir *Život ve Švédsku je sladký* (*Life is Sweet in Sweden*) a *Kino pro nezaměstnané* (*Cinema for the Unemployed*), **40** dále připomíná dánského umělce Jense Haaninga **41** a jeho projekty zaměřené na téma migrace (přeměna galerie na turistickou kancelář nebo na dílnu na šití kapesníků, kde všichni zaměstnanci pocházeli z řad místní turecké komunity) nebo The Modern Institute – produkční platformu (jakousi kancelář, která „menežuje“ projekty jiných umělců) založenou Tobym Websterem, Charlesem Eschem a Willem Bradleyem. **42**

V podstatě stejné téma si v téže době vybral i Miloš Vojtěchovský v článku „Intervence nebo indolence?“, který vyšel v čísle časopisu *Ateliér* věnovaném převážně projektu UDVVP. V jeho článku nalezneme odkaz na symposium „Poznámky k intervenčním tendencím“ (Kodaň, 1998). Je to zjevně stejné sympozium, z něhož těžil materiál pro svůj výše zmíněný text i Tomáš Lahoda, protože zde nacházíme stejná jména: Superflex, Aleksandra Mir, Jens Haaning... V těsném kontaktu s tématem umění ve veřejném prostoru („veřejným

38

Tomáš LAHODA, „Intervenční tendence v umění. Poznámky“, *Umělec*, 1998, č. 6-7, s. 12-13.

39

Vztahová estetika Nicolase BOURRIAUDA vyšla ve francouzském originále ve stejném roce jako Lahodův text (*Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998). Konceptce vztahové estetiky je velmi zjednodušeně založena na tvrzení, že v současném umění se otevřel prostor pro práci, která se tolik nezajímá o tvorbu uměleckých děl jako exkluzivních artefaktů, ale spíše se soustředí na oblast mezilidských vztahů, obecné formy pospolitosti, specifické formy „vztahové ekonomie“ atd. Bourriaud používá pojem „sociální spára“, což je v jeho představě jakýsi paralelní prostor vedle sociální reality; prostor, v němž mohou umělci provádět vztahové experimenty, jež mohou přímo ovlivňovat skutečnost ve smyslu angažované umělecké praxe, zároveň si ale ponechávají nezbytnou míru umělecké autonomie. Fakt, že se řada příkladů v Lahodově textu dá dobře vztáhnout ke koncepci vztahové estetiky, nicméně nevytvádá o Lahodově návaznosti na Bourriauda, ale spíše o tom, že heterogenní oblast „sociálních intervencí“ se ve světovém umění v této době těšila velkému zájmu uměleckých kritiků a uměleckých kurátorů a dostávalo se jí také potřebné institucionální podpory.

40

Lars Bang Larsen vybral několik projektů Aleksandry Mir, včetně zde zmíněných, jako příklady své koncepce „sociální estetiky“, kterou formuloval v roce 1999 (Lars Bang LARSEN, „Social Aesthetics“, in: BISHOP, *Participation*, s. 172–183). Obecně je pro díla spadající do oblasti „sociální estetiky“ charakteristické, že zahrnují utilitární nebo praktický aspekt, který jim dodává rozměr účelnosti a přímé angažovanosti. Larsenova „sociální estetika“ je svým pojetím velmi blízko „vztahové estetice“ Nicolase Bourriauda, na rozdíl od ní si ovšem neklade ambici pokrýt tak široký okruh projevů aktuální umělecké praxe (což nepochybně souvisí i s rozdílným rozsahem obou textů).

41

Práci Jense Haaninga ilustroval v roce 1998 Nicolas Bourriaud svou koncepcí „vztahové estetiky“.

42

Způsob práce založené na produkci cizích projektů, nacházející se na pomezí čistě produkční, kurátorské a umělecké práce, může snadno připomenout českou platformu PAS (Produkce aktivit současnosti), kterou od roku 2000 tvoří Vit Havránek, Jiří Skála a Tomáš Vaněk.

uměním“) se tedy do lokálního kontextu dostávají jména, která můžeme zpětně identifikovat s globálním prosazením „vztahového umění“, respektive s počátkem sociálního obratu, který ve svém textu popisuje v úvodu zmíněná Claire Bishop. Ve srovnání s Lahodou akcentuje výrazněji vliv rozvoje internetové sítě na proměnu umělecké praxe:

fenomén internetové sítě určitě přispěl k formování interdisciplinárního, kontextuálního přístupu, k posílení pozice samostatnosti umělce jako samoproducenta, poskytovatele servisu, k potřebě shlukování jednotlivců do neformálních sdružení, bratrstev a anonymních akčních jednotek, k posílení etiky a estetiky každodennosti, návratu k realitě, užitému „lidovému“ umění, k sociální angažovanosti a odstupu od mýtu „vyšinutých géníů“ přezívajícího z minulosti předcházejících desetiletí.**43**

Za intervenci do veřejného prostoru lze nesporně považovat i projekt skupiny *Bezhlavý jezdec* (BJ),**44** který měl, jak se později ukázalo, velký význam pro budoucí vývoj na české scéně současného umění a představoval také možná první jasně formulované gesto institucionální kritiky v našem prostředí. Mám na mysli „Vývěskovou skříň“ (takto byla uvedena v seznamu projektů výroční výstavy *SCSU UDVVP*), známou ovšem spíše jako „vitrínka“, kterou skupina instalovala v pražské ulici Komunardů jako alternativní výstavní prostor. Z dnešního pohledu se vitrínka BJ jeví jako iniciační projekt v oblasti budování tzv. negalerií,**45** k jejichž základním charakteristikám patří kromě záměrné absence distančního rámce, jaký poskytuje běžná galerie, také silná provázanost s konkrétní uměleckou komunitou v daném místě. Vitrínka BJ představuje místo, k němuž se sbíhají mnohé dílčí historie. Jednou z nich je i založení produkční skupiny *Produkce aktivit současnosti* (PAS),**46** jež si jako první úkol stanovila produkci a distribuci podobných vitrínek, jako je ta holešovická, na další místa v republice.

43
Miloš VOJTĚCHOVSKÝ, „Intervence nebo indolence?“, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 16.

44
Skupinu tvořili Josef Bolf, Ján Mančuška, Jan Šerých a Tomáš Vaněk (aktivní byla v letech 1996–2002).

45
Více k tématu viz Silvie ŠEBOROVÁ, „Negalerie“, *Art+Antiques*, 2010, č. 7–8, s. 48–52.

46
Viz poznámka č. 42.

K situačnímu rámci, který dotváří retrospektivní vnímání projektu *UDVVP*, patří rovněž první projevy pouličních protestů spojených s tématem globalizace. V polovině května 1998 se v Praze odehrála Global Street Party jako součást „globálních dní akcí“ vyhlášených organizací People's Global Action (PGA), zaměřenou primárně proti institucím reprezentujícím ekonomickou globalizaci – v první řadě proti Světové obchodní organizaci (WTO). Na první pohled tato událost s výtvarným uměním příliš nesouvisí, tedy alespoň s esteticky autonomním uměním. Pro oblast angažovaného či kritického umění měl ovšem vznik organizovaného antiglobalizačního hnutí značnou relevanci v tom smyslu, že po dlouhé odmlce od synergie občanských hnutí a angažovaného umění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let opět nabídl společnou platformu pro sociální kritiku a kritickou uměleckou praxi.

Dobře to dokládá např. text Briana Holmese „Pomsta konceptu“ zahrnutý v knize *Uvolňování kolektivních přeludů*. Holmes píše:

Mezi událostmi nedávné historie najdeme jen málo tak překvapivých a nepostižitelných, jako byly koordinované demonstrace odehrávající se po celém světě, známé jako Global Days of Action. Jakmile se objevily, přesáhly svým významem organizaci, která je přivedla na svět (People's Global Action, založenou v Ženevě v únoru 1998).⁴⁷

Dává pak tyto protesty do jasného spojení s uměním: „Tyto akce jsou muzeu (umění) tak vzdálené, jak je to jen možné, ovšem když se na ně podíváte blíže, můžete cítit něco specificky uměleckého. Spojují multiplicitu individuálního výrazu a jednotu kolektivní vůle.“⁴⁸ Holmesova snaha interpretovat pouliční protesty v těsné návaznosti na uměleckou tvorbu se může jevit jako problematická, není ale ojedinělá. Pražská Global Street Party, „vyšperkovaná“ policejním zásahem, se dostala na titulní stránku uměleckého časopisu *Detail* a v krátké glose se jí věnoval šéfredaktor Marek Pokorný.⁴⁹ O tom, k jakému posunu ve vnímání podobných událostí došlo během dvou let, svědčí reakce na protesty proti zasedání MMF v září roku 2000, publikované v časopise

47

Brian HOLMES, „The Revenge of the Concept“, in: *Unleashing the Collective Phantoms*, New York: Autonomedia 2008, s. 55.

48

Ibid., s. 56.

49

Marek POKORNÝ, „Frustrace, alternativa a potlačení“, *Detail*, 1998, č. 3, s. 1.

Umělec. Po teoretickém textu Scotta Macmillana,⁵⁰ který nastínil rámec radikálně levicového myšlení, na jehož pozadí se realizuje boj proti globalizaci a šíření ekonomické doktríny neoliberalismu, to byl především článek Alexandra Brennera a Barbary Schurz,⁵¹ který začíná takto:

26. září 2000 vzniklo v Praze díky několika tisícům demonstrantek a demonstrantů vskutku velkolepé umělecké dílo: demonstrace, která vyústila v pouliční boje s policií a několik rozbitých skel. Ať žije umělecká tvorba!

Zdá se, že celý text je prodchnutý duchem situacionistické revolvy proti establishmentu – nejen tomu ekonomickému či politickému, ale i establishmentu spojenému s institucionalizovaným světem umění:

Prohlašujeme rovnou a bez všech oklik: pražské mistrovské dílo splňuje všechny teoretické požadavky, které my, autorky a autoři tohoto textu, klademe na současné umělecké dílo. Za prvé vyvolala tato pražská událost – jak se na správný anarchistický čin sluší – hlubokou nespokojenost v řadách vládního establishmentu, v kruzích české státní moci stejně jako v nejvyšších řadách mezinárodní liberálně-kapitalistické elity. [...] Za druhé měly pražské nepokoje kolektivní charakter, což je opravdu skvělé. Zde citujme Lautreamonta, který řekl: „Poezii musí vytvářet všichni, a ne jednotlivci.“ Bezpochyby tomu tak je a pražské pouliční boje jsou nejlepším potvrzením této pravdy. Nesmíme zapomínat, že umění samozvaných „profesionálů“ dnešní multikulturní elity není nic jiného než chechtající se reprezentace současných cynických „pánů nad životem“, neoliberalních papalášů. K čertu se všemi „profesionály“! Pouze kolektivní vulkanická aktivita, která se soustředí na ničení majetku těchto vlastníků, je schopna plnohodnotného výrazu v kultuře.⁵²

50
Scott MACMILLAN, „Divoši, barbaři a civilizovaní lidé“, *Umělec*, 2000, č. 5, s. 27-30.

51
Alexander BRENER - Barbara SCHURZ, „Pražské pouliční boje jako významné umělecké dílo“, *Umělec*, 2000, č. 5, s. 31-35.

52
Ibid., s. 31.

Pražská Global Street Party a následně protesty proti zasedání WTO a Světové banky sehrály pro zdejší uměleckou scénu důležitou roli tím, že umožnily na základě lokálních zkušeností formulovat propojení umění a politického aktivismu. Dobře to jde vidět na textu Keiko Sei „Uniformovaná budoucnost“.⁵³ Jsou to právě demonstrace a pouliční střety ze září roku 2000, které Sei využívá jako expozici svého článku směřujícího k zamyšlení nad opakovaným použitím uniformy v angažovaném českém umění (v roce 2002). Konkrétně to byl falešný policista, kterého obstaral David Černý k zahájení výstavy *Politik-Um. New Engagement*,⁵⁴ dále to byla akce Tamary Moyzes *Na vlastní zodpovědnost*⁵⁵ a nakonec akce Rafanů *Demonstrace demokracie* s pálením černobílé verze státní vlajky na Václavském náměstí (pro tuto příležitost si Rafani oblékli slušivě sedé uniformy).

Public District

Již během výroční výstavy *UDDVP* Sorosova centra současného umění se výrazná část dílčích realizací uskutečnila v Ústí nad Labem. Vedle Ostravy se na konci devadesátých let ukázalo být Ústí dalším ambiciózním „regionálním centrem“, které svou identitu utvářelo v úzkém vztahu generace umělců vstupujících na scénu v průběhu devadesátých let (Jiří Černický, Pavel Kopřiva, Eva Husáková [dnes Mráziková] a Martin Mrázik, Zdena Kolečková a další) a kurátorské osobnosti Michala Kolečka.⁵⁶ V roce 1998 byl Koleček kurátorem ústecké části výstavy *UDVVP*. V textu „Společné umění v privátním prostoru“ zdůraznil odlišnost *Pětidenního projektu* (5. 10. – 9. 10. 1998) od „mateřské“ akce: „v jeho koncepci převažovala snaha o neoficiální, diverzní realizace, často

53

Keiko SEI, „Uniformovaná budoucnost“, *Umělec*, 2002, č. 4, s. 50-55.

54

Poslední výroční výstava Centra pro současné umění. Odehrávala se v Tereziánském křídle Starého královského paláce na Pražském hradě (15. 5. – 10. 06. 2002). Výstava, která sama sebe charakterizovala jako první místní souborné představení politického umění, se neobešla bez kontroverzí, z nichž nejviditelnější bylo zakázání exteriérové instalace skupiny Pode Bal (velkoformátové tisky odkazující k poválečnému odsunu sudetských Němců).

55

Při zahájení školního roku zablokovala dvojice falešných policistů vstup na Akademii výtvarných umění – ten byl studentům a profesorům umožněn jen oproti podpisu pod prohlášením, že vstupují na vlastní zodpovědnost. Akci ukončila přivolaná policejní hlídka.

56

Velmi těsná provázanost úspěchu představitelů ústecké scény s Kolečkovými kurátorskými aktivitami je v našem prostředí těžko přehlédnutelná.

s konkrétním sociálním nebo ekologickým obsahem“.⁵⁷ Zřejmě nejdůležitějším principem, který většina zastoupených umělců v Ústí využívala, bylo „ozvláštnění“ – zásahy do každodenní reality, které nebyly příliš okázalé, ale mohly člověka vychýlit z rutinního prožívání každodennosti. Byly to jednak intervence do míst, v nichž se obvykle objevují komerční sdělení (plakáty Jiřího Valocha, letáky Evy a Martina Mrázíkových v místní MHD nebo manipulace s obsahem sdělení světelné informační tabule Petra Lysáčka). Vedle toho se ve městě odehrálo také několik performancí (např. Tomáš Veselý se svou pouliční kampaní na prodej neexistujícího výrobku nebo Richard Fajnor nabízející kolemjdoucím možnost sledovat originální vysílání na malé přenosné televizi). Pozornosti by nemělo uniknout, že *Pětidenního projektu* se převážně účastnili především umělci z dalších „periferií“ – z Brna, Ostravy nebo Libušína (Martin Zet).

