

Deboru
Magid
Crary
Best a Kellmer
BeGroverner
Dvorak
Hladik
Redating
Peshke a KP
Stejskal
Stejskal

NIČ VŠEMI
PROSTŘEDKY
IDEU ŠTĚSTÍ

Sešit pro umění, teorii
a příbuzné zóny

vvp

4-5/2008

Marx zrovna pobýval v Londýně, když byla v roce 1851 s obrovskou slávou zahájena první Světová výstava. Z různých projektů přihlášených do soutěže pořadatele vybrali Paxtonův návrh obrovského paláce, který měl být celý postaven pouze z křišťálu. V katalogu výstavy psal Merrifield, že Křišťálový palác je „možná jediná budova na světě, v níž je ovzduší hmatatelné [...] divákov, který se nachází na galerii na východním či západním konci [...] se nejvzdálenější části budovy jeví zahalený modravým oparem“. První velký triumf zboží se tudíž odehrával současně ve znamení průhlednosti a preludu. [...]

Je pravděpodobné, že si Marx vzpomněl na dojem, který získal v Křišťálovém paláci, když psal část *Kapitálu* nazvanou *Fetišový charakter zboží a jeho tajemství*. Není náhoda, že právě tato část má v *Kapitálu* zásadní význam. Odhalení „tajemství“ zboží se stalo klíčem, který otevřel filosofickému myšlení začarovanou říši kapitálu, kterou se

kapitál ovšem vždy pokoušel skrýt, a vystavil ji plnému světlu.

Bez identifikace tohoto nehmotného centra, v němž se produkt práce tím, že se štěpí v užitnou a směnnou hodnotu, transformuje v jakýsi „prelud [...], který je současně uchopitelný i neuchopitelný smysly“, by žádné z dalších analýz v *Kapitálu* nebyly možné.

A přece se v šedesátých letech Marxova analýza fetišistického charakteru zboží pošetile přehlížela. Ještě v roce 1969 v předmluvě k jednomu populárnímu vydání *Kapitálu* Louis Althusser vyzýval čtenáře, aby přeskočili první oddíl, protože teorie fetišismu je prý „do očí bijící“ a „krajně škodlivou“ stopou hegelovské filosofie.

O to pozoruhodnější je postoj, jehož prostřednictvím Debord zakládá právě na této „do očí bijící stopě“ svou analýzu spektakulární společnosti, kapitalismu, který se dostal do své nejkrajnější polohy.

To, že se kapitál „stává obrazem“, není nic jiného než poslední metamorfóza zboží, v němž směnná hodnota už zcela zastínila užitnou hodnotu a poté, co zkreslila celou společenskou produkci, může dosáhnout postavení absolutní a nezodpovědné vládkyně nad celým životem. Křišťálový palác v Hyde Parku, kde zboží poprvé nepokrytě staví na odiv své tajemství, je proroctvím budoucího představení, nebo spíše zlým snem, v němž se devatenáctému století zdálo o století dvacátém. Vzbudit se z tohoto zlého snu je prvním úkolem, který na sebe berou situacionisté.

Giorgio Agamben, „Glosy na okraj *Komentářů ke Spektakulární společnosti*“, in: *Prostředky bez účelu. Poznámky o politice*. Přeložila Naděžda Bonaventurová, Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 2003, s. 62–63.

Guy Debord

Zpráva o konstrukci situací
a o podmínkách organizace
a působení mezinárodní
situacionistické tendence

Revoluce a kontrarevoluce v moderní kultuře

Především se domníváme, že je třeba změnit svět. Usilujeme o co nejvíce osvobozující změnu společnosti i života, v nichž jsme uzavřeni. Jsme si vědomi, že tato změna je možná díky patřičným činům.

Naším záměrem je právě využití jistých prostředků spočívajících v činnosti, a také objevování prostředků nových, které lze snadněji rozpoznat v oblasti kultury a morálky, ovšem aplikovat se dají pouze v perspektivě interakce všech revolučních změn.

To, co se nazývá kultura, v rámci dané společnosti odráží, ale také předem nastiňuje možnosti uspořádání života. Naše doba je zásadním způsobem charakterizována tím, že revoluční politická činnost se opožďuje za rozvojem moderních možností produkce, vyžadujících vyšší uspořádání světa.

Prožíváme hlubokou krizi Dějin, v níž se rok co rok stále výrazněji nastoluje problém racionální dominance nových produktivních sil a utváření určité civilizace v celosvětovém měřítku. Činnost mezinárodního dělnického hnutí, na níž závisí předběžný převrat ekonomické základny vykořisťování, však dosáhla pouze dílčích lokálních úspěchů. Kapitalismus objevuje nové formy boje – řízení trhu, rozvoj distribučního sektoru, fašistické vlády; opírá se o degeneraci dělnického vedení; prostřednictvím různých reformistických taktik maskuje třídní rozpory. Takto se mu až do současné doby dařilo i ve velké většině vysoce industrializovaných zemí udržovat staré sociální vztahy, a tedy zbavovat socialistickou společnost její nepostradatelné materiální základny. Rozvojové či kolonizované země, jež se zhruba poslední desetiletí masově angažují v přímějším boji proti imperialismu, dosáhly naopak velmi výrazných úspěchů. Jejich úspěchy způsobují vyostřování rozporů kapitalistické ekonomiky a zejména v případě

čínské revoluce napomáhají obnově revolučního hnutí jako celku. Tato obnova se nemůže omezit na reformy v kapitalistických nebo anti-kapitalistických zemích, nýbrž bude naopak všude přispívat k rozvoji konfliktů tím, že bude klást otázku moci.

Na rovině ideologického boje je roztržštěnost moderní kultury produktem chaotického paroxysmu těchto antagonismů. Nově se definující touhy se formulují v nejisté situaci: zdroje naší doby umožňují jejich uskutečnění, ale zpozdilá ekonomická struktura nedokáže tyto zdroje patřičně využít. Ideologie vládnoucí třídy zároveň ztratila veškerou soudržnost díky znehodnocování svých po sobě následujících pojetí světa, jehož následkem je její příklon k historickému indeterminismu, díky souběžné existenci časově odstupňovaných, rozporných a principiálně navzájem nepřátelských myšlenek, jako třeba křesťanství a sociální demokracie, a také díky mísení přínosu různých civilizací, zcela cizích současnému Západu, jejichž hodnotu jsme v poslední době začali rozeznávat. Hlavním cílem ideologie vládnoucí třídy je tedy vytváření zmatku.

V kultuře (při používání slova „kultura“ necháváme soustavně stranou vědecké či pedagogické aspekty kultury, přestože zmatek se zde očividně projevuje i na úrovni velkých vědeckých teorií nebo obecných pojetí výchovy; označujeme tak určitý komplex tvořený estetikou, cítěním a morálkou: reakci doby na každodenní život) jsou matoucí kontrarevoluční postupy paralelně tvořeny částečnou anexí nových hodnot a záměrně antikulturní produkcí za pomoci velkopřemyslových prostředků (román, film), což je přirozený následek ohlu-pování mládeže ve školách i v rodinném prostředí. Vládnoucí ideologie organizuje banalizaci podvrtných objevů a ve velké míře je šíří až po jejich sterilizaci. Dokonce se jí daří využívat jednotlivců, kteří ji rozvracejí: ať už mrtvých – falšování jejich děl –, nebo živých – díky celkovému ideologickému zmatení, opájejíc je jedním z oněch mystických učeních, se kterými obchoduje.

Jeden z rozporů buržoazie ve fázi její likvidace tedy spočívá v respektování principu intelektuální a umělecké tvorby, tedy v tom, že se nejprve proti těmto výtvořům staví, ale poté jich využívá. Je to proto, že u minority je třeba udržet smysl pro kritiku a zkoumání, ovšem pod podmínkou, že se tato aktivita nasměruje k důsledně rozčleněným utilitárním disciplínám a že se zabráni kritice a zkoumání celku. V oblasti kultury se buržoazie snaží odvrátit vkus od všeho nového, co je pro ni v naší době nebezpečné, k jistým znehodnoceným, neškodným a zmateným formám novosti. Avantgardní tendence jsou

prostřednictvím komerčních mechanismů ovládajících kulturní aktivitu odříznuty od frakcí, které je mohou podporovat a které jsou samy již omezeny souhrnem společenských podmínek. Lidé, kteří na sebe v rámci těchto tendencí upozornili, jsou obecně připouštěni jakožto jednotlivci, přičemž je nasnadě, co se jim za tuto cenu upírá: ústředním bodem celé debaty je vždy rezignace na jakýkoli souhrnný požadavek a přijetí fragmentární práce, jež může podléhat různým interpretacím. Právě to dodává samotnému pojmu „avantgarda“, s nímž vposledku vždy manipuluje buržoazie, cosi podezřelého a směšného.