Strategii budování regionálního centra ve spolupráci s podobnými místy z oblasti (širší) střední Evropy Michal Koleček naplno rozvinul při koncipování výstavního projektu *Public District. Umění v dialogu s veřejností*.⁵⁸ Výsledná podoba akce vzešla ze spolupráce s kurátory z Maďarska, Polska a Slovenska. V Ústí se nakonec představilo osmnáct umělců ze sedmi zemí. S trochou zjednodušení lze snad říct, že *Public District* je výsledkem důsledného promyšlení možností, které otevřelo UDVVP. Hlavním rozdílem mezi oběma akcemi je kromě mezinárodního formátu *Public District* ještě zesílený důraz na reflexi konkrétní lokální sociální reality. Jestliže na výstavě *Snížený rozpočet* bylo téma minorit a jejich soužití s většinovou společností reflektováno prostřednictvím obrazů (např. fotografická série *United Colours of Czech Republic* Marka Pražáka), pak v Ústí nad Labem už je stejné téma uchopeno prostředky, které jasně akcentují záměr učinit z něj záležitost veřejného diskursu. Výstavní projekt *Public District* nabídl u nás do té doby prakticky nevídané propojení problematiky veřejného umění a místně-specifického přístupu, který se neváže k „femenologickým“ charakteristikám místa, ale k jeho sociálním a kulturním specifikám. Szóke Katalin v reakci na *Public District* napsala:

Společenské, historické a hospodářské problémy města tvoří prvky každodenního života a jako taková se sama nabízejí za témata – ať už jde o „zed“, o vztah místní komunity

57
Michal KOLEČEK, „Společné umění v privátním prostoru“, *Ateliér*, 1998, č. 23, s. 4.

58
Public District, Ústí nad Labem, 5. 10. – 5. 11. 1999.

a české společnosti obecně k romské menšině, o deportaci německy mluvících obyvatel po druhé světové válce, o hospodářské a politické změny předchozích let, o odlišnou roli regionu, o otázku vesnic smazaných z povrchu země v důsledku povrchových uhelných dolů, o vážné znečištění způsobované převážně chemickými atd. Organizátoři přijali jakékoli umělecké dílo umístěné mimo prostředí galerie a nepožadovali po umělcích, aby vyřešili nějaký jasně vymezený úkol. Pouze je uvedli do zvláštního sociologického kontextu.**59**

Katalin ve zmiňované recenzi výstavního projektu navrhuje členění jednotlivých realizací na ty, které se zabývaly individuem, a na ty, které se obrací k lidem jako ke skupině („umělci se ve svých dílech zabývali tím, jak se k sobě lidé nebo skupiny navzájem stavějí, jaké jsou svazky mezi komunitami“). Do druhé skupiny rozhodně patřil projekt Grzegorza Klamana *Art propaganda Corporation – Ústecký syndrom* (1999), který měl podobu informační/reklamní kampaně. Na velkoplošné a v tisku publikované inzerci byly kombinovány nepřijemné otázky, případně hesla jako „Jsi správný Čech?“ nebo „Rasově čisté, či multikulturní město?“. Lidé měli možnost reagovat na vznesené otázky týkající se soužití většinové společnosti a minorit(y) prostřednictvím telefonické linky nebo přímo v Galerii Emila Filly. V článku Szóke Katalin se objevuje zajímavé zhodnocení reálného dopadu Klamanova kampaně: „Po dobu prvního týdne lidé reagovali. Zapojila se asi desítky ústeckých občanů. Dílo nevyvolalo skandál ani pohoršení. Kupodivu přešlo zcela bez povšimnutí; ocitlo se za kamennou zdí lhotejnosti anebo přesycení způsobeného médií.“**60**

Zatímco Grzegorz Klamana svou „kampan“ cílil na etnickou (romskou) menšinu, Slaven Tolj se v Ústí zaměřil na menšiny národnostní, konkrétně Bosňáky a Chorvaty, kteří podle průzkumů tvořili v místě nejpočetnější skupiny imigrantů. Přítomnost těchto skupin ve městě a také napětí, které mezi nimi panovalo, Tolj elegantně reprezentoval pomocí instalace (intervence) na ústeckém fotbalovém stadionu 1. Máje: na stožáry u vchodu na stadion umístil dvojici na půl žerdi stažených vlajek obou zemí a do vitríny vedle vchodu screenshoty

59

Szóke KATALIN, „Veřejný okrsek / Public District“, *Detail*, 1999, č. 8, s. 3-6.

60

Ibid., s. 4.

z virtuálního fotbalového zápasu (počítačové hry) mezi jejich národními týmy. Poslední projekt, který bych zde chtěl připomenout, je *Infocentrum* Romana Ondáka. Ten se zaměřil pro změnu na místní výtvarnou komunitu – heterogenní skupinu ústeckých umělců, které většinou nejvíce spojovala lehká averze vůči programu Galerie Emila Filly (GEF). Ondák tuto „neoficiální ústeckou scénu“ zmapoval a připravil její výstavu v GEF, kam by se její představitelé s ohledem na program této galerie jinak zřejmě nikdy nedostali. Vytváření dočasné komunity, která se „zviditelní“ v galerijním prostoru během vernisáže, představuje od té doby jeden z charakteristických rysů Ondákovy práce.

Stejně jako u výstavy *UDVVP* byla i v projektu *Public District* věnována velká pozornost rozvíjení diskursu o možnostech sociální funkce umění a jeho významu pro kultivaci veřejného prostoru. Součástí měsíc trvající výstavy tak bylo také sympozium, na které ještě v Brně, kde Koleček v té době působil jako doktorand na Katedře výtvarné výchovy Masarykovy univerzity, volně navázalo sympozium *Umění v dialogu s veřejností*, zaměřené na problematiku socializace umění a zprostředkování umění (většinou v kontextu galerijního provozu). Právě silnější důraz na propojení dvou aspektů – socializace umění (jako procesu přivádění veřejnosti k porozumění umění) a socializace uměním (jako procesu kultivace společenství prostřednictvím kontaktu s výtvarným uměním, s nímž se tak často setkáváme v komunitním umění) – představuje důležitý moment, jímž se *Public District* odlišoval od staršího projektu Sorosova centra pro současné umění.

I když jsem v souvislosti s *Public District* jmenoval pouze práce zahraničních umělců, považuji tento projekt za důležitý, neboť právě s ním do našeho prostředí vstoupily tendence, jež lze zahrnout pod označení „participativní umění“. Že to nebyla náhoda, nýbrž že je kurátorské úsilí Michala Kolečka v tomto ohledu systematické, se ukázalo o několik let později, při volném pokračování projektu z roku 1999. Pod hlavičkou *Public Dreams* byla v Ústí v letech 2005 a 2006 realizována série projektů, v nichž byly participativní principy ještě více akcentovány. Například projekt skupiny Department for Public Appearances nazvaný *Easy Vote* měl formu veřejného hlasování zaměřeného na problematiku přítomnost Spolchemie ve městě (lidé mohli průchodem turnikety s vyznačenými alternativami hlasovat, jestli preferují zaměstnanost v regionu před ekologickými riziky spojenými s provozem chemičky). Ralf Hoedt a Zora Moitl připravili během probíhající kampaně před parlamentními volbami intervenci *Na pódium* („*Tribuna pro uměleckou a kulturní rozmanitost*“), která umožnila v prostoru, kde se jinak odehrávala kampaň politických stran, veřejnou prezentaci veškerých kulturních aktivit města Ústí nad Labem (od velkých organizací až malé a nezávislé kulturní spolky).

Závěr

Jak jsem uvedl v úvodu, cílem tohoto článku byl pokus o vymezení počátku „sociálního obratu v českém umění“. Každý z trojice výstavních projektů, na které jsem se zde zaměřil, byl spojen s dílčími posuny (ať už se odehrály v rovině kurátorských propozic, prezentovaných uměleckých děl, nebo následné diskuze), které ve svém souhrnu vymezují rámec pro vývoj následující po roce 2000. V první řadě je to problematizování galerijního prostoru jako místa vyhrazeného sociálně autonomnímu umění.⁶¹ *Snížený rozpočet a Umělecké dílo ve veřejném prostoru* spojovala snaha o posílení sociální relevance umělecké tvorby. U prvně jmenované výstavy byla spojena s nárokem na oslabení umělecké autonomie, doprovázeným otázkami po tom, v čem spočívá politický rozměr umělecké tvorby a jaké jsou možnosti (sociálně) kritického umění. Druhý výstavní projekt tuto snahu spojil s tématem „veřejného umění“, které usiluje o to působit přímo v prostoru každodenního „skutečného života“. Třetí zde zmiňovaný projekt, *Public District*, považuji za důležitý v tom, že se oproti poněkud „salónnímu“ projektu Sorosova centra vyznačoval důslednější snahou adresovat lokální témata a reálné komunity v místě, kde se odehrával.

Podstatné je, že všechny analyzované projekty měly více či méně programní charakter. Byly spojeny s vytýčením konkrétních inspiračních zdrojů a příkladů ve světovém umění (Hans Haacke), se vstupem nové terminologie („veřejné umění“), s prosazováním participativních přístupů (Grzegorz Klaman nebo Roman Ondák v rámci *Public Districtu*).

Lekci zde rozebíraných událostí konce devadesátých let musela lokální umělecká komunita vstřebat jaksi „zezdola“,⁶² a její výsledky se tak začaly projevat až s několikaletým zpožděním, a to ve spojení s činností nově vzniklých uměleckých skupin, nezávislých (většinou silně komunitních) galerijních prostorů a produkčně-teoretických organizací. Ty už vedle historických odkazů

61

Sociální citlivost nesoucí v sobě jistou pečeť intimity, jaká byla charakteristická např. pro členy skupiny Pondělí a jejich práci v první polovině devadesátých let, je přece jen něco jiného než umění reagující na „žurnalistická“ (politická) témata, které se ve větším množství objevilo na zde rozebírané výstavě *Snížený rozpočet*.

62

Všechny tři zde rozebírané výstavní projekty se odehrávaly za poměrně slušné institucionální podpory. Snad s výjimkou Michala Kolečka a GEF se však nejednalo o organické propojení kurátorských aktivit a výstavní instituce, které by umožnilo stabilnější podporu tendencí, které tyto projekty v našem prostředí pomohly nastartovat. Limity volného svazku mezi produkčně-kurátorskou institucí a výstavní institucí ukázaly spory ohledně exteriérové části výstavy *Politik-Um*, poslední výroční výstavy Sorosova centra současného umění. I takové „vratké spojení“ nicméně daleko přesahovalo produkční možnosti komunitní vrstvy uměleckého provozu, v níž se po roce 2000 sociální obrat v českém umění realizoval.

mohly čerpat z aktuálních tendencí na světové scéně a nově navazovaných kontaktů (Hans-Ulrich Obrist, Nicolas Bourriaud, Anatolij Osmolovskij, Avděj Ter-Oganjan a další). Klíčová slova, jako je „*public art*“ nebo „socializace umění“, která nacházíme ještě v roce 2001 v textu Víta Havránka o participech Tomáše Vaňka, **63** v následujících letech rychle vystřídá nový slovník, jemuž dominují obraty jako „postprodukce“, „(dočasná autonomní) zóna“ nebo „nonspektakulárnost“. Ale to už je jiná kapitola...

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Snižovaný rozpočet, kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Praha: Výstavní síň Mánes, 1997–1998, pohled do expozice,
foto: archiv Jiřího Ševčíka

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Snižovaný rozpočet, kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Praha: Výstavní síň Mánes, 1997–1998, pohled do expozice, foto: archiv Jiřího Ševčíka

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Snižovaný rozpočet, kurátoři Jana a Jiří Ševčíkovi, Praha: Výstavní síň Mánes, 1997–1998, pohled do expozice,
foto: archiv Jiřího Ševčíka

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Tomáš POLCAR, *Reklama*, projekt prezentovaný na výstavě *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, kurátor Ludvík Hlaváček, Praha: Národní galerie 1997, světelné skříně, billboardy a reklama ve vagonch metra a na jiných místech Prahy, foto: archiv CSU Praha

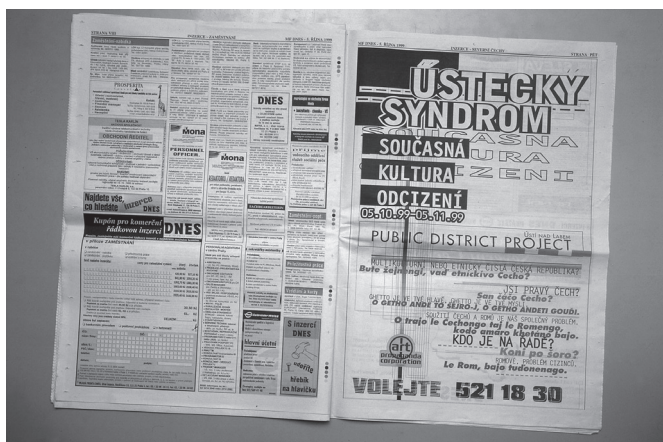




Tomáš KOTÍK, *Perception machine II*, 2000, projekt vytvořený v návaznosti na výstavu *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, ocelové vahadlo umístěné po dobu tří měsíců na náměstí při pražské Sněmovně, foto: archiv CSU Praha

Milan CAIS, *Noční hlídač*, 2000, projekt vytvořený v návaznosti na výstavu *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, synchronizovaná projekce na dva balony o průměru 5 m umístěné na střeše domu Goethe institutu v Praze, foto: archiv CSU Praha

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



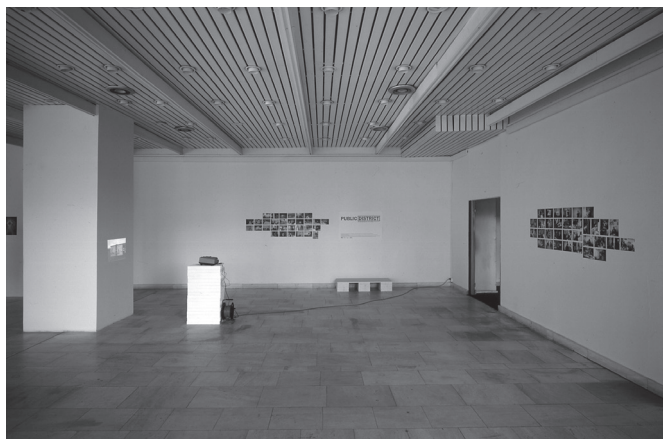
Grzegorz KLAMAN, Art Propaganda Corporation – Ústecký syndrom, projekt uskutečněný v rámci výstavy Public District. Umění v dialogu s veřejností, kurátor Michal Koleček, Ústí nad Labem 1999, informační a reklamní kampaň, foto: Martin Polák, archiv Michala Kolečka

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Slaven TOLJ, *Bez názvu*, projekt uskutečněný v rámci výstavy *Public District. Umění v dialogu s veřejností*, kurátor Michal Koleček, Ústí nad Labem 1999, intervence do prostoru fotbalového stadionu, foto: Martin Polák, archiv Michala Kolečka

BOD ZLOMU. HLEDÁNÍ SOCIÁLNÍHO OBRATU V ČESKÉM UMĚNÍ
JAN ZÁLEŠÁK



Roman ONDÁK, *Infocentrum*, projekt uskutečněný v rámci výstavy *Public District. Umění v dialogu s veřejností*, kurátor Michal Koleček, Ústí nad Labem 1999, instalace v Galerii Emila Filly, foto: Martin Polák, archiv Michala Kolečka

“Artist’s Archive – A Parallel Institution or a Medium of Self-Historization?”

Abstract

This essay explores the significance of an artist’s self-history, as well as the sort of documents that become the “art archive”, and the distinction between an artist’s archive and official institutionalized archives. It is outlined as a comparative study of artists’ archives in the former Eastern Europe, their uses and role in writing art history, focusing on the practices of artists in the 1970s and 1980s. The author introduces the notion of para-institution or parallel institution which describes archivist practices of alternative artists from the former Eastern Europe. He also discusses several archives: Lia Perjovschi, the Museum of American Art, IRWIN, Atrpool, KwieKulik, and Július Koller in comparison with archives such as Group Material, PAD/D, and Tucumán arde.

Klíčová slova

archiv – umělecký archiv – sebe-historizace – východní Evropa

Keywords

archive – artist’s archive – self-historization – Eastern Europe

Autor působí na Katedře teorie a dějin umění na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě a ve Společnosti Júliusa Kollera.

grun@vsvu.sk

Archív umelca – paralelná
inštitúcia alebo prostriedok
seba-historizácie?

Daniel Grůň

Ilonina životopisná a zároveň etnologicky nesmírně zajímavá vyprávění jsem jezdila natáčet několikrát za rok po dobu osmi let. Průběžně jsem je přepisovala z magnetofonu a narůstaly mi stránky a posléze i fascikly romských textů. Při přepisování jsem znovuprožívala trans jako při Ilonině vyprávění. Zároveň jsem čím dále tím více pocítovala, že se nesmírně proviním na Iloně, na Romech i na Neromech, pokud její výpověď nesdělím dál.

Milena Hübschmannová {👉 ①}

Úryvek z predhovoru etnologičky Mileny Hübschmannovej k životopisnej knihe rómskej spisovateľky a aktivistky Eleny Lackovej nás vedie k úvahe o zmysle dokumentačných stratégií v kultúrnej praxi. Ak by autorka podľahla všeobecnej nepriazni a nedostatku inštitucionálneho zázemia, nikdy by sa záznamy osobných výpovedí nemohli začleniť do dejinného obrazu a hlas jednotlivca by sa stratil v únavných štatistikách. Hovoriť o archíve z pozície umelca znamená, podobne ako v úvodnom citáte, hovoriť o zázname každodennosti, o rekonštrukcii životných príbehov a udalostí, o autozázname a seba-dokumentácii. Objekty intencionálne budovaných archívov sú situované niekde na pomedzí chaosu a poriadku, rozbité medzi okruhy umeleckej, privátnej a spoločenskej referencie.

Sven Spieker píše, že na umenie dvadsiateho storočia mala trvalý dopad koncepcia archívu predchádzajúceho devätnásťteho storočia v podobe, v akej sa rozvinula v historiografii a prírodných vedách. S týmto dedičstvom sa príslušníci raných avantgárd vyrovnali po svojom, a to hlavne tak, že z rôznych strán spochybnili archívárovo presvedčenie o kompaktnosti záznamu v čase. Rané avantgardy do archívnych postupov uviedli nepredvídateľnosť a náhodu, narušili konvenciu rozdielu medzi obrazom a textom, konštituovali autonómnu gramatiku pravidiel. {☛ ②} Spieker predstavuje rôzne modelové príklady archívov v umení dvadsiateho storočia, ale nás bude zaujímať skôr moment, keď sa archivovanie stáva nástrojom sociálnej aktivity. Pokúsím sa nadviazať na autorovu tézu, že archivovanie nezaručuje prístup k objektívnej histórii, ale skôr vytvára podmienky pre historizáciu. {☛ ③}

Historik umenia konfrontovaný s archívom umelca akoby stál pred médiom podobným palimpsestu. Nevyhnutne ho musí interpretovať ako jednotný celok, súčasne ale potrebuje vidieť jednotu celku v mnohosti záznamov: strojopisov, rukopisných textov, mechanicky reprodukováných dokumentov, fotografických a filmových záznamov, prípadne iných druhov materiálnych stôp, sformovaných do často nekoherentných mikropříbehov. Ak volíme pre zmienené záznamy použitie pojmu „archív“, jedná sa najmä o stratégie seba-historizácie a seba-archivovania, ktorých motiváciou je uchovanie správy o individuálnej činnosti umelca, komunity alebo širšej umeleckej tendencie. Podľa Nataše Petrešin-Bachelez v kontexte východoeurópskeho umenia môžeme seba-historizácii rozumieť ako nepriamej inštitucionálnej kritike. {☛ ④} Treba však poznamenať, že pojem „východoeurópske umenie“ je teoretická konštrukcia, ktorú po kolapse socialistických režimov utvárali rôzne iniciatívy historikov, kritikov a umelcov a dodnes ho

② Sven SPIEKER, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge, MA: MIT Press 2008, s. 6.

③ *Ibid.*, s. 174.

④ Nataša PETREŠIN-BACHELEZ, „Innovative Forms of Archives, Part One. Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive“, *e/flux journal*, 2010, č. 13, http://worker01.e-flux.com/pdf/article_111.pdf (cit. 1. 12. 2011).

determinuje paradigma dichotómie oficiálneho a neoficiálneho umenia. {5} Z pohľadu tejto dichotómie rola archívu nespočíva len v suplovaní inštitúcie umenia, ale hlavne vo formovaní paralelnej pamäte nezasiahnutej selektívnym pôsobením ideológie a seba-cenzúry.

Ak je témou tohto príspevku archívna prax, nebude reč o „archívnom impulze“ {6} alebo o „dokumentaristickom obrate“ {7} v umení deväťdesiatych rokov minulého storočia. Pokúsim sa skôr pozrieť na archív ako na nástroj individuálnej sociálnej subverzie. Čo je to archív umelca, k čomu slúži, akým spôsobom môže obohatiť výstavnú prax a písanie dejín umenia v našich končinách? Ak sa pýtame na archív, máme na mysli jeho predmet, ktorým je organizovať a uchovávať médiá – texty, filmy, elektronické dáta, prípadne iné nosiče informácií. Súčasne je však aj samotný archív médium – médium uchovávaného, takže dokumenty v jeho správe sa nachádzajú v často protikladných úlohách ako ochraňovaný materiál a materiál vhodný na použitie.

Seba-historizácia a seba-inštitucionalizácia v archívnej práci

Konceptualizmus v technikách deklaratívnej metodológie, metalingvistiky a diskurzívneho záznamu predznamenáva dokumentačné metódy, akými sú seba-historizácia a seba-archivovanie. V nich je zakotvený aj dialektický vzťah k inštitúcii umenia a kritika podmienenosti umenia inštitúciami, akými sú múzeá, galérie, prípadne iné mechanizmy vystavovania a reflexie umenia. Budovanie osobného archívu je v určitých prípadoch jedinou alternatívou uchovania samizdatov, ilegálnych tlačovín, politických prehlásení. Argentínsky kolektív

ľavicovo orientovaných konceptuálnych umelcov Grupo de Artistas de Vanguardia, bojujúcich proti antisociálnej politike junty, usporiadal v roku 1968 v Rosario a Buenos Aires politický event pod názvom *Tucumán arde* (Tucumán horí). {👉 8} Umenie vnímali ako nástroj spoločenskej zmeny a projekt mal byť príležitosťou na to, aby informovali širokú verejnosť o ťaživej sociálnej situácii v provincii Tucumán po zrušení cukrových mlynov. Umelci zaangažovaní do projektu zozbierali, zverejnili a vystavili záznamy svedectiev a ďalší audiovizuálny materiál venovaný sociálnym aspektom ako je detská úmrtnosť, úbohé nemocničné podmienky alebo žalostná školská dochádzka. Archív Graciely Carnevale, jednej z členov tohto kolektívu, dokumentuje chronológiu ich spoločných aktivít po tom, čo boli násilne prerušené v polovici sedemdesiatych rokov. Archívne podnety sa obzvlášť týkajú diskurzu umenia v krajinách, kde v období šesťdesiatych až osemdesiatych rokov vládli totalitné a autoritárske režimy (Latinská Amerika, Blízky Východ a bývalá východná Európa). Archivovanie tu vzniká jednak z nedôvery v autoritu umeleckej kritiky, ale často ide aj o úplnú absenciu inštitúcie umenia a príležitostí publikovať, takže seba-dokumentácia sa stáva predĺžením umeleckej činnosti. Archívy umelcov a umeleckých skupín sa preto dnes stávajú dôležitým referenčným zdrojom, vypovedajúcim o verejných a privátnych sférach v čase bipolárne rozdeleného sveta. {👉 9}

Archívna produkcia nie je výhradne záležitosťou krajín bývalého východného bloku a postkoloniálnych krajín. Analogický prípad by mohli predstavovať archívy umeleckých zoskupení Group Material a PAD/D (Political Art Documentation/Distribution), ktoré sa sformovali v New Yorku osemdesiatych rokov. Pohyblivé zoskupenie Group Material združovalo pôvodne desať zakladajúcich členov – výtvarných

umelcov a hudobníka, ktorých spoločným východiskom boli výstavy sústredené tematicky okolo kultúrneho aktivizmu, spoločenského odcudzenia, voličskej politiky a spotrebnej kultúry v ovzduší konzervatívnych pomerov obdobia Reaganovej štátnej správy v USA. Ich taktika je označovaná aj ako kolaboratívna seba-inštitucionalizácia, založená na pluralitnom princípe kolektívnej tvorby jednotlivých projektov (napr. *AIDS Timeline and Democracy*, 1988–1989). {☛ 10} Po tom, čo v roku 1983 opustili spoločný výstavný priestor fungujúci ako galerijný formát, následne ich nové praktiky smerovali k hybridným formám prezentácie využívajúc verejné priestory, verejnú dopravu, reklamné nosiče paralelne s účasťou na výstavných prehliadkach súčasného umenia.

Druhý menovaný archív založila známa kritička a kurátorka Lucy R. Lippard ako otvorenú platformu pre politicky a spoločensky angažovaných umelcov, ktorá by slúžila ako nezávislý mediátor či kanál medzi umelcom a spoločnosťou. Programová orientácia archívu PAD/D nadviazala na aktivistov v oblasti občianskych práv, feministky, študentské protesty proti vojne vo Vietname, hnutia proti jadrovému zbrojeniu a oslobodzovacie hnutia po celom svete. Z tohoto dôvodu bol tiež materiál archívu nefiltrovaný, čo znamená, že neprebíhala vnútorná selekcia, ale výber bol ponechaný na rozhodnutí autora. {☛ 11} Archív mal ambíciu dokumentovať umelecké metódy, ktoré explicitne usilujú o to, aby komunikovali témy týkajúce sa politiky, v určitých prípadoch mali dokonca priame politické účinky a zostávali z rôznych dôvodov mimo oblasti záujmu umeleckej prevádzky. V tejto situácii sa iniciátori archívu rozhodli zachytiť a reprezentovať kontra-históriu voči normatívne kánonu umenia.

Nejeden z historikov umenia spája referenciu o neoavantgardnom umení v bývalej východnej Európe s kritikou dominant-

ných západných dejinných modelov. Paradigma horizontálnych dejín umenia ako kritickej geografie predstavuje v textoch poľského historika Piotra Piotrowskeho jednu z vplyvných alternatív. {☛ 12} Napriek týmto snahám príbehy umenia v krajinách bývalej východnej Európy sú stále skôr uzavreté v systémoch národných kultúr, inštitucionalizovaných výskumov alebo individuálnych rozprávání. Zaznamenávanie alternatívnych umeleckých činností pred rokom 1989 utváralo neoficiálne príbehy, a tie ako také cirkulovali vďaka existencii samizdatových publikácií v úzkom kruhu zúčastnených. Nedostatok historického zaznamenávania a systematickej kritiky mal za následok, že mnohí umelci boli sami sebe interpretmi, historikmi a archívármi. Slovinská kurátorka a historička umenia Zdenka Badovinac sformulovala pojem „seba-historizácia“ umelca, ktorý označuje aktivitu zbierania a uchovávanía dokumentov diel a akcií a evidenciu aktivít určitých komúnít, priestorov alebo tendencií – takých, ktoré boli marginalizované lokálnou kultúrnou politikou, prípadne neviditeľné v medzinárodnom umeleckom kontexte. {☛ 13} Dnes je situácia podstatne iná a nedostatok inštitucionálneho zázemia už patrí minulosti. Archívy umelcov, umeleckých skupín a centier alternatívnej kultúry sa stávajú dôležitým zdrojom pre písanie a prepisovanie dejín európskeho súčasného umenia. {☛ 14} Na rozdiel od archívu ako verejnej, štátom riadenej inštitúcie, archív ako produkt činnosti umelca sa v určitých prípadoch stáva nástrojom spoločenského aktivizmu a jeho funkcia presahuje individuálne potreby umelca. Vtedy môžeme pre archív použiť termín „para-inštitúcia“ („para“ v jazykovom význame „vedľa, v blízkosti, pozdĺž“). {☛ 15} Práve nedostatok inštitucionálnej praxe charakterizuje kľúčový moment vzniku viacerých archívov ako para-inštitúcií, pokúšajúcich sa o seba-uchovanie, seba-záznam a seba-definovanie. Ak uvažujeme

☛ 12 Piotr PIOTROWSKI, *In the Shadow of Tala. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, Londýn: Reaktion Books 2009, s. 24–25.

☛ 13 Zdenka BADOVINAC, *Prerubane Zgodovine / Interrupted Histories* (kat. výst.), Lublana: Moderna galerija 2006, nestr.

☛ 14 Ako príklad možno uviesť citovaný katalog výstavy MACEL – PETRESIN-BACHELEZ, *Promises of the Past*, s. 28–29.

☛ 15 Para-inštitúciou nazýva Georg SCHOLHAMMER archív PDDIU umeleckej dvojice KwiekKulik: *Form Is a Fact of Society* (kat. výst.), Wrocław: BWA Awangarda Gallery 2009–2010, s. 25.

nad tým, v akom vzťahu ku kánonu historiografie a dejinám umenia sa nachádzajú kontra-histórie, legendárne histórie alebo fiktívne histórie, akú rolu tu môže zohrať seba-historizácia a subjektivita archívnej práce, musíme siahnuť skôr po príkladoch zo spoločenských prostredí, kde proces kanonizácie historických príbehov neskončil.

Najbližšie nám je porovnanie v rámci strednej a východnej Európy, geopolitického celku, ktorý zdieľa spoločnú minulosť a ideologické prevracanie dejinného kánonu v závislosti od politických zmien predstavuje spoločnú skúsenosť týchto krajín. Pôjde mi o porovnanie niekoľkých veľmi odlišných, ale z tohto pohľadu si blízkych prístupov v práci umelcov, pre ktorých sa archivovanie stalo súčasťou ich umeleckej práce. Týmito umelcami a skupinami sú Lia Perjovschi, Museum of American Art, IRWIN, Atrpool, KwieKulik a Július Koller. Akokoľvek nesúrodo môže pôsobiť tento výber, budem o nich hovoriť z dôvodu, že ich archívna prax reflektuje otázku historizácie. Zaoberám sa teda predovšetkým otázkou, v akom vzťahu je seba-historizácia umelca a inštitucionalizovaná pamäť v podobe historiografie dejín umenia a či môže archív ako médium uchovávanía a dokumentácie a zároveň ako nástroj spoločenského aktivizmu poskytnúť nástroje ku kritickému revidovaniu jestvujúcich historiografických modelov a interpretácií.