Sám pojem kolektivní avantgardy, včetně militantního aspektu, jež zahrnuje, je nedávným produktem historických podmínek, které s sebou současně nesou nutnost koherentního revolučního programu v oblasti kultury i nutnost boje proti silám zabraňujícím tomuto programu v rozvinutí. Taková seskupení jsou vedena k tomu, aby do sféry své činnosti převedly některé organizační metody vytvořené revoluční politikou, a jejich aktivitu již potom nelze chápat bez vztahu s určitou politickou kritikou. Porovnáme-li futurismus, dadaismus, surrealismus a hnutí, jež se utvořila po roce 1945, pokrok, k němuž došlo, je v tomto ohledu nezanedbatelný. U každého z těchto stadií ovšem odhalujeme tutéž univerzální vůli ke změně; a také tentýž rychlý rozpad, jakmile nemožnost dostatečně hluboké změny reálného světa způsobí defenzivní útěk právě k těm doktrinálním pozicím, jejichž nedostatečnost byla předtím odhalena.

Futurismus, jehož vliv se šířil z Itálie v období před První světovou válkou, zaujal postoj spočívající ve snaze o uskutečnění převratu v literatuře i v umění, postoj, který neumožňoval zavedení většího počtu formálních inovací, nýbrž byl naopak založen na krajně schematické aplikaci pojmu mechanického pokroku. Dětskost technického optimismu futuristů se vytratila spolu s obdobím buržoazní euforie, jež byla jeho nositelkou. Italský futurismus se rozpadl – od nacionalismu k fašismu – aniž kdy dospěl ke komplexnější teoretické vizi své doby.

Dadaismus, jež stvořili uprchlíci a dezertéři první světové války v Curychu a New Yorku, chtěl být odmítnutím všech hodnot buržoazní společnosti, jejíž selhání právě začínalo bít do očí. Jeho divoké manifestace v poválečném Německu a Francii principiálně usilovaly o zničení umění i psaní a v menší míře se vztahovaly také na jisté formy chování (záměrně stupidní divadelní představení, proslovy a promenády). Jeho dějinná úloha tkví v tom, že zasadil smrtelnou ránu tradičnímu pojetí kultury. Takřka okamžitý zánik dadaismu byl

vynucen jeho veskrze negativní definicí. Je však jisté, že dadaistický duch zčásti určoval všechna hnutí, jež po něm následovala, a že určitý aspekt negace, z historického hlediska dadaistický, se měl znovu objevovat u všech pozdějších konstruktivních pozic, nežli byly smeteny silou sociálních podmínek, jež si vynucují obrození prohnilé nadstavby, jejíž intelektuální postup dospěl ke svému konci.

Zakladatelé surrealismu, kteří se předtím podíleli na francouzském dadaistickém hnutí, se snažili definovat půdu pro jistou konstruktivní činnost, vycházející z morální revolty a krajní opotřebovanosti tradičních komunikačních prostředků, tedy ze základů, které vyznačil dadaismus. Surrealismus, jenž vzešel z poetické aplikace freudovské psychologie, rozšířil metody, které objevil, i na malířství, na film a na některé aspekty každodenního života, a poté v rozptýlené podobě i na daleko širší sféru. U takového pokusu se ve skutečnosti nejedná o to, mít absolutně nebo relativně pravdu, nýbrž stát se po jistou dobu katalyzátorem tužeb určité epochy. Období pokroku surrealismu, vyznačené potíráním idealismu a v jistém momentu příklonem k dialektickému materialismu, se zastavilo krátce po roce 1930, ale jeho úpadek začal být zjevný až na konci druhé světové války. Surrealismus se mezitím rozšířil do celé řady různých zemí. Kromě jiného zavládl podnět ke vzniku určité disciplíny, jejíž důslednost, často zmírňovanou komerčními ohledy, není radno přeceňovat, ale která byla účinným prostředkem boje proti matoucím mechanismům buržoazie.

Pokud jde o konstruktivní možnosti, surrealistický program, hlásající svrchovanost touhy a překvapivosti a navrhuující nový přístup k životu, je mnohem bohatší, než se obecně věří. Je jisté, že nedostatek materiálních prostředků k jeho uskutečnění závažným způsobem omezil šíři surrealistického záběru. Spiritistické vyústění snahy jeho prvních vůdců a především průměrnost epigonů nás však nutí hledat už u samotného počátku surrealistické teorie negaci celého jejího vývoje.

Chybou, již nalézáme u kořenů surrealismu, je představa nekonečného bohatství nevědomé imaginace. Příčina ideologického selhání surrealismu spočívá v jeho přesvědčení, že nevědomí je velká a konečně odhalená síla života, v tom, že surrealismus zrevidoval dějiny idejí, ale u této revize se zastavil. Nakonec zjišťujeme, že nevědomá imaginace je chudá, že automatické psaní je jednotvárné a že celá ta nálepka „neobvyklosti“, již surrealistický přístup okatě vystavuje na odiv, je velice málo překvapivá. Formální věrnost tomuto stylu imagi-

nace nakonec vede k pravému opaku moderního pojetí imaginárna, totiž k tradičnímu okultismu. Nakolik surrealismus zůstal závislý na své hypotéze nevědomí, lze změřit v onom teoretickém prohloubení, o jehož vypracování se pokusila druhá surrealistická generace: Calas a Mabille všechno vztahují ke dvěma po sobě následujícím aspektům surrealistické praxe týkající se nevědomí – u prvního je to psychoanalýza, u druhého kosmické vlivy. Objev úlohy nevědomí byl ve skutečnosti jen jedním překvapením, jednou inovací, a nikoli zákonem budoucích překvapení a inovací. Freud nakonec odhalil totéž, když napsal: „Vše vědomé se opotřebovává. Nevědomé naopak zůstává beze změny. Jakmile je však uvolněno, nepodléhá snad samo zkáze?“

Surrealismus, který se staví proti očividně iracionální společnosti, v níž byla roztržka mezi realitou a dosud důrazně proklamovanými hodnotami dovedena až k absurditě, využívá iracionálna, aby zničil její povrchové logické hodnoty. Samotný úspěch surrealismu spočívá velkou měrou ve faktu, že nejmodernější podoba ideologie této společnosti se vzdala striktní hierarchie umělých hodnot a sama otevřeně využívá iracionality, a tím pádem i toho, co zbylo ze surrealismu. Buržoazie musí především zabránit novému vzepětí surrealistického myšlení. Byla si dobře vědoma, že surrealismus představuje hrozbu. Nyní, když jej dokázala rozmělnit do běžné estetické komerce, se zálibou konstatuje, že dospěl ke krajnímu bodu neuspořádanosti. Takto si pěstuje jakousi nostalgii po surrealismu a zároveň diskredituje jakékoli nově výzkumy tím, že je automaticky usměrňuje zpátky k surrealistickému *déjà-vu*, tj. k porážce, kterou již podle ní nemůže nikdo znovu zpochybnit. Odmítnutí odcizení ve společnosti, jež je založena na křesťanské morálce, dovedlo několik lidí k respektování veskrze iracionálního odcizení primitivních společností, toť vše. Je třeba jít dál, je třeba dále racionalizovat svět – to je první podmínka nutná k tomu, aby byl obdařen vášní.

Dekompozice, nejvyšší stádium buržoázního myšlení

Dvěma hlavními centry takzvané moderní kultury jsou Paříž a Moskva. Módy vzešlé z Paříže, módy, na jejichž vytváření Francouzi již nemají většinový podíl, ovlivňují Evropu, Ameriku a další země rozvíjející se v kapitalistické zóně, kupříkladu Japonsko. Módy, jež administrativně zavádí Moskva, ovlivňují všechny dělnické státy a ve slabé míře reagují na Paříž a její evropskou zónu působnosti.

Moskevský vliv má přímý politický původ. Abychom vysvětlili tradiční a doposud trvající vliv Paříže, musíme vzít v úvahu předstih, jakého nabyla, pokud jde o profesní koncentraci.

Buržoazní myšlení, ztracené v systematické zmatenosti, a výrazně překroucené marxistické myšlení v dělnických státech: na Východě i na Západě vládne konzervatismus, a to principiálně v oblasti kultury a morálky. V Moskvě se zviditelňuje tím, že se přejímají typické postoje maloburžoazie devatenáctého století. V Paříži se přestrojuje za anarchismus, cynismus či humor. Přestože obě dominantní kultury jsou od základu neschopné přisvojit si skutečné problémy naší doby, lze říci, že dotyčná zkušenost se výrazněji vyhrtila na Západě a že co se týče této roviny produkce, moskevská zóna nabývá vzezření málo rozvinuté oblasti.

Znalost vývoje idejí nebo zmatené nahlížení četných proměn prostředí vytváří v buržoazní zóně, kde se celkově vzato tolerovalo zdání intelektuální svobody, příznivou situaci pro uvědomění probíhajícího převratu, jehož hybné síly nelze ovládat. Vládnoucí sensibilita se snaží adaptovat, jakkoli přitom zabraňuje novým změnám, jež jsou pro ni vposledku nevyhnutelně škodlivé. Řešení, jež jsou současně navrhována zpátečnickými myšlenkovými proudy, se nutně redukuje na tři postoje: prodlužování módních trendů, které přinesla krize dadaismu a surrealismu (jež je pouze rozvinutým kulturním výrazem duševního rozpoložení, jež se spontánně projevuje všude, kde se spolu s minulými způsoby života rozpadají i doposud připouštěné životní hodnoty), zabydlení v mentálních ruinách a konečně návrat daleko nazpět.