Kontra-histórie a fiktívne histórie

– Lia Perjovschi,

Museum of American Art, IRWIN

Archivárske postupy v tvorbe rumunskej umelkyne Lie Perjovschi (1961) spočívajú v zostavovaní chronológií a pojmových máp. Vo svojich subjektívnych databázach sa venuje akumulácii

a triedeniu informácií. Postupne vybuďovala rozsiahly osobný archív, ktorý tvoria objekty, priestorové texty, reprodukované obrazy a videofilmy. Jej multidisciplinárne postupy sú zamerané na zbieranie, sústredenie, rozptyľovanie a zdieľanie informácií, ktoré boli pred rokom 1989 v Rumunsku nedostupné. {👉 16} Výsledkom jej dvadsaťročnej práce je projekt CAA/CAA (*Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis*). Je to šťastí archív a šťastí para-inštitúcia, ktorá na jednej strane supluje absentujúce archívy súčasného umenia, na druhej strane vytvára priestor pre výmenu a dialóg, založený na aktívnej participácii zúčastnených. Lia Perjovschi svoj archív buduje v mieste svojho bydliska (Bukurešť a Sibiu), ale súčasne nadobudnuté a spracované dokumenty digitalizuje. Svoj archív dokáže flexibilne prispôbiť na akýkoľvek výstavný formát. Jej práce sa ťažko dajú zaradiť k niektorej z tendencií súčasného umenia a keďže ich spoluutvárajú rozsiahle série reprodukovaných obrazov, podobajú sa skôr na študovňu, preto sú označované aj ako „kontext v pohybe“ či „múzeum v zložkách“. {👉 17} Vizuálne mapuje synopsis konkrétnych poznatkov a pojmov, rekonštruje určité systémy poznania, preskúmava kritériá a kauzalitu dejinných udalostí vo vzťahu k vlastnej subjektivite. Archív bol prezentovaný kontinuálnymi projektmi ako *Subjektívne dejiny umenia* (*Subjective Art History*, 1990–2004), *Chronológia* (*Chronology*, 1997–2006), *Žmyseľ* (*Sense*, 1999–2009), *Plány múzea vedomostí* (*Plans for a Knowledge Museum*, 2009–) na mnohých miestach. {👉 18} Majú spoločné to, že ich súčasťou sú časové línie, genealógie a pojmové mapy, vznikajúce v procese triedenia a zostavovania získaných informácií. Sú založené na investigatívnej práci, ktorej cieľom je skúmať kto, čo a ako vstupuje do kánonu dejín umenia. Jeden z takýchto projektov vznikol ako jednoročný výstavný projekt pre kultúrne centrum Stanica (Žilina-Záriečie) pod názvom CAA – FLUX. *Detective in art history from*

16 Elena CRIPPA – Lia PERJOVSCHI, „CAA – Lia Perjovschi“, *Idea*, 2006, č. 23, <http://idea.ro/revista/?q=ent/node/41&article=390> (cit. 1. 12. 2011).

17 „Archive Fever and the East, Part 3. Lia Perjovschi's CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis)“, *Romanian Art Map*, 6. ledna 2011, http://mappingromaniaart.blogspot.com/2011/01/archive-fever-and-east-part-3_06.html (cit. 1. 12. 2011).

18 Výber samostatných výstav: *Knowledge Museum*, Castelló; *Espai d'art contemporani de Castelló 2010; DVTERVAL: Plan (for Knowledge Museum)*, Budapešť; Dorotyva Gallery 2009, (s Danom PERJOVSCHIm); *States of Mind*, Durham, NC; Nasher Museum 2007; *Chronology*, Londýn; Yujiro Gallery 2006; *Detective (in Art History from Modernism till Today)*, Žilina; Stanica 2004. Výber kolektívnych výstav: *Museum of Parallel Narratives*, kurátorka Zdenka Badovinac, Barcelona; MACBA 2011; *Gender Check*, kurátorka Bojana Pejić, Viedeň; MUMOK 2009; *Monument transformace*, kurátor Zbyněk Baladrán a Vit Havránek, Praha; *Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna 2009; Biennale of Sydney 2008. Revolutions – Forms that Run*, kurátorka Carolyn Christov-Bakargiev, Sydney; Art Gallery of New South Wales 2008.

10 MoAA je para-inštitúcia, ktorej ideovým tvorcom, zakladateľom a propagátorom je srbský umelec Goran Đorđević, žijúci v New Yorku, Berlíne a Bechlehrade. Verejne vystupuje ako radový múzeálny pracovník. MoAA participovalo na viacerých výstavách: *Play Van Abbe, Part 1, Rien ne va plus*, kurátori Christiane Bernades, Diana Franssen and Steven ten Thije, Eindhoven: Van Abbemuseum 2009–2010; *Americans 64* (súčasť *Biennale*), Benátky: Arsenal of American Art, Džážbandy: Kunsthaus Dresden 2004; *MoMA and Americans*, Berlín: Galerie 35 2004.

11 Inke ARNS, „Tripping into Art (H)Stories. Genealogy and/as Fiction“, in: *Eadem – Walter BENJAMIN* (eds.), *What Is Modern Art? Introductory Series to the Modern Art 2* (kat. výst.), Berlín: Künstlerhaus Bethanien 2006, s. 11. Autorka v tejto súvislosti spomína nasledujúce výstavy: *Twelve American Contemporary Painters and Sculptors* (1953), *Modern American Art from the Collection of the Museum of Modern Art* (1956), *The New American Painting* (1958) a participácia na kasselskej *documenta 2* (1959).

modernism till today (2004), kde Lia Perjovschi vystupovala ako kultúrny detektív a utvorila zbierku „podozrivých diel“ s kanceláriou detektíva. Spoločnou črtou spomenutých archívnych postupov je práca s multiplami, kópiami, replikami a reprodukciami umeleckých diel s cieľom ich fyzického sprítomnenia, rekontextualizácie a zdieľania.

K dôležitým aspektom archívnej práce patrí spochybňovanie objektivity historickej pravdy v heroických rozprávaniach, ktoré sa kanonizovali v procese mocenskej expanzie muzeálnej inštitúcie. Museum of American Art (MoAA) {👉 19} so sídlom v Berlíne sa prezentuje ako vzdelávacia inštitúcia zameraná na zbieranie, uchovávanie a propagáciu pamätí o tom, ako bolo moderné americké umenie vystavované v západnej a východnej Európe päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Je to anonymný projekt, ktorý spochybňuje všeobecne prijímanú historiografiu moderného umenia. Výstavná a vzdelávacia agenda využíva formu verejných prednášok a výstavných expozícií, riešených výhradne prostriedkami kópie a remaku. Tematické jadro tejto agendy tvorí rekonštrukcia niekoľkých historických výstav, pôvodne usporiadaných Múzeom moderného umenia (MoMA) v New Yorku a cestujúcich v päťdesiatych rokoch po Európe. {👉 20} Tieto výstavy významne prispeli k triumfu newyorskej školy a abstraktného expresionizmu americkej proveniencie v Európe v období studenej vojny. Agenda MoAA spočíva v tom, že zviditeľňuje historický proces kanonizácie majstrovských diel a ich umiestnenie do vplyvných naratívnych konštrukcií, ktoré následne ovplyvnili recepciu moderného umenia po celom svete. Modelovým príkladom by mohlo byť simulakrum expozície *Cubism and Abstract Art* z roku 1936 v MoMA, ktorej autorom bol Alfred Barr a ktorá následne konštituovala veľký príbeh dejín moderného umenia. Moderné umenie sa v metanaratívnej výstavnej expozícii zviditeľňuje ako nástroj

americkej hegemonickej kultúrnej expanzie v časoch studenej vojny. Metanaratívne postupy a určitá miera mystifikácie (inštitúciu navonok reprezentujú fiktívne postavy Kazimira Maleviča alebo Waltera Benjamina) zosobňujú subverzívnu rolu archívu vo vzťahu k výstavným praktikám, ktoré podnecujú k rituálom uctievania originálnych majstrovských diel.

Tento princíp fiktívnej historiografie majú spoločný so slovinským kolektívom umelcov a grafických dizajnérov IRWIN a ich projektom fiktívneho umeleckého hnutia na území bývalej Juhoslávie pomenovanom *Retroavantgarda*. Po roku 1990 sa zoskupenie plne zameralo na projekty rekonštruovania východoeurópskeho kultúrneho kontextu. Termín „východný modernizmus“ zosobňuje paradoxný postoj voči internacionalizujúcej a globalizujúcej inštitúcii „západného“ modernizmu a reprezentuje pre IRWIN ich pokus o intervenciu do veľkých rozprávání dejín moderného umenia, ktoré sa píšú z dominantnej pozície „Západu“. {👉 21} V tejto súvislosti treba spomenúť projekt nazvaný *East Art Map*. Predbežne zavŕšený v roku 2006 knižnou publikáciou, tento kolaboratívny projekt vznikol z pocitu neprítomnosti spoločného referenčného systému dejín umenia, ktorý by bol rešpektovaný za hranicami jednotlivých krajín bývalej východnej Európy. Kniha je zostavená v spolupráci s dvadsiatimi tromi prizvanými kurátormi, kritikmi a historikmi umenia a výsledkom tejto spolupráce je akási dejinná konštrukcia v procese. {👉 22}

Para-inštitúcie privátnej sféry – Artpool, KwieKulik a Július Koller

Ak sa zameriame na efekt archívu umelca ako „para-inštitúcie“, bude ho charakterizovať uchovávanie alternatívnych

umeleckých aktivít, vypracovanie určitých evidenčných foriem kontra-histórie a skúmanie spoločenských podmienok existencie umenia. Funkčnosť takýchto archívov v porovnaní so štandardnými inštitucionalizovanými archívami, ak berieme do úvahy ich rôznorodosť, je bezprostredne spojená s organizačnou činnosťou, komunikáciou s prostredím a sociálnou aktivitou. Zriadenie archívu ako verejne prístupného študijného centra je cieľom umeleckej dvojice György Galántai a Júlia Klaniczay, ktorí už viac než tridsať rokov riadia „aktívny archív“ (*Active Archive*) pod hlavičkou Výskumného centra umenia Artpool (*Artpool Art Research Center*) v Budapešti, známeho pod kratším názvom Artpool. Dnes funguje Artpool súčasne ako aktívny archív a výskumné centrum, takže poskytuje možnosť štúdia archívnych dokumentov a podieľa sa na výstavných projektoch. Archívne dokumenty zahŕňajú predstaviteľov medzinárodného hnutia Fluxus, dokumentácie performance, fonetickej poézie, vizuálnej poézie, autorských kníh, autorských pečiatok, pohľadníc, periodických tlačí, počítačového umenia, video umenia, sociálne angažovaného umenia a taktiež maďarské samizdaty sedemdesiatych a osemdesiatych rokov.

Vznik Artpool je dnes už takmer legendou. Na začiatku sedemdesiatych rokov organizoval Galántai medzinárodné výstavy alternatívneho umenia v maďarskej dedine Balatonboglár neďaleko jazera Balaton. Po troch rokoch existencie (1970–1973) boli stretnutia umelcov zakázané pre „škandalózne aktivity mladých hipíkov“ a Galántai bol istý čas pod dozorom tajnej polície. Napriek tomu sa nerozhodol emigrovať ako mnohí jeho priatelia, ale pokračoval v organizačnej a umeleckej činnosti. Trojročná existencia jeho Ateliéru Kaplnka v starom dedinskom kostole, pôvodne ruine, ktorú obnovil a kde usporadúval výstavy a koncerty, vytvorila základ v dokumentácii – filmovej, fotografickej a písomnej. V roku 1978


rozposlal Galántai poster zo svojej samostatnej výstavy vo Fészek Klube v Budapešti na niekoľko sto adries v zahraničí s jednoduchou prosbou: „Please send me information about your activity.“ Dostal viac ako tristo odpovedí od umelcov po celom svete a dokumentácie, ktoré obdržal, sa stali základom jeho aktívneho archívu. Galántai založil a organizoval Artpool ako inštitúciu, ktorá mala fungovať ako médium umenia. {👉 23} Spoločne s Júliou Klaniczay viedli Artpool ako archív v súkromnom byte a pre Galántai sa archív ako inštitúcia stal kľúčovou témou umenia v spojenej dualite jeho osoby ako umelca a organizátora, ktorý sa podieľa na avantgardných akciách a zároveň ich archivuje, udržuje dokumentácie pri živote a používa ich ako možný základ pre budúce umelecké diela. {👉 24} Primárnym cieľom Artpoolu bolo teda poskytovať a prijímať informácie či vo forme dokumentácií diel alebo ideových návrhov, ktoré sa zdieľali a uskutočňovali formou korešpondencie a mail-artových aktivít. Galántai bol tiež grafikom a dokázal zostaviť viacero publikácií napriek zákazku publikovať tak, že ich signoval a čísloval ako umelecké diela a dával ich tlačiť na čiernom trhu, aby neboli zabavené ako samizdatové publikácie. Výrazným úsilím archívu Artpool bolo dostať maďarskú alternatívnu scénu do medzinárodného povedomia, v osemdesiatych rokoch sa im podarilo zorganizovať niekoľko cestovných projektov a získať kontakty na podobné inštitúcie vo vtedajšej západnej Európe. Prijímanie a poskytovanie informácií, zbieranie, uchovávanie dokumentov a publikovanie rôznych materiálov bolo dôležitou, ale len jednou časťou agendy archívu Artpool. Aktívne využitie archívu tvorivým spôsobom bolo jeho druhým cieľom. Galántai pôsobil súčasne ako umelec, kurátor aj historik-archivár, a to nie s cieľom vytvoriť umelecký objekt ako produkt, ale podieľať sa na aktívnom procese výmeny aj tam, kde účinkoval ako

66 Judit BODOR, „Artpool, Artpool Art Research Center“, *Otváradék Szűkei Performances*, http://www.osp.art.pl/spots/budapest/budapest_en.htm (cit. 1.12.2011).

67 György GALÁNTAI, „ARTPOOL from the Beginnings... A Personal Account“, in: *Beatrice von BISMARCK – Hans-Peter FELDMANN – Hans Ulrich OBRIST – Diethelm STOLLER – Ulf WUGGENING* (eds.), *Interarchive. Archivische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstsiedel / Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Kolin nad Rýnom: König 2002, s. 393–395.

spoluautor alebo účastník cudzích diel, generátor ideí a kolektívnych projektov.