Pokud jde o přetrvávající módy, všude se setkáváme s jakousi rozředenou formou surrealismu. Má všechny příchutě surrealistické epochy, ale žádnou z jejích myšlenek. Její estetikou je opakování. Zbytky ortodoxního surrealistického hnutí jsou v tomto senilním okultistickém stadiu právě tak neschopné zaujmout nějakou ideologickou pozici jako cokoli vymyslet: stávají se zárukou stále vulgárnějších podob šarlatánství a požadují další.

Zabydlení v nicotnosti je kulturní řešení, jež vystoupilo s největší silou v letech následujících po druhé světové válce. Ponechává volbu mezi dvěma možnostmi, jež byly doloženy nespočtem příkladů: mezi zakrýváním nicoty s pomocí patřičného výraziva, anebo její nenucenou afirmací.

První možnost se proslavila zejména díky existencialistické literatuře, jež pod rouškou předstírané filosofie reprodukuje ty nejtuctověj-

ší aspekty kulturního vývoje předcházejících třiceti let a svou původně publicistickou zajímavost podporuje marxistickými či psychoanalytickými padělkami nebo dokonce nazdařbůh navazovanou politickou angažovaností a politickými demisemi. Tyto postupy měly velmi mnoho následovníků, ať už přiznaných či nepřiznaných. Trvalé mravení hemžením abstraktní malby a teoretiků, kteří ji definují, představuje skutečnost téže povahy a srovnatelné šíře.

Radostná afirmace naprosté mentální nicotnosti vytváří jev, který je v nedávné neoliteratuře nazýván „cynismem mladých pravicových prozaiků“. Zdaleka se neomezuje jen na pravičáky, prozaiky nebo na jejich údajnou mladou generaci.

Mezi tendencemi, které se dovolávají návratu k minulosti, se jako nejodvážnější ukazuje doktrína socialistického realismu, neboť tvrdí, že se opírá o výsledky revolučního hnutí, díky čemuž může ve sféře kulturní tvorby zaujímat neohrožitelnou pozici. Andrej Ždanov na konferenci sovětských skladatelů roku 1948 ukazoval podstatu její teoretické represe: „Udělalí jsme dobře, když jsme zachovali poklady klasické malby a rozprášili likvidátory výtvarného umění? Neznamenalo by přežívání takových ‚škol‘ likvidaci malby?“ Rozvinutá západní buržoazie, konstatující zhroucení všech svých hodnotových systémů, tváří v tvář této likvidaci malby – a mnoha dalším likvidacím – sází v zoufalé reakci a politickém oportunistu na naprostou ideologickou dekompozici. Ždanov – se svým charakteristickým povýšeneckým vkusem – se naopak rozpoznává v maloburžoovi, jenž je proti dekompozici kulturních hodnot posledního století, a nevidí žádné jiné východisko než pokus o jejich autoritativní obnovení. Je dost nerealistický na to, aby se domníval, že pomíjivé a lokální politické okolnosti poskytují moc k tomu, aby bylo možno manipulovat s obecnými problémy epochy tak, že se znovu pustíme do studia překonaných problémů, poté co jsme hypoteticky vyloučili všechny závěry, které z nich dějiny ve své době vyvodily.

Tradiční propagandě náboženských organizací, zejména katolicismu, se svou formou a některými obsahovými aspekty tomuto socialistickému realismu blíží. Katolicismus s pomocí neměnné propagandy obhájí celkovou ideologickou strukturu, kterou jako jediný mezi mocnostmi minulosti dosud vlastní. Aby se katolická církev znovu zmocnila stále početnějších sektorů, jež unikají jejímu působení, usiluje souběžně se svou tradiční propagandou o získání vlivu na moderní kulturní útvary, zejména na ty, které vycházejí z teoreticky zkomplikované nicotnosti – například na takzvané

informel¹ v malbě. Katoličtí reakcionáři mají oproti ostatním buržo-

¹ *La peinture informelle* – jeden z názvu (také tašismus či lyrická abstrakce) pro expresivní abstraktní tendence ve francouzském malířství po druhé světové válce (pozn. red.).

azním tendencím ve skutečnosti tu výhodu, že jsou pojištěni hierarchií permanentních hodnot, takže je pro ně o to snazší s poklidem dovádět dekompozici do krajnosti, a to v té disciplíně, v níž vynikají.

Současným vyústěním krize moderní kultury je ideologická dekompozice. Na těchto zříceninách již nelze vystavět nic nového, prosté uplatňování kritického ducha se stává nemožným, neboť každý úsudek naráží na jiné úsudky a všichni odkazují k troskám souhrnných systémů zbavených původního účelu nebo k osobním sentimentálním imperativům.

Dekompozice se zmocnila všeho. Stačí se podívat, jak masivní využívání komerční reklamy stále více ovlivňuje úsudky ohledně kulturní tvorby. Dospěli jsme k bodu ideologické absence, kde již působí pouze publicistická aktivita, k vyloučení jakéhokoli předběžného kritického soudu, přičemž se však vyvolává podmíněný reflex kritického usuzování. Složitá hra prodejních strategií dospívá automaticky a k všeobecnému překvapení odborníků k vytváření pseudotémat kulturní diskuse. Toť sociologický význam fenoménu Sagan-Drouet,² te-

² Françoise Sagan a Miňou Drouet byly „záračné“ literární děti, jejichž tvorba vzbudila v padesátých letech živé diskuse (pozn. překl.).

dy zkušenosti, jež se ve Francii plně projevuje během posledních tří let a jejíž ozvuk dokonce překročil hranice kulturní zóny, jejíž osou je Paříž, a vyvolal zájem i v dělnických státech. Profesionální posuzovatelé kultury tváří v tvář fenoménu Sagan-Drouet pocitují nepředvídatelný výsledek mechanismů, které jim unikají, a obecně jej vysvětlují prostřednictvím postupů cirkusové reklamy. Vzhledem ke svému povolání jsou však nuceni postavit proti těmto přeludům děl přeludy kritiky (dílo, jehož zajímavost je nevysvětlitelná, pro matoucí buržoazní kritiku ostatně vytváří to nejbohatší téma). Zákonitě si neuvědomují fakt, že intelektuální mechanismy kritiky jim unikaly již dlouho předtím, než jiné, vnější mechanismy začaly této prázdnoty využívat. Brání se tomu, aby ve fenoménu Sagan-Drouet rozpoznali směšnou rubovou stranu proměny výrazových prostředků v prostředek působení na každodenní život. Kvůli tomuto procesu přesahování se autorův život stává stále důležitějším na úkor jeho díla. A poté, když období význačných uměleckých vyjádření dospělo ke své nejkrajnější redukci, význam bylo lze připisovat již jen osobnosti autora, na níž ovšem mohl být pozoruhodný již pouze jeho věk, nějaká módní neřest nebo pitoreskní bývalé zaměstnání.

Rozpor, který je nyní třeba sjednotit, abychom se ubránili ideologické dekompozici, se ostatně nesmí upínat na kritiku šaškáren vznikajících v rámci zastaralých forem, jako je třeba poezie nebo román. Je třeba kritizovat aktivity důležité pro budoucnost, ty, které musíme využívat. Závažnějším znakem současné ideologické dekompozice je, že funkcionalistická teorie architektury se zakládá na těch nejreakčnějších pojetích společnosti i morálky. Což znamená, že k dílčím a přechodně hodnotným přínosům prvního období Bauhausu nebo Le Corbusierovy školy se podloudně přidává jistý krajně zpozdilý pojem života a jeho rámce.

Od roku 1956 nicméně vše naznačuje, že vstupujeme do nové fáze boje a že tlak revolučních sil, narážející na všech frontách na nejnepřekonatelnější překážky, začíná měnit podmínky předcházejícího období. Můžeme současně pozorovat, že se reálný socialismus v zemích antikapitalistického tábora začíná dávat na ústup i se stalinistickou reakcí, kterou vyvolal, že kultura typu Sagan-Drouet vyznačuje pravděpodobně nepřekročitelné stadium buržoazní dekadence, a konečně vidíme také relativní uvědomění, pokud jde o vyčerpanost kulturních prostředků, které na západě fungovaly od konce druhé světové války. Avantgardní minorita může znovu nalézt pozitivní hodnotu.

Role minoritních tendencí v období oslabení

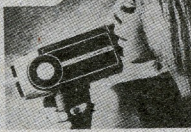
Po odlivu světového revolučního hnutí, jenž se jasně projevuje již několik let po roce 1920 a jenž se vyhrocuje až do příchodu padesátých let, následuje s pětiletým až šestiletým zpožděním i oslabení hnutí, která se snažila prosadit liberální inovace v kultuře a každodenním životě. Ideologický i materiální význam takových hnutí bez ustání slábne, až dosáhne bodu naprosté společenské izolovanosti. Jejich činnost, jež může v příznivějších podmínkách podnítit náhlou obnovu afektivní atmosféry, poznenáhlu ochabuje, dokud se konzervativním tendencím nepodaří znemožnit jí jakékoli přímé proniknutí do falešné hry oficiální kultury. Tato hnutí, vyloučená ze své úlohy v produkci nových hodnot, se nakonec přetvoří na rezervní armádu intelektuální práce, z níž buržoazie může vybírat jednotlivce, kteří k její propagandě přidají nové nuance.