V polovici sedemdesiatych rokov sa začal formovať tiež archív poľskej umeleckej dvojice KwieKulik (Zofia Kulik a Przemysław Kwiek), nazvaný Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie (v poľštine nazývaný skratkou PDDiU). Archív vznikol z potreby dokumentovania efemérnych akcií umelcov tvoriacich na okrajoch umeleckej scény, ako ich záchrana pred zánikom a zabudnutím. KwieKulik zriadili PDDiU, celkom podobne ako Artpool, v súkromnom byte, ktorý v tom čase umelcom slúžil ako ateliér, pracovňa, obývačka, dokumentačné centrum a simulovaná galéria. Vo svojej práci s archívom sa KwieKulik situovali do role diplomatov a pokúšali sa o dialóg so štátnym aparátom inštitucionálneho riadenia umeleckej prevádzky. Do svojej umeleckej práce uviedli princípy „otvorenej formy“ Oskara Hansena, zároveň testovali procesuálne umelecké médiá, pracovali s technicky reprodukovateľným obrazom, využívali filmový záznam a do svojich akcií začleňovali princípy exaktných vied. Súčasne sa usilovali v komunikácii s oficiálnymi štátnymi inštitúciami presadiť reformné myslenie a interdisciplinárne mechanizmy založené na skutočných revolučných princípoch. Ich spoločenská aktivita sa nestretla s pochopením ani na strane štátneho režimu, ani na strane neo-avantgardnej poľskej scény. Na základe tohto vylúčenia sa KwieKulik zdanlivo utiahli do súkromnej sféry, ale len preto, aby ju otvorili a nasmerovali k verejnému stretávaniu ako miesta otvorené pre prezentácie tvorby a diskusie. Ako píše poľský kurátor Lukasz Ronduda, tento fakt, že umelci boli nútení fungovať v privátnej sfére, nespôsobil, že by sa aj ich tvorba stala privátnou, intímnu a osobne hermetickou. Rozdiel medzi verejnou a súkromnou sférou, ktorý väčšina umelcov vnímala pokrytecky oddelene, stierali najmä v tých projektoch, kde využívali

možnosť oficiálnej zákazky ako „chlebovky“ v hybridnej kombinácii s princípmi ich umeleckej aktivity. { 25} Výstavy usporiadané v druhej polovici sedemdesiatych rokov v priestoroch ich súkromného bytu zostávali na stenách po niekoľko rokov viditeľné a formovali takmer štruktúru palimpsestu.

Archív Júliusa Kollera, podobne ako u KwieKulik, expanduje do privátnej sféry umelcovho bytu. Pre Kollera bol byrokratický aparát záležitosťou nielen konfrontácie, ale tiež osobnej identifikácie, tematizovaný s vášnivou precíznosťou v mnohých jeho dielach a realizovaný v spôsobe pozorného evidovania, zbierania, uchovávanía a vytrvalého komentovania. Keďže Koller bežne využíval vo svojej tvorbe nájdené informácie, ktoré mu slúžili aj ako pracovný materiál pri vzniku konceptuálnych diel, mali by sme si položiť otázku, kde sa Koller-zberateľ a archivár stretáva s Kollerom-konceptualistom. Ak autor ešte koncom šesťdesiatych rokov zaviedol pre svoju tvorbu označenie „kultúrne situácie“, možno tento pojem použiť aj pri úvahe o jeho práci s informáciami, ktoré zbieral z dennej tlače a populárnych periodík. Kľúčmi k interpretácii Kollerovej tvorby sú pojmy „kultúra“ a „kultúrne situácie“.

V súvislosti so slovenskými predstaviteľmi neoavantgardy sú kľúčové dva názvy akcií: *HAPPSOC* Alexa Mlynárčika a Stana Filka a *Antihappening* Júliusa Kollera, obidve zverejnené ako poštové oznámenie v roku 1965. Tieto akcie majú k sebe veľmi blízko, pretože na rozdiel od happeningov to boli textové vyhlásenia. *HAPPSOC* definovali jeho autori ako „výraz neštylizovanej skutočnosti, ktorá zostáva vo svojom pôvodnom stave, neovplyvnená žiadnym zásahom“. *Antihappening* niesol podtitul *Systém Subjektívnej Objektivity* a bol definovaný ako subjektívna kultúrna aktivita, ktorou sa vymedzujú a označujú skutočnosti v priestore a čase. Na rozdiel od *HAPPSOCu*,

ktorý štatisticky vymedzoval objektové skutočnosti Bratislavy, Kollerov *Antihappening* nemal presne určenú podobu. Podstatu oboch projektov tvorilo vedomie, že umelecký čin je súčasťou každodennosti a všedná každodennosť sa týmto činom stáva novou dimenziou tvorby. Pre Kollera to znamenalo subjektívne označovanie situácií z každodenného života predovšetkým prostriedkami športovej aktivity. Na rozdiel od štatistickej objektivity *HAPPSOCu*, Kollerov *Antihappening* pripúšťal subjektívnosť a individuálnosť. Koller od počiatku zdôrazňoval spojenie kultúrnej aktivity a individuálneho života. Svoju umeleckú činnosť charakterizoval v roku 1969 manifestom *Potreba kozmohumanistickej kultúry* a o rok neskôr rozšíril na *Univerzálne Futurologické Operácie (U. F. O.)*.

Kollerov archív s odstupom niekoľkých desaťročí podáva zberateľsky filtrovanú a autorsky komentovanú obrazovú správu o socializme cez široko dostupné populárne časopisy a dennú tlač. Túto „obrazovú správu“ môžeme čítať aj ako subjektívnu antitézu oficiálnych archívov, technológie ktorých boli filtrami selektívnej pamäti a kolektívnej amnézie. Z tohoto hľadiska pripomína tiež tvorbu Ilyu Kabakova, najmä jeho inštalácie využívajúce štylistiku sovietskej byrokracie. Prístupy obidvoch umelcov spája úsilie o dokumentarizmus a faktografiu, ale na rozdiel od Kabakova, ktorý v osemdesiatych rokoch opustil Sovietsky zväz, ku Kollerovmu archívu mal ešte aj po roku 1989 prístup len úzky okruh ľudí. Z toho vyplýva, že nebol určený na zverejnenie a ako taký predstavoval privátnu sondu do verejnej sféry a masovej kultúry. Týmto privátnym charakterom sa líši od iných známych archívov organizovaných umelcami, kde popri záujme dokumentovať a uchovávať efemérne formy umeleckej komunikácie prevažuje aspekt sprostredkovania a zdieľania informácií.

Koller zaznamenával dianie na lokálnej scéne, ale predmetom jeho záujmu boli predovšetkým podivné súvislosti všednej reality, popkultúry a prehistórie, v ktorých realizuje niečo, čo by sme mohli pomenovať ako „archeológia seba“ – hľadanie pôvodu neidentifikovateľného subjektu umelca. Sféra Kollerovej archívnej činnosti je preto potenciálne neohraničená a všeobsahujúca. Pre umelca je na jednej strane príznačné inštinktívne zbieranie hraničiace s obsesívnym hromadením a na druhej strane racionálna systematická organizácia archívu. Umelec svojsky zaznamenal čas svojho života v podivnej „stavbe“, ktorá má podobu súkromnej zbierky kuriozít a skladu tlačovín, kde však môžeme rekonštruovať pravidlá precízneho zaznamenávania, triedenia a archivovania. Zatiaľ čo zbieranie môžeme vnímať v istom zmysle ako „fanatizmus“, resp. ako „vzájomnú integráciu objektu a osoby“, {☛ 26} archív predstavuje určitú formu organizácie, keď sa aplikuje pracovná metóda a základné pravidlá usporiadania. Orientácia v takomto pomerne chaotickom systéme vyžaduje základnú rekonštrukciu archivárskych položiek, to znamená, že je treba vypracovať určitú „topológiu“ archívu – mapu jednotlivých kategórií, názvoslovie, umiestnenie.

Na porovnanie uvediem archív Andyho Warhola pomenovaný *Časové schránky (Time Capsules)*, čítajúci na šesťstodesať štandardných škatúl, začínajúcich rokom 1974. Rovnako predstavuje určitý počet číslovaných škatúl, obsahujúcich rôzne druhy tlačovín a dokumentujúcich dennodennú pracovnú rutinu. Kollerov archív však na rozdiel od Warholovho nevznikol z rozhodnutia „rozšíriť obsah zásuviek v pracovnom stole“ a presunúť ich na iné miesto. {☛ 27} Koller prežil celý život obklopený svojim archívom v malom panelákovom byte, takže bez zbytočného zveličenia môžeme povedať, že je „rozšírením umelca samého“. Význam Kollerovho archívu je v tom,

že podkopáva modernistický projekt racionality, ktorému pôvodne archív mal slúžiť. Zotrváva naďalej na princípe archívu ako „prostetického média“, ktorého základnou funkciou je materializovanie pamäti, avšak stáva sa desivým miestom, panoptikom neidentifikovateľných javov. Koller tým, že vedome situoval svoj vedecko-fantastický utopický projekt do roviny populárnej kultúry, otvoril si operačné pole smerom ku každodenným civilizačným javom.

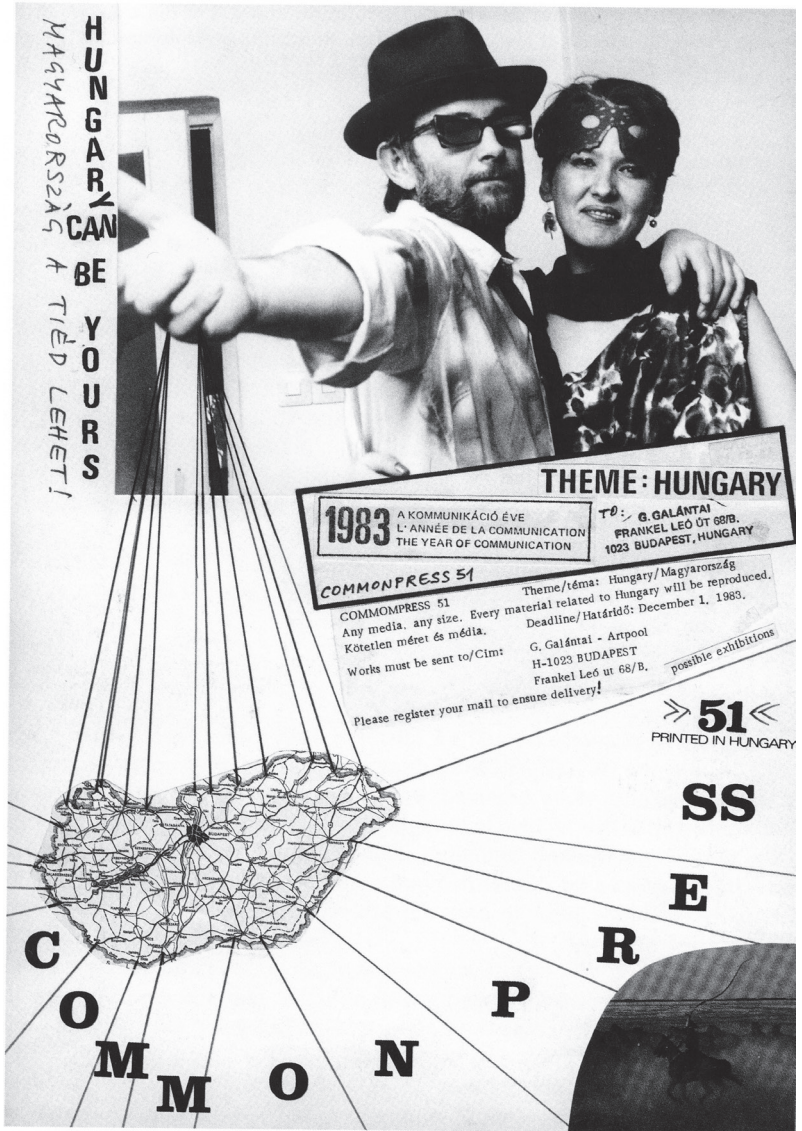
Záver

Archív umelca nie je len databankou dokumentácie umeleckých aktivít. Je tiež odozvou rozporuplnej historickej pamäte. Symbolický poriadok historickej pamäte nepracuje cez zjavné totalizujúce pravdy, ktoré by scelili rozbitý obraz minulosti a zbavili ho nejednoznačností. Práve naopak, typ dokumentov, aké nájdeme v archíve umelca, zohľadňuje individuálne uchovávanie minulého. A nemenej tiež subjektívne projektovanie budúceho. Nadväznosť jednotlivých príkladov archívnej činnosti predznamenáva a naznačuje aj model ich porovnania. Ukázal som, že sledované aspekty nie sú výhradne špecifickou črtou strednej a východnej Európy, ale špecifickosť tohto geopolitickému regiónu vyplýva skôr z reflexie historiografie a kolektívnej pamäte, ktoré sa viažu k spoločenským podmienkam umenia v období studenej vojny. V tomto smere som sa sústredil na tie aspekty archívu umelca, ktoré sú vo svojej krajnej subjektivite alternatívou voči akademickým dejinám umenia a aktuálnej muzeálnej praxi. V prvom rade je to otázka prekonania veľkých národných rozprávání, ktoré, akokoľvek sú potrebné, vyžadujú si určité korekčné mechanizmy reflektujúce širšie kontexty. Jednou z takýchto metodológií je

kritická geografia umenia, ktorá ma inšpirovala k tomu, aby som uvažoval o historiografickej konštrukcii východoeurópskeho umenia. V tejto teoretickej konštrukcii vyčnievajú mená jednotlivých umelcov a izolované príklady ich ikonických diel. Dokument v archíve vyžaduje iný prístup, optiku a pojmové kategórie než umelecké dielo. Archívy Júliusa Kollera, KwieKulik a Artpool sú analogické vo vnútornom sondovaní spoločenských podmienok existencie umenia v období reálneho socializmu. Ich paralelnosť spočíva v špecifickom prepojení seba-dokumentácie (resp. dokumentácie príbuzných umeleckých tendencií) a organizačnej práce, pri ktorej je archív nástrojom spoločenskej subverzie. Tieto archívy sú nezastupiteľné v tom, že ponúkajú nelineárne kategorizované univerzum dokumentov, pri ktorých si interpret bytostne uvedomuje zložitosť historického procesu v konfrontácii so spoločenskou rolou umelca.

Druhá trojica archívnych postupov v prípade Lie Perjovschi, Museum of American Art a IRWIN operuje na princípe dekonštrukcie hierarchického vzťahu medzi originálom a reprodukciou v procese tvorby fiktívnej chronológie, cielenej mystifikácie a rozvíjania metanaratívnych stratégií. Ich spoločná platforma predstavuje revíziu kanonizovaných historiografií v dejinách umenia a ich nárokov na objektivitu. Preto u všetkých troch má práca s archívnymi materiálmi okrem iného aj funkciu vzdelávania a šírenia poznatkov. Tieto archívy sa tiež prezentujú ako alternatívny model múzea, ktorý je vzdialený spektakularite a rituálnej sile originálu umeleckého diela. Pri výstavách uplatňujú určité formy experimentálnej expozície a využívajú historiografiu na antropologický výskum umenia ako špecifického prejavu modernej civilizácie, čím poukazujú na procesy, ktoré pri metodikách bežných múzeí nie sú natoľko vnímateľné. Sledované príklady archívov

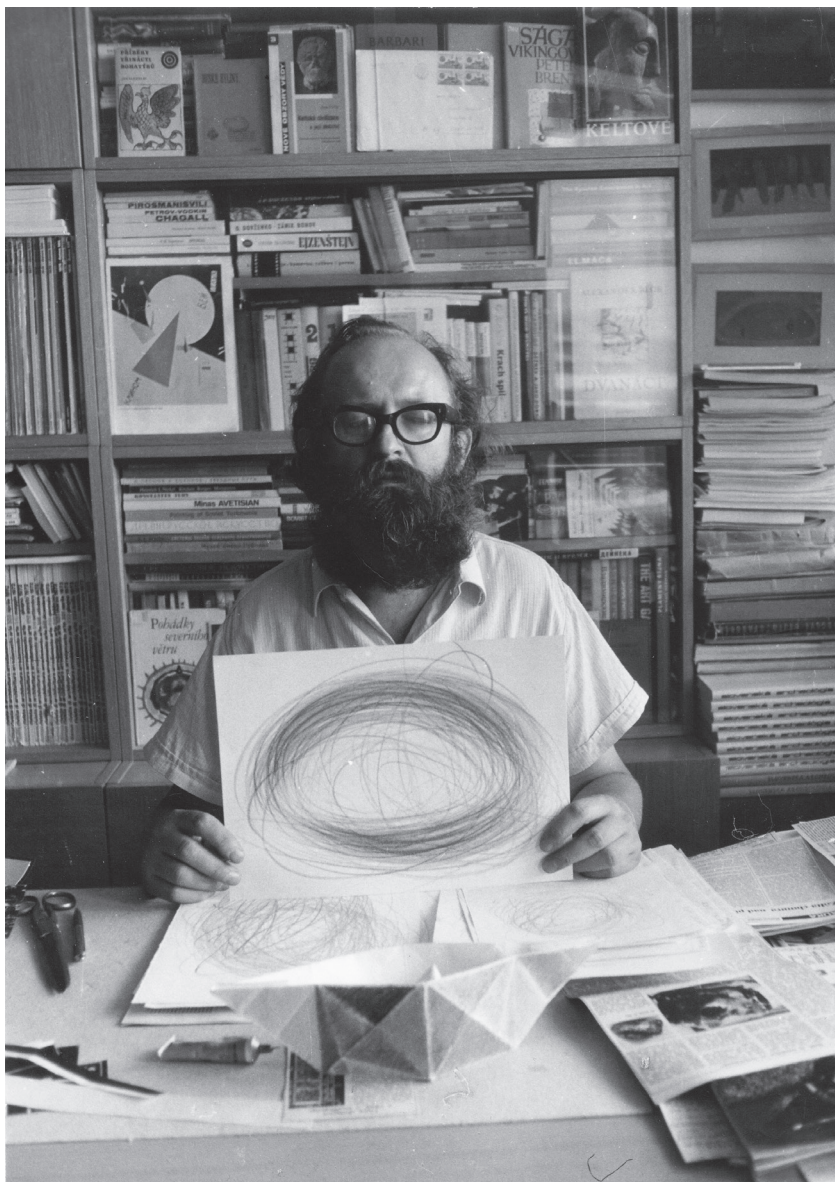
umelcov a umeleckých zoskupení možno tak trochu evokujú Borgesovu Fantastickú zoológiu s jej fiktívnymi životmi bájných zvierat. Práca ich interpreta a historika však začína byť dobrodružstvom v okamihu, keď zistí, ako sa fikcia nezadržiteľne zapletá do behu reálnych udalostí.



György GALÁNTAI, *Hungary Can Be Yours / International Hungary, Commonpress 51*, 1983, výzva k zasielaniu príspevkov s použitím fotografie Istvána Jávor, na ktorej je György Galántai a Júlia Klaniczay, repro: archív autora

ARCHÍV UMELECA – PARALELNÁ INŠTITÚCIA ALEBO PROSTRIEDOK SEBA-HISTORIZÁCIE?
DANIEL GRŮN





caa
(center for art analysis)

subjective
Art History

From Modernism to present day.
Art and its context

Modernism/Modernity - (tendencies)
"Master Narratives and Metanarratives of history, culture and national identity.
Myths of cultural and ethnic origin;
Faith in "Grand Theory" - (to represent all knowledge and explain everything).
Progress through science and technology.
Myth of, social and cultural unity.
Individualism unified identity.
Family as central unit of social order;
Hierarchy, order, centralized control.
Big politics (Nation-state, party).
Faith in "Depth" (meaning, value, content, the signified) over "Surface" (appearances, the superficial, the signifier);
Faith in the "Real";
Dichotomy of high and low culture (official vs. popular culture);
Mass culture, mass consumption, mass marketing;
Knowledge mastery- the Encyclopedia;
Phallic ordering of sexual difference"

As an art historical term - "refers to a period dating from roughly the 1860 - 1970
A radically new attitude toward both the past and the present

Urban, industrial society
Glorification of speed and movement (Futurism, the use of scientific models of thinking by artists.)
Expression of primitivism in Post Impressionism, Cubism, German expressionism, contact with Asian, African, Oceanic...cultures
Abstract art - progress toward purity in painting
From Impressionism, to Post Impressionism, to Cubism, Constructivism, Expressionism, DADA, Abstract Expressionism, Pop Art, Minimalism)
"Innovation was the use of odd new art making materials (found objects, debris, natural light, high-tech equipment, the earth itself, new processes and media video computer art, new forms abstraction, appropriation, installation, performance art" *Harold Rosenberg*

Timeline

1826 Niépce (the first world photography)



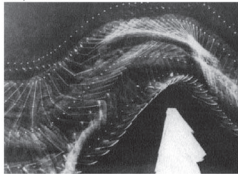
1879-1905 Hauterives France Ferdinand Cheval builds his "Palais idéal"



1881 Edouard Manet "A Bar at the Folie Berger" (rejected the depiction of historical events in favor of portraying contemporary life)
Crucial was the breakdown of traditional sources of financial support from the church, state, aristocratic elite.



1884 Etienne Jules Marey (a scientist and physician) movement



1889 Universal exhibition Paris



1896 Lumiere brothers (had projected filmed images onto screens)



1904 Fauvism H. Matisse



1905 A Derain



1907 Pablo Picasso

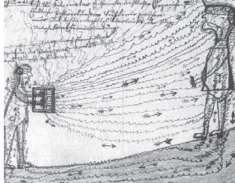


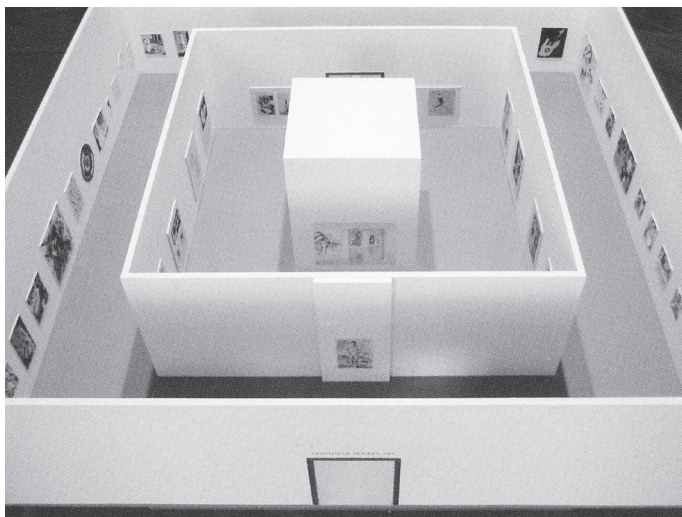
1909 El Kirchner



1909 Paris Marinetti the Manifesto of Futurism (Glorification of speed and movement)

1910 Jacob Mohr "Proofs"





Dorothy MILLER, *Nové americké maliarstvo* (*The New American Painting*), 1958, súčasť archívu Museum of American Art, maľba na plátne podľa reprodukcie z novin, repro: archív autora

Alfred BARR, Jr., *Múzeum moderného umenia* (*Museum of Modern Art*), 1936, súčasť archívu Museum of American Art, model expozície, repro: archív autora



“Ready-Made Artist and Human Strike: A Few Clarifications”

Abstract

This is a Czech translation of an essay by the Paris-based art collective Claire Fontaine, which appeared as part of the exhibition *Bartleby the Scrivener* – presenting the works of Claire Fontaine and Etienne Chambaud – in Prague’s etc. gallery in February 2011. In this essay, the collective proposes to investigate not what has changed in the way works of art have been created in recent decades, but what has changed in the constitution of the subjectivities of artists as a result of the expansion of the art market. The main claim is that contemporary artists have become “whatever singularities” (a term used by Giorgio Agamben), that is, interchangeable, uniform subjectivities producing hardly distinguishable, generic works of art and subjects of economic exploitation. Fontaine then goes on to criticize recent attempts to provide this situation with an aesthetic programme that would make it legitimate: Nicolas Bourriaud’s relational aesthetics and Jacques Rancière’s notion of the aesthetic regime of the arts. Fontaine’s proposes to re-investigate the potential of the aesthetic of interruption as developed by Walter Benjamin in the 1930s.

Klíčová slova

ready-made – lidská stávka – zaměnitelné singularity – Giorgio Agamben – Nicolas Bourriaud – Jacques Rancière – Walter Benjamin – Bartleby

Keywords

ready-made – lidská stávka – whatever singularities – Giorgio Agamben – Nicolas Bourriaud – Jacques Rancière – Walter Benjamin – Bartleby

Claire Fontaine je kolektivní identita pařížské umělecké skupiny založené roku 2004. Označuje se za ready-made umělkyni a produkuje neokoncepční umění, kterým se snaží zkoumat politickou impotenci a krizi umělecké subjektivity v současném umění. V posledních letech vystavovala v Mnichově, St. Louis, Amsterdamu, Paříži či San Francisku. Claire Fontaine je také činná teoreticky, její texty lze číst na jejích webových stránkách. Zde otištěný český překlad byl poprvé distribuován v rámci výstavy Písař Bartleby (kurátorka Tereza Stejskalová, Praha: etc. galerie, 19. 2. – 11. 3. 2011). Redakce děkuje kurátorce za poskytnutí textu.

Claire FONTAINE, „Artistes ready-made et grève humaine. Quelques précisions“, *Claire Fontaine*, <http://www.clairefontaine.ws/pdf/armfr.pdf> (cit. 1. 12. 2011).

www.clairefontaine.ws

Z francouzštiny přeložili Tereza Šerá a Ladislav Šerý. Poznámkový aparát dodala redakce.

Ready-made umělci a lidská stávka. Několik upřesnění Claire Fontaine

Místo toho, abych přidal k tisícům průměrných filmů jeden další, raději zde vysvětlím, proč nic takového neudělám. Chci tím nahradit malicherná dobrodružství, vyprávěná ve filmech, důležitějším tématem: mnou samým.

Guy-Ernest Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1956

Mé sebeobětování bylo jako pohaslá a ztišená raketa. Jistěže bylo nemoderní, přesto jsem si ho od války povšiml nejméně u tuctu vážených a aktivních mužů. Francis Scott Fitzgerald, *Prasklina*, 1931

Zmítám se už jen uvnitř slůvka, v jehož skloňování na chvíli ztrácím svou zbytečnou hlavu. Franz Kafka, *Deník*, 1911

V žádném případě vás nehodláme opět strašit smrtí autora. K tomu tématu se vůbec nebudeme vyjadřovat, ani v zájmu terapeutického úsilí, ani v případě srdeční masáže nebo eutanazie.

Podíváme se na problém z úplně jiného pohledu, totiž z hlediska procesu subjektivizace a jejího vztahu k moci. V dnešní době nás již netrápí otázka, jestli je paradigma dýdžeje možné rozšířit na situaci všech soudobých tvůrců nebo jestli je průměrný divák/čtenář, svrchovaný pán svého ovladače a okamžité pozornosti, srovnatelný s jakýmkoli kritikou oslavovaným umělcem.

Je třeba zaměřit se na krizi rozsáhlejší a bezpochyby starší, která vyvrcholila ve dvacátém století, avšak její křeče námi otřásají ještě dnes. Mluvíme o krizi singularity.

Foucault ji vložil jasně: moc spíše produkuje, než potlačuje, a jejím nejdůležitějším produktem jsou *subjektivita*. Mocenské vztahy prostupují naše těla, naše směřování je určováno prostředky, jimiž se proti této

moci vymezujeme nebo jejichž prostřednictvím splýváme s jejím proudem.

Budování vlastního já je odjakživa záležitostí kolektivu, je to proces neustálého vměšování a odporu, distribuce úkolů a kompetencí. Znamky podřízenosti, pohlaví, rasy a třídy jsou do každého já vepsány skrze celé série cílených střel vysílaných z hlavních bašt moci, působících do hloubky a často zanechávajících nesmazatelné stopy. Žena, černá Francouzka s bakalářem, hezká a heterosexuální, žijící pod hranicí chudoby... všechny tyto parametry a mnohé další, které dokážeme snadno odhadnout, jsou výsledkem sociálního vyjednávání, k němuž většinou nejsme přizváni. Vyvlastnění, které tedy pocítujeme ve vztahu ke své předpokládané identitě, se nijak neliší od toho, které cítíme tváří v tvář historii, na níž se podle všeho již nedokážeme nijak podílet. Tento pocit nedostatečnosti je nepochybně zostřený vědomím faktu, že – jak tvrdí Agamben ve svém textu *Společenství, které přichází*¹ – pokrytecký výmysl nenahraditelnosti jedinečné bytosti v naší kultuře slouží pouze k zajištění její univerzální reprezentovatelnosti.

Ať už mluvíme o zaměnitelných singularitách nebo o lidech bez vlastností, není asi nutné jmenovat všechny, kteří diagnostikovali slábnutí západní subjektivity v literatuře, sociologii, psychiatrii, filosofii i jinde. Od Joyce k Pessoaovi, od Basaglii k Langovi, od Musila k Michauxovi, od Valéryho k Duchampovi, od Walsera přes Benjamina k Agambenovi je zřejmé, že stehy, jimiž musela demokracie v průběhu nedávné historie sešívát zmrzačené životy, způsobily rozšíření dříve neznámé infekce. Místo aby si těžce ranění moderní doby mohli zhojit své rány a poté se vrátit zpět do práce, odkrývají v sobě nejruznější zmatení identity, cítí se slabí na těle i na duchu a čím více bují „já“ ve všech požitelných výtvorech ducha, tím méně jsou schopni rozpoznat jeho konsistenci v samotném životě. Demokratická moc vytvořila v posledních padesáti letech pod zástěrkou slibu všeobecné rovnosti pouze ekvivalenci mezi bytostmi, které byly dříve ve všem rozdílné (třídou, rasou, kulturou, věkem atd.), a to nikoli na

2 „Olovená léta“ je „doslovným překladem italského výrazu ‚*gli anni di piombo*‘ odkazujícího na materiál nábojů“, jak uvádí anglický překlad tohoto textu, viz Claire FONTAINE, „Ready-Made Artist and Human Strike. A Few Clarifications“, *Claire Fontaine*, 2005, http://www.clairefontaine.ws/pdf/readymade_eng.pdf (cit. 1. 12. 2011), s. 3.

základě jakékoli sdílené etiky – která by jistě nakonec vytvořila buď skutečnou rovnost nebo opravdový konflikt – ale jednoduše na základě hypermarketového univerzalizmu. Ten byl ovšem již od počátku považován za lež s velmi krátkýma nohama, která měla odvést naši pozornost od faktu, že rozvoj kapitálu podryje občanskou společnost tak hluboce a rozšíří propasti nerovnosti natolik, že tuto pohromu nebude následně schopen žádný politický směr důstojně překonat, tím méně na ni poskytnout lék.