V tomto bodě rozpadu je význam experimentální avantgardy ve společnosti očividně menší než význam pseudomodernistických tendencí, které se nikterak neobtěžují dávat najevo nějakou vůli po změně,

j'aime ma caméra

parce que j'aime vivre

vous capture les meilleurs moments de l'événement... je suis sensible à un instant dans tout leur éclat



LA DOMINATION DU SPECTACLE SUR LA VIE.

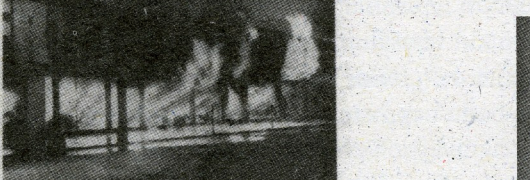
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE



LE SPECTACULAIRE CONCENTRÉ

Dans la zone post-développement du marché mondial, on rassemble dans l'habillage des à l'extrême, sur un seul homme, tout l'admirable développement garanti, inaliénable, qu'il s'agit d'appliquer à la consommation... Le spectacle est concentré dans le visage de cet homme qui se regarde dans le miroir...

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE



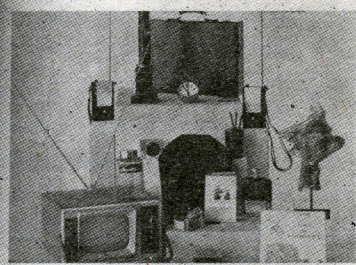
CRITIQUE DE L'URBANISME (Supermarket à Los Angeles, août 1968).

« L'Amérique est une société perdue sur cette planète. Depuis plusieurs mois, ses habitants, politiciens, psychologues, économistes, experts en tout genre, et qui ont décidé la production... Le spectacle est concentré dans le visage de cet homme qui se regarde dans le miroir... »

Notes Tiers (Le Monde, 3-11-68).

«... dans quel monde, devenu le terrain d'un spectacle de la marchandise... Le spectacle est concentré dans le visage de cet homme qui se regarde dans le miroir... »

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE



LE SPECTACULAIRE DIFFUS

Le capitalisme parvenu au stade de l'abandon des marchandises dispose des représentations du bonheur, et donc de la réussite matérielle, en une infime d'objets et gadgets exprimant, réduites et dissimulées, toutes d'appartenance à des artifices de la société consumériste... Le spectacle est diffusé dans l'air ambiant...

reconnaissance et actes de toutes les révolutions prolétariennes, revendication jusqu'au bout de la lutte pour la reconnaissance, et ce font les propriétés...

Basement dans notre temps en projet et cette critique inopérante (chacun des termes faisant voir l'autre), cela signifie immédiatement révéler tout le radicalisme dont furent porteurs le mouvement ouvrier, le poète et l'art modernes en Occident (comme préface à un recherche expérimentale sur...

Il y a tout compte de nous les déistes de notre peuple et de ses valeurs...

ins de la déontologie pratique doit l'histoire de la théorie situationniste-matérialiste (ici) c'est le socialisme, et la consommation associative...

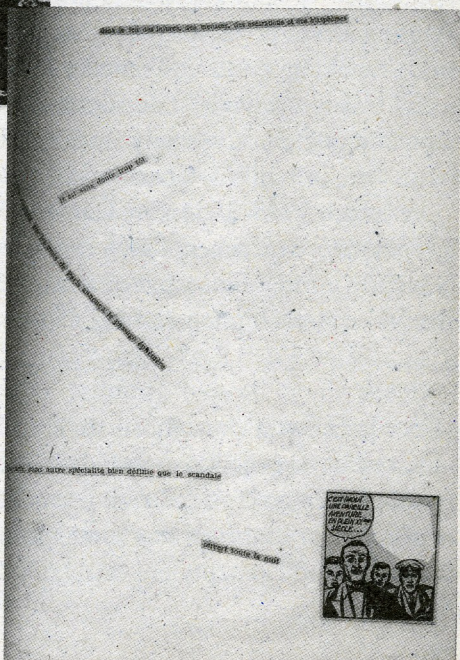
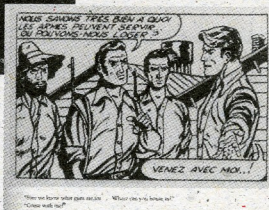
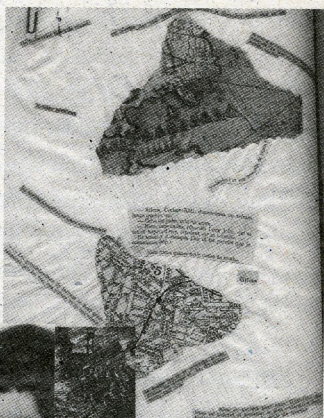
INTERNATIONALE SITUATIONNISTE



Les villes rétrogradées au régime dans le spectacle. «... Munich, août, et Nijmegen, 1919... Le Monde, 22-6-68.

«... dans quel monde, devenu le terrain d'un spectacle de la marchandise... Le spectacle est concentré dans le visage de cet homme qui se regarde dans le miroir... »

«... dans quel monde, devenu le terrain d'un spectacle de la marchandise... Le spectacle est concentré dans le visage de cet homme qui se regarde dans le miroir... »



ale přesto s velkou okázalostí představují moderní stránku připouštěné kultury. Všichni, kdo se podílejí na skutečné produkci moderní kultury a odhalují své zájmy jakožto producenti této kultury, a to tím živěji, že jsou odsouváni na určitou negativní pozici, si nicméně na základě těchto skutečností rozvíjejí povědomí, jehož se modernistickým komediím skomírající společnosti nevyhnutelně nedostává. Chudost připouštěné kultury a její monopol na prostředky kulturní produkce s sebou nese úměrnou chudost avantgardní teorie a avantgardních projevů. Avšak pouze v této avantgardě se pozvolna vytváří nové revoluční pojetí kultury. Toto nové pojetí se musí afirmovat v okamžiku, kdy dominantní kultura a zárodky kultury opoziční dospějí ke krajnímu bodu vzájemného oddělení a nemohoucnosti.

Dějiny moderní kultury v období revolučního ochabnutí se takto stávají dějinami teoretické i praktické redukce hnutí za obnovu, redukce vedoucí až k segregaci minoritních tendencí a k bezvýhradné nadvládě dekompozice.

Mezi rokem 1930 a druhou světovou válkou přihlížíme soustavnému úpadku surrealismu jakožto revoluční síly a současně rozšiřování jeho vlivu zcela mimo jeho kontrolu. V poválečném období dochází k rychlé likvidaci surrealismu kvůli oběma prvkům, které kolem roku 1930 přerušily jeho rozvoj: kvůli absenci možností teoretické obnovy a kvůli oslabení revoluce, jež se projevilo politickým a kulturním reakcionářstvím v dělnickém hnutí. Tento druhý prvek má bezprostřední určující význam kupříkladu pro rozpuštění rumunské surrealistické skupiny. První prvek naopak odsuzuje k rychlému rozpadu surrealisticko-revoluční hnutí ve Francii a Belgii. S výjimkou Belgie, kde se jedna frakce vycházející ze surrealismu udržela na hodnotné experimentální pozici, se všechny surrealistické tendence, rozptýlené po celém světě, připojily k táboru mystického idealismu.

V letech 1949–1951 se v Dánsku, Nizozemí a Belgii utvořila Internacionála experimentálních umělců (která se posléze rozšířila i do Německa), spojující část surrealistického hnutí a vydávající v Kodani, Bruselu a Amsterdamu časopis *Cobra*.³ Zásluha těchto skupin spočí-

³ Název CoBrA je akronym odkazující na jména tři center hnutí – Kodaň, Brusel, Amsterdam (pozn. red.).

vala v pochopení skutečnosti, že složitost a rozsah soudobých problémů si takovou organizaci vyžaduje. Nedostatek ideologické důslednosti, principiálně přízřebivý aspekt jejich výzkumů a především nepřítomnost souhrnné teorie podmínek a perspektiv jejich zkušenosti však přivodily rozptýlení takových skupin.

Francouzský lettrismus vyšel z naprosté opozice vůči celému známému estetickému proudu, u nějž analyzoval pouze setrvalý úpadek. Lettristická skupina, jež si kladla za cíl nepřetržitou tvorbu nových forem ve všech oblastech, způsobovala a udržovala v letech 1946–1952 blahodárný rozruch. Celkově však připustila, že estetické disciplíny musí najít nové východisko v obecném rámci podobném starému, a tato idealistická chyba omezila její výtvořiny na několik směšně nicotných zkušeností. Roku 1952 se lettristická levice přesunula do Lettristické internacionály⁴ a vytlačila zpozdilou frakci. Pro-

⁴ Lettristickou internacionálu (LI) založili představitelé radikální frakce lettristů, Guy Debord, Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau a Serge Berna, kteří se oddělili od jádra lettristického hnutí reprezentovaného Isidorem Isouem. LI byla v roce 1957 jednou z ustavujících složek Situacionistické internacionály (pozn. red.).

střednictvím živých potyček mezi jednotlivými tendencemi pokračovalo v Lettristické internacionále zkoumání nových způsobů intervence do každodenního života.