Revolty sedmdesátých let a zvláště italský rok 1977 vytáhly znenadání na světlo nejrůznější druhy špinavého prádla, které již nedokázala vyprat žádná politická nebo biologická rodina: kolonialismus, jehož rasistickému dědictví se po tom všem stále dobře dařilo, machismus, který po osmašedesátém jen kvetl, prostory „svobody“ v mimoparlamentních skupinkách, jež se staly semeništem mikrofašismu, „emancipaci“ prostřednictvím práce, tuto postmoderní verzi dědečkova a tatínkova otroctví, a tak dále.

Zvítězil pocit, že jsme se nechali napálit a že jsme ve venkovské a zaostalé Evropě zdědili zastaralý model amerického *way of life* padesátých let, zatímco v Americe samotné se ve stejné době plivalo na rodinu a na konzum a bojovalo se za to, aby se vietnamská válka vedla doma. Tato hnutí byla zvláštní v tom, že nezapadala do sociologických kategorií, obvykle používaných s cílem dezinterpretovat každou vzpouru. V Itálii se mluvilo o „rozptýleném iracionalismu“, protože mladí lidé odmítali pracovat, opovrhovali rodičí se planetární maloburžoazii a nevěřili společnosti ani to, co o nich tvrdila, ani vizi budoucnosti, kterou jim nabízel. Fakt, že tato doba nevidaného rozkvětu kolektivní kreativity, jak z hlediska způsobu života, tak i intelektuální tvorby, vešla do dějin jako „olovená léta“, hodně vypovídá o tom, co máme zapomenout.² Až feministické hnutí spustilo transformaci, během níž došlo k rozpadu všech skupinek, které dávaly směr energii po osmašedesátém. „Již žádné matky, ženy, dcery, zničme rodiny!“ křičelo se na ulicích. Lidé již od státu nebo zaměstnavatelů nepožadovali svá

práva, ale dávali najevo *potvrzení vlastní cizosti* ve vztahu ke stavu světa: nechtěli již být zahrnováni, jen aby mohli být více diskriminováni. Tato hnutí již byla projevem lidské stávky.

Mým největším uměleckým dílem je to, jak jsem využil svůj čas.

Marcel Duchamp, *Conversations avec Pierre Cabanne*, 1966

- How are you doing?
- Fine! It's been a while!
- Since Frieze...
- Oh my god! Are you going to Basel?
- Yeah, see you in Basel!

Rozhovor dvou neznámých, zachycený na toaletách ve skotském pavilonu během vernisáže na *Bienále* v Benátkách roku 2005.

Pokud jde o umění, projevil se tyto symptomy s jistým předstihem. Dadaismus, Duchampova fontána-pisoár a jiné ready-mades, pop art, Debordovy *détournements* [vychýlení] i některé projevy konceptuálního umění jsou dobré příklady rozkolísání klasicky suverénního postavení umělce, a to zmiňujeme jen ty nejznámější.

Nebudeme zde však líčit genealogii proměn, které se projevil v produkci uměleckých objektů, protože nás zajímá, co se změnilo v oblasti *produkce umělců*. Způsob, jakým se ti nejznamenitější z nich zapojili do proudu stále ještě fordistického Kapitálu svým principem „multiplicit“, na jehož základě chtěli tvorbu i její vystavování zcela dematerializovat, bezpochyby vypovídal o novém vztahu, který nás dnes poutá k předmětům, včetně předmětů uměleckých. Tato první vlna proměn vztahu mezi umělcem a jeho praxí, v podobě spíše neškodné (muzeím, galeriím a sběratelům půjde jen o hledání nových kritérií

komodifikace a vystavování) nebo mírně protestující (v tomto případě stačí kritikům dokázat, že za provokací je nějaká hodnota), ve skutečnosti připravovala rozsáhlejší metamorfózy. Nemáme zde na mysli mechanickou reprodukovatelnost uměleckého díla, nýbrž *reprodukovatelnost umělců v době zaměnitelných singularit*. V takzvané post-fordistické době, v níž byly zásobní sklady nahrazeny produkcí na objednávku, představují pracující – včetně umělců – jediné statky, které jsou stále vyráběny na pásech (vzdělávacího systému), aniž vědí pro koho a proč.

Rozšíření trhu s uměním, o němž již existuje mnoho literatury, dalo vzniknout značné masě lidí, pohybující se jakožto tvůrci/konzumenti z vernisáže na vernisáž, z jednoho rezidenčního pobytu na druhý, z uměleckého veletrhu na bienále. Tato masa nakupuje téměř stejné oblečení, odkazuje se na stejná hudební, vizuální a kinematografická díla a o své tvorbě přemýšlí v trhem určeném rámci, s nímž ji předběžně seznámily umělecké školy a magazíny. Nechceme zde moralizovat o vkusu, postojích či tužbách lidí, kterým se říká „umělci“. Jde nám spíše o to pochopit důsledky současné podoby trhu s uměním pro subjektivitu lidí, kteří by ho měli zásobovat.

Je jasné, že rozšíření koloběhu děl, jejich zobrazení a jejich autorů skončilo vytvořením databanky vizuálních a teoretických dat – a také poměrně uniformních adresářů –, přičemž zachovalo netknutý právě ten druh diskriminace a nerovnosti, jež jsou charakteristické pro zbytek společnosti, přesně v souladu s obvyklým postupem každého demokratizačního procesu. Toto tkanivo reprodukující sebe samo, jemuž říkáme „umělecký svět“, tak dosáhlo stadia, kdy zabývat se termínem „kreativita“ již skutečně nemá smysl. Nic „nového“, v tom nejnaivnějším slova smyslu, v tomto prostoru nemůže vzniknout už z prostého důvodu, že zaměnitelné singularity jsou obeznámeny s vkusem publika a kritérii jeho úsudku, podržují se analogickým procesům při povzbuzování své kreativity a působí v předem normovaném kontextu, takže nutně musejí vytvářet stejná díla. I když trhem ani konzumenty již není novost práce vyžadována, přesto

tento masivní konformismus vytváří v *sociálním prostoru* vzešlém ze soudobého umění skutečné dysfunkce.

Důvod, proč zdůrazňujeme toto hledisko, nijak nesouvisí s pověrou, že se umělecká práce na rozdíl od ostatních činností rodí z hlubokého a přímého spojení se singularitou autora. Je zjevné, že pokud bychom uskutečnili Foucaultův sen a na dobu jednoho roku či déle zachovávali jen umělecké výtvořky s jejich názvy a vypustili jména tvůrců, nikdo by nebyl schopen rozeznat autorství jednotlivých děl. S touto debatou měl ovšem skoncovat již Fluxus a mnoho jiných, neboť vzhledem k relativní transparentnosti výrobních postupů využívaných umělci a široké přístupnosti používaných technických prostředků je celkem jisté, že značné množství lidí v ateliérech vzdálených od sebe tisíce kilometrů nevědomky ve stejnou chvíli tvoří totéž. Opak by byl překvapující. Když se po bujarém večírku dozvíte, že jste hodinu diskutovali s panem tím a tím, světově proslulým umělcem, kterého jste ve skutečnosti považovali za řidiče kamionu, neubráníte se porovnání dojmu, který na vás učinil, s pocitem, jež ve vás o dva týdny dříve zanechal inteligentní a sečtělý mladík, dokud jste ovšem nenavštívili jeho web a nespatriili to, co nazývá svou uměleckou práci.

Tyto dva rozdílné problémy – věčný nesoulad mezi vlastnostmi lidských bytostí a vlastnostmi jejich práce a krize singulárního charakteru uměleckých výtvořků – mají společný základ: *sociální prostor, v němž se ukrývají, etiku lidí, kteří ho obývají, a užitnou hodnotu života, který v něm vedou. Čili, jinými slovy, možnost žít v sociálních vztazích, které jsou kompatibilní s uměleckou produkcí.* Problém, na nějž zde upozorňujeme, se může jevit až skandálně elitářský, avšak ve skutečnosti vypovídá o politice umělecké tvorby a jejím vztahu k politice obecně.

Jediný způsob, jak tvorbě pomoci, je ochraňovat lidi, kteří nic netvoří a dokonce se ani nezajímají o umění. Protože jestliže není každý sociální vztah vytržený z kapitalistické bídy nutně uměleckým dílem sám o sobě, je alespoň jedinou možnou podmínkou k tomu, aby mohlo vzniknout umělecké dílo. Současní umělci mají stejně potřeby jako kdokoli jiný:

žít vzrušující život, v němž jsou smysluplně propojena setkávání, každodennost a obživa. Nepotřebují se nechat sponzorovat od stejných nadnárodních společností, které jim zničily život, nepotřebují střídat rezidenční pobyty ve všech koutech světa, kde je nikdo nemá rád a kde celé dny nemají kromě turismu co na práci. Potřebují prostě jen svět zbavený sociálních vztahů a předmětů, které jsou vytvořeny Kapitálem.

Niquez en haut débit. (Píchejte vysokou rychlostí.)
Détournement reklamního sloganu pro Bouygues
Télécom „*Communiquez en haut débit*“, stanice metra
Châtelet, listopad 2009

Co se nedá tržně využít, je odsouzeno k zániku.
Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, 1998

„Rikrit Tiravanija pořádá večeri u jednoho sběratele a ponechá mu ingredience nezbytné pro přípravu thajské polévky. Philippe Parreno zve na prvního máje kolemjdoucí do továrny, aby na montážní lince praktikovali své oblíbené hobby. Vanessa Beecroft obléká dvacítku žen do stejných šatů a všem nasazuje zrzavé paruky, návštěvníci je však mohou pozorovat jen ode dveří. Maurizio Cattelan...“ Podle tohoto přerušného seznamu každý pozná začátek knihy Nicolase Bourriauda s názvem *Vztahová estetika*.³ Autorovým záměrem je představit „revoluční“ praktiky několika umělců, které by nám měly pomoci obrátit se proti uniformizaci chování vytvářením „utopií blízkosti“. Nebudeme zde hodnotit vhodnost vybraných příkladů pro podporu jeho teze, která vychází z obecně přijatelného konstatování homogenizace našich životních podmínek.

Kniha ani nestačila zestárnout a dějiny i kritici ukázali, jak byl tento sen naivní. Především samotná zkušenost návštěvníkům/aktérům demonstrovala, že se kolem těchto malých utopií nahromadilo takové množství handicapů, až to začalo být směšné. Krom toho, že zdědily mnoho neúspěchů participativního divadla, které se alespoň během sedmdesátých

let vyvíjelo v ovzduší dnes nepředstavitelného nadbytku a sociální velkorysosti, se tyto praktiky draly do popředí s arogancí nemateriálního a pomíjivého uměleckého díla, dovolávající se přežitého a pochybného principu „vytváření situací“. Jestliže dětinský sen avantgardy spočíval v touze proměnit celý lidský život v umělecké dílo, tyto praktiky mění oddělené momenty našich životů na hřiště několika umělců.

Můžeme použít i jinou metaforu. Pokud například vezmeme vážně tradiční pojetí modernismu, které prohlašovalo, že abstraktní malba se vrací zpět k primátu podkladu, v případě těchto umělců jako by se po nás žádalo, abychom si sami vyrobili rámy a plátna podle montážního návodu z IKEA.

Vztahová estetika nás seznamuje se základními podmínkami produkce kreativity, za něž považuje společenskost a družnost nad skleničkou nebo společným jídlem. Ale vzhledem k tomu, že singularity autorů byly oslabeny, tyto podmínky se již neobjevují v auratickém odstupu autobiografií velikanů. Jde o úplně obyčejné předměty, nábytek – *ty je třeba použít*. Pokud stále nevěříte, stačí připomenout jedno z Tiravanijových děl spočívající ve vystavení auta, které ho přivezlo z letiště na místo výstavy. Auto poznamenané, „zázračně proměněné“ dotykem umělce, ale přece jen obyčejné auto, ready-made ospravedlněný pouhou historií své užitné hodnoty, což je v přímém protikladu ke konceptu ready-made! (Jako kdyby držák na lahve nebo krabice drátěnek Brillo byly považovány za umělecká díla, *protože* posloužily umělcům!)

Díla vztahové estetiky, jimž je společné neadekvátní využití prostoru muzea či galerie, v nás nakonec kupodivu budí překvapivý pocit *důvěrnosti*. (Nejde zde o hodnocení kvality těchto prací – podle platónských kritérií – jako simulaker života nebo jeho kontrolovaného osvobození v polouzavřeném prostředí. Umění bylo vždy spíše experimentální než reprezentující, a tudíž vždy potřebovalo laboratoř, oddělené prostředí, kde mohlo toto experimentování probíhat, ať už s cílem nakazit vnější svět, nebo bez něj.) Abychom se vrátili k našemu problému, zmíněná důvěrnost je stejná jako ta, kterou pociťujeme ve

vztahu ke Kapitálu a jeho každodennosti. Mezi oblastmi zasvěcenými vztahové zkušenosti s uměním a muzejními knihkupectvími nebo večírky po vernisážích není žádný podstatný rozdíl: pocity a vjemy, které z nich vyzařují, se nijak neliší od těch, jež zakoušíme v komerčních prostorách.

Mohli bychom se samozřejmě ptát, zda diváci, když poprvé spatřili Duchampův pisoár, nereagovali stejným způsobem. Který objekt je nakonec důvěrnější, triviálnější? Ale působení duchampovského ready-made nebylo matoucí v tom, co bylo vystaveno na odív, ale v postavení, do něhož byl uveden divák a jež bylo přesným opakem pobídky k interaktivitě. Vystavování předmětů, jejichž užitná hodnota byla jednou provždy zcizena, aby jim byla přirčena hodnota exponátu, nám jasně říká, že užitná hodnota je koncept týkající se života, nikoliv umění (žert s Monou Lisou a žehlicím prknem je toho jen dalším důkazem).

Dnes je totiž neadekvátní místo samotného umělce, nikoli jím dekontextualizovaný předmět nebo instalace, kterou sestavil ze všedních předmětů. Jde o gesto touhy vytvořit „originální“ dílo, které mění autory v „multiplicity zaměnitelných singularit“. Ale nemíříme zde jen na nebohé takzvané vztahové umělce. V podmínkách produkce umělecké subjektivity, které jsme právě popsali, se všichni stáváme *ready-made umělci* a naší jedinou nadějí je uvědomit si tento fakt co možná nejdříve. Všichni jsme stejně absurdní a neadekvátní jako obyčejný předmět, který je zbaven svého použití a prohlášen za umělecké dílo: zaměnitelné singularity, považované za umělecké výtvoř. V současných podmínkách jsme jako všichni proletáři zbaveni užívání vlastního života, protože ve většině případů je jeho jediné možné historicky významné užití soustředěno v naší umělecké práci.

Avšak práce tvoří pouze jednu část života, a zdaleka ne tu nejdůležitější.

Deset let makáte, abyste si koupili nové auto, a oni dostanou dva měsíce za to, že vám ho zapálí.

Pierre, 48 let, malíř pokojů, *Libération*, 7. listopadu 2005

4 Jacques RANCIÈRE, „S'il y a de l'irreprésentable“, in: *Le destin des images*, Paříž: La Fabrique 2003, s. 140–141.

5 Robert ANTELME, *Patříme k lidem* (1947), Praha: Mír 1950, s. 15–16 (překlad upraven).

Rancièrova koncepce estetického režimu umění nám objasňuje filosofickou legitimitu dnešní možnosti vystavovat cokoli a nemožnosti uplatnit proti tomu etické argumenty. V estetickém režimu „je vše rovnocenné, rovnocenně reprezentovatelné“ a hierarchie a zákazy, které k nám přicházejí ze starého světa reprezentací, jsou jednou provždy zničeny. Naše každodenní zkušenost a její nový umělecký přepis mají povahu „souřadného zřetězení malých počítků“; promiskuita všeho a čehokoli se jasně projevuje i v literární syntaxi, kde se „absolutní svoboda umění ztotožňuje s absolutní pasivitou smyslové matérie“. V textu s názvem „Jestli existuje nereprezentovatelné“ Rancière staví vedle sebe Antelmea a Flauberta.⁴ V díle *Patříme k lidem* můžeme číst:

Šel jsem močit. Byla ještě noc. Ostatní vedle mě také močili; nemluvili jsme na sebe. Za záchodkem byla jáma na sraní se zídkou, na níž seděli další chlapi se staženými kalhotama. Jámu kryla stříška, záchodky nikoliv. Za námi hluk dřeváků, kašel – to přicházeli noví. Hajzly nebyly nikdy liduprázdné. Od záchodků se nepřetržitě šířil zápach. [...] Buchenwaldská noc byla klidná. Tábor se podobal velké spící mašině. Čas od času se rozsvítily reflektory na strážních věžích: oko SS se otvíralo a zavíralo. V lesích, obklopujících tábor, konaly hlídky svou obchůzku. Jejich psi neštěkli. Strážě se chovaly tiše.⁵

V *Paní Bovaryové* čteme:

Usedla a pokračovala v své práci; spravovala bílou bavlněnou punčochu. Pracovala s čelem skloněným a nemluvila. Karel rovněž ne. Pode dveřmi pronikal zvenčí vzduch a lehce zviřoval prach na dlaždicích; lékař se díval, jak se plouží, a slyšel jen, jak mu ve spáncích

buší krev a kdesi daleko na dvoře kdáká slepice,
snášejí vejce. **6**

I když spojení těchto dvou úryvků má být výzvou pro čtenáře a kritická a sémiologická analýza jejich srovnání by jistě vydala na celou knihu, budeme ji chápat pouze jako důsledek jedné z vícero souřadných syntaxí, přestože tato je obdařena zvláštním smyslem. Naším cílem je totiž podpořit právě tu hypotézu, kterou Rancière ve své argumentaci otevřeně odmítá. Podle něj je třeba gesto Antelmea, který v srdci katastrofy využívá flaubertovskou syntaxi, interpretovat jako akt odporu a re-humanizaci jeho mezní zkušenosti. Mlčení bytostí popsaných v těchto dvou úryvcích a vztah mezi jejich rezignovaným tichem a nepřátelskými objekty, jež je obklopují, s sebou nese další aspekt, totiž otázku kontinuity mezi pocity v koncentračních táborech a pocity každodenního života v období „míru“, ba dokonce toho „míru“, který předcházal existenci táborů. Tato kontinuita, soustředěná v intimitě, kterou jsou lidské bytosti nuceny sdílet s nejrůznějšími vulgárními a nechutnými předměty a která v pokročilém kapitalismu představuje každodennost velké většiny z nás, měla pro naši subjektivitu ještě škodlivější následky, než si dokázal představit i samotný Marx. Pojmy jako zvěcnění, reálné podřízení nebo odcizení nám nic neříkají o nedostatku slov, jímž jsme postiženi tváří v tvář našemu evidentně důvěrnému vztahu ke zboží a jeho řeči, tváří v tvář naší neschopnosti pojmenovat nejjednodušší skutečnosti života, v první řadě politické události.

Bezpochyby právě této schopnosti nechat všechno koexistovat v jediném dni a schopnosti všemu a čemukoli říkat „práce“ vdělila vyhlazovací mašinérie během druhé světové války za svou nesmírnou účinnost. Ona souřadná banalita zla proměnila obyčejného úředníka v Eichmanna, který nakonec *pouze* sepisoval seznamy, dělal *pouze* svou práci.

Ale za tímto zdáním roztříštěnosti, které charakterizuje spojení abstraktních a nesourodých aktivit dnešního způsobu využití času,

probíhá neustálé úsilí o tkaní kontinuity udržující život pohromadě, které každý z nás vynakládá, úsilí o kolaboraci se zavedeným systémem, plné drobných gest a malých pozorností. Od třicátých let nepřetržitě pokračuje totální mobilizace, stále jsme mobilizováni do proudu „aktivního života“. Jako zaměnitelné singularity, nepopsané listy papíru, na něž může být zachycen jakýkoli příběh (ten Eichmannův, příběh velkého umělce nebo příběh zaměstnance bez jakéhokoli nadání), žijeme obklopeni předměty, jež *by se mohly stát ready-made* či zůstat obyčejnými věcmi, případně projít oběma stavy. A tváří v tvář této moci, neklidně podřimující pod povrchem skutečnosti, je čas a prostor vyplňován reklamními spoty a spoustou stupidních úkolů. Do přerušeni si stále uchováváme cizost sami k sobě a důvěrnost k věcem.

Obraz je tím, v čem se byvší bleskově spojí s nynějškem v konstelaci. Jinak řečeno: obraz je dialektika v klidu. Zatímco vztah přítomnosti k minulosti je čistě časový, kontinuální, vztah bývalého k nynějšku je dialektický: není to průběh, nýbrž obraz, skokově.

Walter Benjamin, *Pasáže*⁷

Souřadnost je tedy forma naší existence v režimu, který sám sebe nazývá demokratický. Třídní rozdíly jsou v něm mírné, rasismus se skrývá, diskriminace se odehrává v prostředí charakterizovaném mnohostí jiných událostí, jež jsou všechny rozprostřené ve stejné horizontální rovině amnezické a užvaněné přítomnosti. Informace, obrazy a dojmy, které získáváme, jsou sledem ničím nerozlišené a neorganizované „veteše“. Koláže a brouzdání televizními kanály již nepředstavují oddělené činnosti, jsou to metafory našeho vnímání života. Proto si myslíme, že ke smrti autora již není nutno se vyjadřovat. Neboť pokud je dnes autor jako „konvence“ ještě nezbytnější než dříve, zejména v beznadějných pŕtčkách o ochranu copyrightu a v rozhovorech s tvůrci,

8 Raymond BELLOUR, „L'interruption. L'instant“, in: *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*, Paříž: La Différence 1990, s. 109–131.

9 BENJAMIN, „N“, s. 144.

jimiž jsou zamořeny všechny časopisy, pak se ani nemusíme ptát, jestli byl vůbec někdy něčím jiným než konvencí. Prostřednictvím asambláží, montáží a juxtapozic jsme mysleli odjakživa, ale nejvěrnějším zrcadlem myšlenkové aktivity je, jak tvrdil Deleuze, zejména *obraz v pohybu*. A pokud toto tvrzení nepovažujeme za pouhou metaforu, ale za figuru skutečnosti, musíme se ptát, jaká by byla ontologická funkce pozastaveného obrazu uprostřed totální mobilizace.

Raymond Bellour upozornil roku 1987 v textu nazvaném „Přerušení. Okamžik“, že dějiny pozastaveného obrazu nebyly nikdy napsány.⁸ V Benjaminově díle můžeme vyznačit stopy této absence a představit si, že definice, kterou podává o dialektickém obraze, zčásti odpovídá na naše otázky. Píše: „K myšlení patří jak pohyb, tak zastavení. Tam, kde se myšlení zastaví v konstelaci nasycené nebezpečím, objevuje se dialektický obraz.“⁹ Jako produkt zastavení a současně naplnění je dialektický obraz především místem, kde se minulost setkává s přítomností, ale setkává se s ní jako se snem, jako by byla očištěna od nahodilosti a nabízela se v ryzím pohybu času a dějin. Potkává ji jako možnost. Důvody, proč Benjamin dlouze analyzoval proces potlačení a zastavení času v brechtovském divadle, jsou neoddelitelné od jeho představy dějin a funkce, kterou v nich může převzít umění. Velká část jeho myšlení se nám může jevit jako budování konstrukce vědění současně verbálního a vizuálního, které funguje jako most mezi obrazem a životem, mezi obrazem fixním a obrazem-pohybem. V srdci tohoto hledání se vždy objevuje změna rytmu, ať už je způsobena šokem nebo jiným typem přerušení.

Když Brecht ve svém epickém divadle zdůrazňoval postupy vytvářející pohled cizince jak ze strany publika, tak od samotných herců, technickým dispozitivem vhodným pro dosažení tohoto pocitu zdálo se být *zastavení*. Benjamin popsal tento postup roku 1931 takto:

Rodinná scéna. Znenadání vstupuje cizinec. Matka právě chtěla zmačkat polštář, aby jím mohla hodit po dceři; otec hodlal otevřít okno, aby zavolal strážníka.

10 Walter BENJAMIN, „Co je epické divadlo?“ (1939), in: *Výbor z díla I. Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 258 (překlad upraven).

11 Walter BENJAMIN, „Kommentare zu Gedichten von Brecht“ (1939), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 2.2, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1991, s. 556.

V této chvíli se ve dveřích objevuje cizinec. „Tableau“, jak se říkávalo kolem roku 1900. To znamená: cizinec právě narazil na poměry – zmuchlané lůžkoviny, otevřené okno, poničená výbava. Existuje však optika, v níž se i běžnější scény měšťáckého života jeví podobně. Čím více je zrušeno naše společenské uspořádání (čím jsme narušenější a čím méně jsme schopni o tomto zrušení uvažovat), tím nápadnější bude odstup cizince.**10**

Hledisko cizince v Benjaminově myšlení nám umožňuje uchopit logická a politická pouta, která mají tendenci zůstat skrytá. Cizincem se stáváme díky zastavení, neboť když je pohyb obnoven, jako by se souřadná zřejmost pokračování věcí jevila odpoutaná, jako by se v onom přerušení vyhloubila trhлина, podřívající zavedený řád a současně naší příslušnost k němu. V komentáři k Brechtovým básním z roku 1939 Benjamin píše, že „kdo se bije za vykořisťovanou třídu, je emigrantem ve své vlastní zemi“.**11** Stávání se cizincem, uskutečňované skrze postupná zastavení nad myšlenkovými obrazy a skrze podcenění sebe sama, se projevuje přerušením, jež je následováno protipohybem.

Tento proces blahodárného vytržení z prostředí, jež nám umožňuje získat jistou jasnozřivost, má zřejmě těsný vztah k umění, ale k umění jako zdroji, jako dispozitivu probuzených citů, nikoliv jako místu jejich realizace. Umění je totiž prostor, v němž jsou subjektivity zbaveny své funkčnosti. Singularity v něm vyvstávají oproštěny od vši užitečnosti. Jako ryze estetický prostor v sobě svět umění skrývá potenciální kritiku organizace společnosti obecně a organizace práce zvláště.

Proces stávání se cizincem jako revoluční čin se u Benjaminova objevuje již dříve, v textu „Kritika násilí“ z roku 1920, který se vůbec nezabývá uměním. Zde se dočteme, že „organizované dělnictvo je dnes vedle států zřejmě jediný právní subjekt, kterému přísluší právo na násilí“. Ale můžeme nazývat stávkou „násilím“? Může být pouhé přerušení činnosti,

„ne-jednání, jakým v posledku stávka je“, ztotožňováno s gestem násilí? Benjamin odpovídá, že nakonec ne, protože stávka se rovná pouhému „přerušeni vztahů“. A dodává, že

jako není podle názoru státu (či práva) přiznáno
v dělnickém právu na stávku právo na násilí,
nýbrž právo na vzepření se násilí tam, kde je toto
prostředně vykonáváno zaměstnavatelem, tak se
skutečně může tu a tam vyskytnout případ stávky,
který tomu odpovídá a ohlašuje pouze „odvrat“ či
„odcizení“ od zaměstnavatele.**12**

Co se tedy stane v té jedinečné chvíli odvrácení [*détournement*], které nás přivede ke ztrátě důvěrného vztahu k bídě běžného vykořisťování, takže jsme náhle schopni rozhodnout, že šéf přestává být na pár dní šéfem? Nastává přerušeni obvyklého běhu věcí, mobilizace následující po předběžné demobilizaci, a k tomu všemu dochází díky zastavení, které nás mění v diváky, překvapené událostmi, ale připravené do nich zasáhnout. Foucault napsal, že implicitní požadavek každé revoluce zní: „musíme změnit sebe sama“.

Revoluční proces se tedy stává prostředkem této změny a současně jejím cílem, neboť podobná transformace potřebuje kontext možného trvání. Právě v tomto smyslu Benjamin tvrdí, že skutečně radikální stávka by byla prostředkem bez účelu, prostorem, kde by se veškerá hierarchická organizace svázaná s politickou byrokracií zhroutila pod silou událostí. Souřadnost by byla zničena vpádem diskontinuity.

Ale existuje dnes prostředek k uskutečnění takové stávky, jež by nebyla zaměstnanecká ani odborářská, ale mnohem rozsáhlejší a ambicióznější? Otázka je složitá, my jsme však možná prvními občany v dějinách, pro něž má metafyzický popis lidské bytosti jako bytosti bez profesního či sociálního údělu velmi bezprostřední smysl právě z důvodu naší chudé singularity. Agamben napsal: „Existuje skutečně něco, čím by měl

člověk být, ale to něco není žádná podstata, není to dokonce ani žádná věc: je to *pouhý fakt vlastní existence jako možnosti či potence*.¹³

Stávka, která by byla přerušením všech vztahů, jež nás identifikují a zotročují mnohem více než veškerá profesní činnost, byla již v sedmdesátých letech snem několika italských feministek, které se dokázaly zapojit do politiky, již se neříkalo politika. Během bojů za trestání znásilnění, legalizaci potratů a zavedení politiky kvót požadovaly mlčení zákona v otázce vlastních těl. Roku 1976 prohlásil boloňský kolektiv požadující domácí mzdu: „Pokud budeme stávkovat, neuchýlíme se k sabotování výroby nebo ničení surovin; přerušeni naší práce nepřinese ochromení produkce, ale reprodukce dělnické třídy. A to bude skutečná stávka dokonce i pro ty, kteří normálně stávkují bez nás.“

Tento typ stávky, který přeruší totální mobilizaci, již jsme všichni podřízeni, a umožní nám změnit nás samotné, nazýváme *lidská stávka*, protože je obecnější než všeobecná generální stávka a jejím cílem je proměna neformálních sociálních vztahů, jež jsou základem dominance. Radikalismus tohoto typu revolty spočívá v tom, že nezná reformistický výsledek, s nímž by se mohla spokojit. V jejím světle se racionalita chování, které si osvojujeme v našem každodenním životě, jeví jako cele diktovaná přijímáním ekonomických principů, které jej určují. Každé gesto a každá konstruktivní činnost, do níž se zapojíme, má svůj protějšek na straně monetární nebo libidinózní ekonomie. Lidská stávka vyhlásuje krach těchto dvou principů a uvádí na scénu jiné afektivní a materiální toky.

Neenabízí žádné skvělé řešení problémů, způsobených těmi, kdo nám vládnou, snad kromě Bartlebyho hesla: *I would prefer not to*.¹⁴

Paříž, listopad 2005.

READY-MADE UMĚLCI A LIDSKÁ STÁVKA. NĚKOLIK UPŘESNĚNÍ
CLAIRE FONTAINE