V Itálii, s výjimkou experimentální antifunkcionalistické skupiny, jež roku 1955 utvořila nejpevnější sekci Mezinárodního hnutí pro imažinistický Bauhaus,⁵ nedospěly pokusy o zformování avantgard,

⁵ Mezinárodní hnutí pro imažinistický Bauhaus (IMIB) založili v roce 1955 Asger Jorn (předtím vůdčí postava hnutí CoBrA), Giuseppe Pinot-Galizio a Piero Simondo. V roce 1957 organizace splynula s nově zformovanou Situacionistickou internacionálou (pozn. red.).

spjaté se starými uměleckými perspektivami, dokonce ani k teoretickému vyjádření.

Od Spojených států až k Japonsku dominovalo epigonství západní kultury v jejích neškodných a zvlgarizovaných aspektech (americká avantgarda, jejímž zvykem je soustřeďovat se v pařížské americké komunitě, je zde izolována z hlediska ideologického, sociálního a dokonce i ekologického, a zabředá do nejjádnějšího konformismu). Produkty národů, které jsou dosud podrobeny kulturnímu kolonialismu – často způsobovanému politickým útlakem – mohou být sice v příslušné zemi progresivní, ale v pokročilých kulturních centrech hrají reakcionářskou úlohu. Kritikové, kteří spojili celou svou kariéru s referencemi, jež byly překonány spolu se starými systémy tvorby, vskutku předstírají, že v řecké kinematografii nebo guatemalském románu nacházejí inovace podle svého gusta. Takto se uchylují k jisté exotice, která je po pravdě řečeno antiexotická, protože se jedná o opětné objevení starých forem, jež jsou u jiných národů využívány se zpožděním, ovšem principiální funkcí tohoto návratu je skutečně exotičnost: únik mimo skutečné podmínky života a tvorby.

Pokud jde o dělnické státy, pouze Brechtovo experimentování v Berlíně je díky svému zpochybnění klasického pojmu divadla blízké konstrukcím, které jsou pro nás v současnosti důležité. Jedině Brechtovi se podařilo odolat hlouposti vládnoucího socialistického realismu.

Nyní, když se socialistický realismus rozpadá, můžeme si dělat velké naděje na revoluční vpád intelektuálů z dělnických států do skutečných problémů moderní kultury. Pokud ždanovismus nebyl jen nejčistším výrazem kulturní degenerace dělnického hnutí, ale také konzervativní kulturní pozice v buržoazním světě, ti, kdo se v této chvíli na Východě proti ždanovismu bouří, tak nebudou moci činit – ať jsou jejich subjektivní záměry jakékoli – ve prospěch větší kreativní svobody, byť by šlo kupříkladu jen o takovou svobodu, jakou u nás disponuje třeba Cocteau. Je třeba si uvědomit, že objektivním smyslem negace ždanovismu je negace ždanovovské negace spočívající v „likvidaci“. Jediným možným překonáním ždanovismu bude disponování reálnou svobodou, jež je znalostí přítomné nutnosti.

I zde šlo během posledních let přinejlepším jen o období zmateného odporu proti zmatené vládě zpátečnické hlouposti. Nesmíme se však zdržovat u zálib nebo u drobných výdobytků tohoto období. Problémy kulturní tvorby lze rozřešit pouze ve vztahu k novému postupu světové revoluce.

Platforma provizorní opozice

Cílem revoluční činnosti v kultuře nemůže být vyjadřování či vysvětlování života, nýbrž jeho rozšiřování. Je třeba vymítat neštěstí, a to všude. Revoluce nespočívá jen v otázce, na jakou úroveň produkce dospívá těžký průmysl a kdo jej bude ovládat. Spolu s vykořisťováním člověka musí zemřít i vášně, kompenzace a zvyklosti, jež toto vykořisťování produkovalo. Je třeba definovat nové tužby ve vztahu k současným možnostem. Již teď, uprostřed nejtvrdšího boje mezi současnou společností a silami, které ji zničí, je třeba nalézat první zárodky vyššího uspořádání prostředí a nových podmínek chování, a to jak v podobě zkušeností, tak v podobě propagandy. Vše ostatní náleží a slouží minulosti.

Nyní je nutné pustit se do kolektivní organizované práce, směřující k jednotnému využití všech prostředků umožňujících převratnou změnu každodenního života. To znamená, že nejprve musíme rozpo-

znat vzájemnou závislost těchto prostředků v perspektivě výraznější nadvlády přirozenosti a větší svobody. Musíme vytvořit novou atmosféru, jež bude současně produktem i nástrojem nových způsobů chování. K tomu je nejprve třeba empiricky využívat běžné postupy a aktuálně existující kulturní formy, přičemž zpochybníme jejich veškerou vlastní hodnotu. V tradičním rámci umění, tj. nepostačujícího fragmentárního prostředku, jehož dílčí renovace jsou předem zastaralé, a tudíž nemožné, ztratilo smysl samo kritérium formální novosti a invence.

Nemůžeme odmítat moderní kulturu, ale musíme se jí zmocnit, abychom ji popřeli. Revoluční intelektuál nemůže existovat, aniž uznává kulturní revoluci, tváří v tvář níž se ocitáme. Intelektuál-tvůrce nemůže být revoluční tak, že prostě podporuje politiku nějaké strany, byť by se tak dělo s pomocí originálních prostředků, nýbrž tak, že po boku těchto stran bude pracovat na nutné změně všech kulturních nadstavb. A právě tak to, co v poslední instanci určuje hodnotu buržoazního intelektuála, není ani společenský původ, ani znalost kultury – společného východiska kritiky i tvorby –, ale úloha v produkci historických buržoazních kulturních forem. Když buržoazní literární kritika chválí autory s revolučními politickými názory, měli by se títo autoři zamyslet nad tím, jakých chyb se dopustili.

Spojení několika experimentálních tendencí do kulturně revoluční fronty, jež se započalo na konci roku 1956 během kongresu v italské Albě,⁶ předpokládá, že nesmíme opomíjet tři důležité faktory.

⁶ „První světový kongres svobodných umělců“ v italském městečku Alba uspořádali v září 1956 Asger Jorn a Giuseppe Pinot-Galizio. Výstupem kongresu byl *Albský program*, který podepsali umělci z několika evropských zemí, včetně Pravoslava Rady a Jana Kotíka z tehdejšího Československa (pozn. red.).

Především je třeba vyžadovat naprostou shodu osob a skupin, které se na této jednotné činnosti podílejí, a neusnadňovat tuto shodu tím, že umožníme zakrývání některých jejích důsledků. Je třeba držet stranou vtipálky či kariéristy, kteří nevědí, kam chtějí touto cestou dospět.

Dále musíme připomenout, že jakákoli skutečně experimentální aktivita je sice použitelná, ale nadměrné užívání tohoto slova velmi často sloužilo k pokusu o ospravedlnění určité umělecké činnosti v kontextu současné struktury, tj. činnosti, kterou již předtím objevili jiní. Jediný hodnotný experimentální přístup se zakládá na exaktní kritice existujících podmínek a na jejich záměrném překračování. Jednou provždy je třeba dát na srozuměnou, že tvorbou nemůžeme nazývat něco, co je jen osobním vyjádřením v rámci prostředků

vytvořených jinými. Tvorba není uspořádávání předmětů a forem, ale vynalézání nových zákonů tohoto uspořádávání.

A konečně je třeba mezi námi vymýtit sektářství, jež se staví proti jednotné činnosti spolu s možnými spojenci a za jasně vymezenými cíli, a zabraňuje zakládání paralelních organizací. Lettristická internacionála se po několika nevyhnutelných čistkách v letech 1952–1955 setrvala orientovala na jakousi absolutní důslednost vedoucí k neměnné absolutní izolovanosti a neúčinnosti a posilující v dlouhodobé perspektivě jistou znehybnělost, degeneraci kritického a objevného ducha. Tento sektářský způsob chování je nutno definitivně překročit ve prospěch skutečných činů. To je jediné kritérium, podle něhož se musíme připojovat ke svým druhům nebo je opouštět. To přirozeně znamená, že bychom se měli vzdát roztržek, jak nás k tomu všichni vybízejí. Domníváme se naopak, že v roztržce s jistými zvyklostmi a osobami je třeba jít ještě dál.

Musíme kolektivně definovat svůj program a disciplinovaně ho uskutečňovat všemi prostředky včetně uměleckých.

K situacionistické internacionále

Naši ústřední myšlenkou je myšlenka konstrukce situací, tj. konkrétního budování chvilkových životních okolností a jejich přeměna na vyšší afektivní kvalitu. Musíme uskutečnit organizovaný zásah do složitých faktorů dvou velkých složek, jež jsou v setrvalé vzájemné interakci: do materiální kulisy života a do způsobů chování, jež ona kulisa vyvolává a které ji rozvracejí.

Perspektivy našeho působení na životní kulisu ve svém posledním stadiu vyústí do koncepce určitého jednotného urbanismu. Jednotný urbanismus se definuje především využitím souhrnu umění a technik jakožto prostředků společně směřujících k celkové kompozici prostředí. Tento souhrn je třeba považovat za neskonale rozlehlejší, než je stará nadvláda architektury nad tradičními podobami umění nebo současná příležitostná aplikace specializovaných technik či vědeckých výzkumů – jako třeba ekologie – v anarchickém urbanismu. Jednotný urbanismus musí kupříkladu ovládnout i zvukové prostředí, stejně jako distribuci různých druhů nápojů a potravin. Bude muset zahrnout vytváření nových forem i odklon od známých podob architektury a urbanismu – a také odklon od staré poezie či filmu. Integrované umění, o němž se vedlo tolik řečí, lze uskutečnit jedině na úrov-

ni urbanismu. Jednotný urbanismus bude v každém ze svých experimentálních měst působit prostřednictvím jistého počtu silových polí, které můžeme prozatímne označit klasickým termínem „čtvrť“. Každá čtvrť bude tíhnout k jisté přesně určené harmonii, jež se bude rozcházet s harmoniemi sousedními; anebo bude moci v maximální míře rozehrát vnitřní rozpor ve vlastní harmonii.

Jednotný urbanismus je kromě toho dynamický, tj. udržuje těsný vztah s různými způsoby chování. Nejmenším prvkem jednotného urbanismu není dům, nýbrž architektonický komplex, jenž představuje spojení všech faktorů podmiňujících vytvoření určitého prostředí nebo řady různých kontrastních prostředí přiměřeně ke zkonstruované situaci. Prostorový rozvoj musí přihlížet k afektivním skutečnostem, jež budou v experimentálním městě vyvstávat. Jeden z našich kolegů⁷

⁷ Ivan Chtcheglov (pseudonym Gilles Ivain), který v roce 1953 zformulovala své představy utopického města v eseji *Vzorec pro novou urbanistiku* (pozn. red.).

předložil teorii čtvrtí-duševních stavů, podle níž by každá čtvrť ve městě měla směřovat k vyvolání jednoho prostého pocitu, jemuž by se subjekt s plným vědomím vystavoval. Zdá se, že takový projekt vyvozuje patřičné závěry z pohybu znehodnocování prvotních nahodilých pocitů a že jeho realizace může přispět ke zrychlení tohoto pohybu. Kolegové, kteří se dožadují nové architektury, architektury svobodné, musí pochopit, že tato architektura především nebude fungovat na bázi svobodných, poetických osnov a forem – ve smyslu, v němž se těchto slov v současnosti dovolává „lyrická abstraktní“ malba – nýbrž spíše účinků atmosféry tvořené místnostmi, chodbami a ulicemi, atmosféry spojené s gesty, která zahrnuje. Architektura musí postupovat tak, že si jako materiál vezme situace vyvolávající jisté pocity, spíše než dojímové formy. A zkušenosti, jež budou na základě tohoto materiálu vznikat, povedou k neznámým formám. Psychogeografický výzkum, „zkoumání exaktních zákonů a přesných účinků geografického prostředí, které, ať už je nebo není vědomě upravováno, přímo působí na afektivní chování jednotlivců“, zde tedy nabývá dvojího smyslu aktivního pozorování současných městských aglomerací a ustavování hypotéz ohledně struktury situacionistického města. Pokrok psychogeografie v dosti velké míře závisí na statistickém rozšíření jejích pozorovacích metod, avšak principiálně především na experimentování prostřednictvím konkrétních intervencí ve sféře urbanismu. Až do tohoto stadia si nemůžeme být jisti objektivní pravdivostí prvních psychogeografických dat. I kdyby však byla tato data nepravdivá, dozajista by představovala mylná řešení opravdového problému.

Naše působení na chování, ve vztahu k ostatním žádoucím aspektům revoluce v morálce, lze zhruba definovat jako vynalézání her, jejichž podstata je zcela nová. Nejobecnějším cílem musí být rozšíření ne-průměrné části života a co možná největší omezení jeho nicotných momentů. O našem působení lze tedy mluvit jako o snaze kvantitativně rozšířit lidský život, o snaze, jež je serióznější než biologické postupy studované v současné době. Z téhož důvodu tato snaha zahrnuje i kvalitativní rozšiřování, jehož rozvoj je nepředvídatelný. Situacionistická hra se liší od klasického pojetí hry radikální negací herních charakteristik spočívajících v soutěživosti a v oddělenosti od běžného života. Situacionistická hra se naproti tomu jeví jako něco, co není odlišeno od jisté morální volby, která nás vybízí, abychom se postavili na stranu toho, co zajišťuje budoucí vládu svobody a hravosti. To vše je očividně spjato se soustavným a rychlým rozšiřováním volného času, jež se na úrovni produktivních sil, k níž naše epocha dospívá, stává jistotou, a také s rozpoznáním faktu, že před našima očima probíhá jakási válka o volný čas, jejíž význam pro třídní boj dosud nebyl dostatečně analyzován. Vládnoucí třídě se doposud daří zužitkovávat volný čas, který si revoluční proletariát vybojoval, a to tím, že rozvíjí rozsáhlý sektor zábavního průmyslu, jenž je vynikajícím nástrojem pro ohlupování proletariátu s pomocí vedlejších produktů mystifikační ideologie a buržoazního vkusu. Právě v této přemíře vulgarit vysílaných v televizi je pravděpodobně třeba hledat jeden z důvodů, proč si americká dělnická třída nebyla schopna utvořit vlastní politiku. Když si proletariát kolektivním nátlakem vydobudé mírné zvýšení ceny své práce, jež se dostane nad minimum nutné k produkci této práce, nerozšiřuje tím pouze svou bojeschopnost, ale také samo bojové pole. Paralelně s přímými ekonomickými a politickými konflikty potom vznikají i nové formy onoho boje. Dá se říci, že v těchto formách boje a ve všech zemích, v nichž díky pokročilému průmyslovému vývoji vznikají, byla doposud revoluční propaganda čímsi setrvale ovládaným. Některé zkušenosti dvacátého století bohužel ukázaly, že nutná změna základny se může zpožďovat kvůli chybám a slabinám na rovině nadstavby. Je třeba vrhnout se s novými silami do bitvy o volný čas, a záhy zde dosáhneme svého.

Jistý primitivní pokus o nový způsob chování jsme již podnikli v podobě toho, co jsme označili jako potulování (*dérive*),⁸ jež spočívá

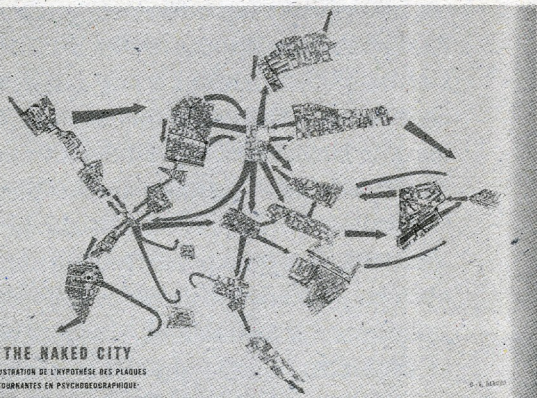
⁸ Základní situacionistický pojem *dérive* lze jen těžko přeložit. *Dériver* především znamená nechávat se něčím strhnout a nazdařbůh unášet. Velmi povšechně řečeno, *dérive* je něco jako zrychlená verze někdejšího flanérství (pozn. překl.).

v praktikování afektivního vyvlastnění prostřednictvím rychlých

změn prostředí a zároveň představuje určitý způsob zkoumání psychogeografie a situacionistické psychologie. Využívání této vůle k hravé tvorbě se však musí rozšířit na všechny známé formy lidských vztahů a ovlivnit například i historický vývoj pocitů, jakými jsou přátelství či láska. Vše zavdává podnět k domněnce, že hlavní aspekt našeho zkoumání se rozehrává kolem hypotézy konstrukce situací.

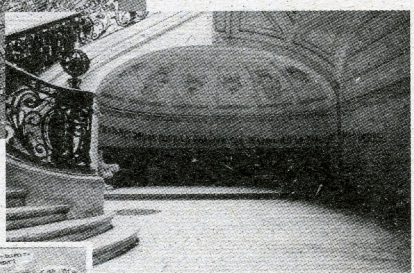
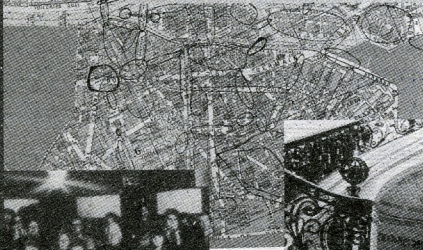
Lidský život je sledem nahodilých situací a ačkoli žádná z nich není přesně analogická nějaké jiné, jsou alespoň ve své převážné většině natolik nerozlišené a nevýrazné, že vyvolávají dojem naprosté podobnosti. Důsledkem tohoto stavu věcí je, že těch několik málo jímavých situací, které v životě člověk pozná, tento život zadržují a důsledně omezují. Musíme se pokusit konstruovat situace, tj. určité kolektivní ovzduší, určitý soubor dojmů určující kvalitu okamžiku. Vezmeme-li si jako prostý příklad skupinu jednotlivců shromážděných po jistou danou dobu, bylo by třeba studovat – přihlížejíce ke znalostem a k materiálním prostředkům, které máme k dispozici – jaké uspořádání místa, jaký výběr účastníků a jaké vyvolávání událostí se hodí pro vytvoření žádoucí atmosféry. Je jisté, že se zavedením jednotného urbanismu či s vychováním situacionistické generace se působnost situace nezanedbatelně rozšíří v čase i prostoru. Konstrukce situací začíná v návaznosti na moderní rozpad pojmu spektaklu. Není těžké nahlédnout, do jaké míry je odcizení starého světa spojeno se samotným principem spektaklu: s ne-intervencí. Naproti tomu vidíme, že ta nejhodnotnější revoluční zkoumání v oblasti kultury se snažila zničit psychologickou identifikaci diváka s hrdinou a přimět tohoto diváka k aktivitě tím, že se bude provokovat jeho schopnost převratně změnit vlastní život. Situace je tedy utvářena proto, aby byla prožívána těmi, kdo ji budují. Role „veřejnosti“, spočívající ne-li v pasivitě, tedy alespoň v pouhém figurování, se zde musí stále oslabovat, zatímco se bude zvětšovat úloha těch, které již nelze označit za aktéry, nýbrž, v novém smyslu tohoto slova, za umělce života.

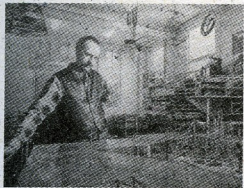
Je třeba zmnožovat poetické subjekty i objekty, jež jsou v současnosti pohříchu tak vzácné, že i ty nejnicotnější z nich nabývají přemrštěného afektivního významu, a organizovat hry těchto poetických subjektů mezi poetickými objekty. A to je celý náš program – program bytostně pomíjivý. Naše situace nebudou mít žádnou budoucnost, budou to přechodná místa. Nehybný charakter umění nebo čehokoli jiného do našich seriózních úvah nevstupuje. Idea věčnosti je ta nejhloupější myšlenka, jakou člověk může v souvislosti se svými činy pojmout.



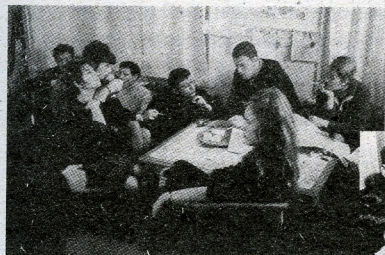
If you believe you have
GENIUS
or if you think you have only
A BRILLIANT INTELLIGENCE
with the letters International
the R.L. V. is for the intelligence specialists only.

Si vous croyez avoir
DU GENIE
ou si vous pensez posséder seulement
UNE INTELLIGENCE BRILLANTE
abonnez-vous à l'International Lettrée
elle est R.L. V. est de la intelligence spécialistes seuls.





Robert ...



Situacionistické techniky je teprve třeba vynalézt. Víme však, že určitý úkol vyvstává jen tam, kde již existují nebo se přinejmenším formují materiální podmínky nutné k jeho splnění. Musíme začít omezenou experimentální fází. Plány situací je bezpochyby třeba připravit v podobě scénářů, navzdory jejich nevyhnutelné počáteční nedostatečnosti. Bude tedy nutné rozvinout určitý systém notací, jehož přesnost bude narůstat v té míře, v jaké se budeme stále více učit ze zkušeností s budováním situací. Bude nutné objevit a ověřit určité zákony, jako třeba ten, podle něhož situacionistická emoce závisí na krajní koncentraci nebo krajní dispersi gest (klasická tragédie předkládala přibližnou podobu prvního případu, situacionistické potulování zobrazovalo ten druhý). Kromě přímých prostředků, jež budou užívány za přesně stanovenými účely, bude konstrukce situací ve své afirmativní fázi vyžadovat nové využití reprodukčních technik. Lze si kupříkladu představit, že televize bude v přímém přenosu promítat některé aspekty jedné situace do další situace, čímž způsobí některé modifikace a interference. Anebo jednodušeji: takzvané „filmové aktuality“ by si mohly zasloužit své jméno tím, že utvoří novou školu dokumentárního filmu, jež se bude snažit zachytit pro situacionistické archívy ty nejvýznamnější okamžiky nějaké situace, ještě předtím, než vývoj jejích prvků způsobí vznik situace odlišné. Protože systematická konstrukce situací má vytvářet pocity, které předtím neexistovaly, film by našel svou nejdůležitější pedagogickou úlohu v šíření těchto nových vášní.

Situacionistická teorie jednoznačně podporuje ne-kontinuální pojetí života. Pojem jednoty musí být přesunut od perspektivy jednoditého života – v níž představuje reakcionářskou mystifikaci založenou na víře v nesmrtelnou duši a vposledku na dělbě práce – k perspektivě izolovaných životních okamžiků a konstrukce každého okamžiku jednotným využitím situacionistických prostředků. Lze říci, že v beztrždní společnosti již nebudou existovat malíři, nýbrž situacionisté, kteří se mezi jiným budou věnovat malbě.

Zdá se, že základním afektivním dramatem života – po setrvalém konfliktu mezi touhou a skutečností, jež je vůči touze nepřátelská – je pocit uplývání času. Situacionistický postoj spočívá v tom, že bude sázet na plynutí času, a to v protikladu k estetickým postupům, které měly tendenci fixovat emoci. Situacionistická výzva prchavosti emocí a času by byla založena na neustálém využívání změny, na neustálém pokroku hry a zmnožování dojmavých period. V daném okamžiku pro nás pochopitelně není snadné takovou sázku uzavřít. I kdybychom však měli tisíckrát prohrát, nemáme jiný pokrokový postoj, který bychom si mohli zvolit.

Situacionistická menšina se nejprve utvořila jako tendence v rámci lettristické levice, a poté v rámci Lettristické internacionály, kterou pozvolna ovládla. Tých objektivní proces dovádí k podobným závěrům řadu avantgardních skupin z nedávné doby. Musíme společně vymýtit všechny přežitky minulosti. V současnosti se domníváme, že shoda nutná k jednotné činnosti revoluční avantgardy v kultuře se musí nastolit právě na základě tohoto programu. Nemáme žádné návody ani definitivní výsledky. Navrhujeme pouze experimentální zkoumání, které je nutné kolektivně vést v několika směrech, jež v tuto chvíli definujeme, a také v dalších směrech, které na svou definici teprve čekají. Sama obtížnost, s níž dospíváme k prvním situacionistickým realizacím, je důkazem, že pronikáme do zcela nové oblasti. Změna způsobu, jímž se díváme na městské ulice, je důležitější než změna způsobu, jakým se díváme na výtvarná díla. Naše pracovní hypotézy se budou přezkoumávat při každém budoucím převratu, ať přijde odkudkoli.

Zejména ze strany revolučních intelektuálů a umělců, kteří se v otázkách vkusu spokojují s jistou bezmocí, nám bude řečeno, že tento „situacionismus“ je něco nanejvýš nehezkého, že jsme neudělali nic krásného, že je lepší mluvit o Gidovi a že nikdo nenahlíží jasné důvody, proč by se o nás měl zajímat. Budou se vytáčet, vytýkajíce nám, že se znovu vracíme k řadě postojů, které se nesnažily o nic jiného než o vyvolání skandálu a vyjadřují jen snahu na sebe upozornit. Budou se rozhořčovat nad postupy, o nichž jsme se domnívali, že je při některých příležitostech musíme přijmout, abychom si zachovali nebo znovu zaujali odstup. My odpovídáme: nejde o to zjistit, zda vás to zajímá, ale zda vy sami můžete být v nových podmínkách kulturní tvorby něčím zajímaví. Vaše úloha, úloha revolučních intelektuálů a umělců, nespočívá v pokřikování, že dochází ke smrtelné urážce svobody, když odmítáme držet krok s jejími nepřáteli. Nemáte co napodobovat buržoazní estéty, kteří se všechno snaží zredukovat na to, co bylo již vykonáno, neboť to, co už bylo uskutečněno, je nepřivádí do rozpaků. Víte, že tvorba nikdy není čistá. Vaší úlohou je zkoumat, co mezinárodní avantgarda dělá, podílet se na konstruktivní kritice jejího programu a vyzývat k jeho podpoře.

Naše bezprostřední úkoly

V dělnických stranách nebo v extrémistických tendencích, jež se v jejich rámci vyskytují, musíme podporovat nutnost koncipování určité

důsledné ideologické činnosti, jejímž účelem bude bojovat na afektivní rovině proti vlivu propagandistických metod rozvinutého kapitalismu: konkrétně a při každé příležitosti stavět proti lesku kapitalistického způsobu života jiné žádoucí životní způsoby, ničit všemi hyperpolitickými prostředky buržoazní ideu štěstí. A současně, přihlížejíce ke skutečnosti, že ve vládnoucí třídě všech společností existují živly, které svou znuděností či potřebou novosti vždy přispívaly k tomu, co posléze způsobuje zmizení těchto společností, musíme přimět osoby disponující některými z bohatých zdrojů, jichž se nám nedostává, aby nám poskytnuly prostředky k uskutečňování našich zkušeností prostřednictvím podpory analogické té, jež může být investována do vědeckého bádání, a právě tak rentabilní.

Především musíme předložit revoluční alternativu dominantní kultury, zkoordinovat všechny výzkumy, které v daném okamžiku probíhají bez souhrnné perspektivy, s pomocí kritiky a propagandy dosáhnout toho, aby s námi ti nejpokročilejší umělci a intelektuálové všech zemí navázali kontakt za účelem společné činnosti.

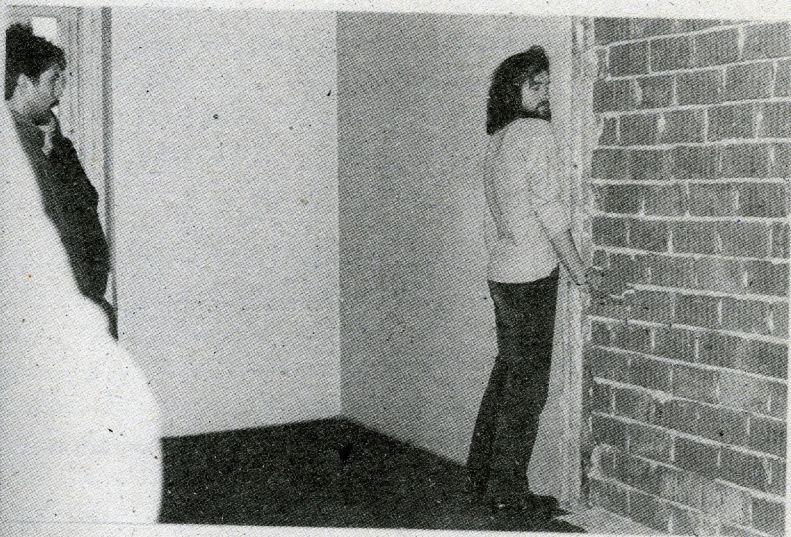
Musíme prohlásit, že jsme na základě tohoto programu připraveni znovu zahájit diskusi se všemi, kdo se podíleli na předcházející fázi naší činnosti a byli by dosud schopni se k nim připojit.

Musíme provolávat hesla jednotného urbanismu, experimentálního chování, hyperpolitické propagandy, konstrukce prostředí. Vášně se doposud pouze vykládaly: nyní je potřeba nalézt nové.

26. listopadu 1977
Hradec Králové

Co nejtěsněji přitisknut ke stěně, jdu kolem celé místnosti,
uprostřed které stojí diváci...

ZAJEMTE REAKCI DO KOUTA



Konstruovaná situace a její okamžik

v čase

Václav Magid

„Situacionismus“ nikdy neexistoval. Podle definice v prvním čísle časopisu *Internationale Situationniste* z června 1958 by tento „nemsmyslný“ a „nesprávně odvozený“ pojem mohl označovat jediné „doktrínu nebo interpretaci existujících podmínek“. Situacionistická internacionála (SI) ovšem nechtěla podmínky života společnosti vykládat, ale změnit. Byla založena v červenci roku 1957 jako sdružení osob, zabývajících se „teorií nebo praktickou aktivitou konstrukce situací“. Definice „situace“ zní „moment života konkrétně a vědomě konstruovaný kolektivní organizací jednotného prostředí a hry událostí“¹ což zanechává značně široký prostor představivosti. Pokusme se jej postupně vyplnit.

Nuda a zábava. Volný čas

O tom, že „umění budoucnosti bude převrácením situací nebo vůbec ničím“² psal již v dubnu 1952 na stránkách prvního a jediného čísla lettristického časopisu *Ion*, věnovaného filmu, tehdy dvacetiletý Guy Debord. Tato předpověď byla součástí scénáře filmu *Kvílení pro de Sada*, poprvé uvedeného 30. června 1952. Oproti lettristickým antifilmům, jež počínaje *Pojednáním o bahně a věčnosti* Isidora Isoua předváděly různé možnosti destrukce filmového média jako např. nesoulad obrazu a zvuku či potrhaný a pomačkaný celuloidový pás, *Kvílení pro de Sada* přineslo nový stupeň radikality, neboť si zvolilo terčem útoku samotný způsob konzumace díla. Film z větší části tvoří střídání černého obrazu a ticha s bílým obrazem doprovázeným zvukovým záznamem rozhovoru pěti osob. Po padesáti opakováních této sekvence

¹ „Definice“, *Internationale Situationniste*, č. 1, červen 1958. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „Definitions“, [<http://www.cddc.vt.edu/sjonline/si/definitions.html>].

² Citováno podle: Thomas Y. Levin, „Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, in: Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge (Ma): The MIT Press 2002, s. 343 a 439.

následuje dvacet čtyři minut tmy a ticha. *Kvilení pro de Sada* vyvolalo při své premiéře 30. června 1952 takové pobouření, že promítání muselo být předčasně ukončeno. Obecenstvo, vytržené nestravitelnou formou ze stavu pasivního nazírání, zaujalo aktivní postoj, který se projevil destrukcí zařízení kina. Vznikla tedy „situace“, která se na-prosto vymykala běžnému průběhu takové banální zkušenosti, jako je sledování filmu v kině.

Debord, Gil J Wolman a někteří další členové radikální „levicové“ frakce lettristického hnutí se oddělili od jádra lettristů kolem Isoua a založili vlastní skupinu Lettristická internacionála (LI). Pod tímto názvem se poprvé představili veřejnosti v říjnu 1952 intervencí při tiskové konferenci k Chaplinovu filmu *Světla ramp* v hotelu Ritz, kdy rozhazovali letáky odsuzující Chaplina jako vyprázdněný idol populární kultury. Po provokativních začátcích se však LI brzo přiklonila ke zkoumání každodenního života v moderním velkoměstě, jež se odehrávalo mimo zraky veřejnosti v úzkém kruhu přátel. Mezi zakládajícím útokem na Chaplina a splynutím s SI v roce 1957 skupina o sobě dávala vědět takřka výlučně prostřednictvím časopisů Internationale Lettriste a Potlatch, které si sama tiskla na cyklostylu.

Kritický postoj, který LI zaujala k moderní společnosti založené na kapitalistickém výrobním způsobu, nebyl pouhou rétorickou figurou, v jakou se změnil u řady tehdejších neoavantgardních hnutí, nýbrž základní motivací nejen pro myšlení a tvorbu, ale i pro samotný způsob života, který členové a členky skupiny vedli. Velmi brzy si uvědomili, že ve společnosti na vysokém stupni vývoje produkčních sil, v níž se otázka zajištění bezprostředních hmotných potřeb zdá být vyřešena, třídní konflikt přechází ze sféry produkce do sféry konzumace. „Skutečným revolučním problémem“ se tak stává volný čas. „Organizace volného času – organizace svobody mas o něco méně nucených k neustálé práci – se už stala nezbytností jak pro kapitalistické státy, tak pro jejich marxistické následovníky. Všude jste omezení na obligátní degradaci stadionů nebo televizních programů.“³ Podstatou průmyslově organizované masové zábavy je nuda, dokola omílané opakování téhož. Proti „nudě“ konzumního odcizení je potřeba postavit skutečnou „zábavu“ přímého prožívání volného času, které je možné jen jako aktivní utváření tohoto času.

3

„... Nová myšlenka v Evropě“ (za LI: M.-I. Bernstein, André-Frank Donore, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra, Gil J Wolman), *Potlatch*, č. 7, 3. srpna 1954. Citováno podle anglického překladu Gerarda Denise, Greila Marcuse a Reubena Keehana „... A New Idea in Europe“, [http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch7.html].

V souladu s těmito východisky program LI spočíval v nahrazení práce a umění „nečinností“ ve smyslu nepodílení se na vládnoucí formě produkce. V roce 1953 kdosi napsal na zdi domu na rohu ulic Rue de Mazarine a Rue de Seine graffiti „Nikdy nepracujte!“. Členové a členky skupiny se snažili tento zákaz dodržovat, jak to jen šlo. Získávali životní prostředky těmi nejtajemnějšími a nejpodivnějšími způsoby, jen aby se vyhnuli zapojení do kontinuálního pracovního procesu, v němž by přestali být pány svého času. Svobodné společné trávení času bylo hlavní náplní aktivit LI, jejich prostředkem i účelem.

Programová „nečinnost“ LI, nejintenzivnější v letech 1952–1954, podle svědectví těch, kdo se na ní podíleli, probíhala jako nepřetržitá hra. Její nejvýraznější podobou bylo bezcílné unášení se ulicemi města, později popsané jako „*dérive*“. Podle definice je *dérive* „technika rychlého průchodu skrze různá prostředí“, při níž „se jedna či více osob na určitou dobu vzdávají svých vztahů, své práce a aktivit ve volném čase, jakož i všech dalších obvyklých důvodů k pohybu a činnosti, a nechávají se vést přitažlivostí terénu a toho, s čím se v něm setkávají.“⁴ *Dérive* spočívá v bloumání bez předem připraveného plánu a cíle, při němž je třeba hledat „průchody“ městským prostředím, které se vymykají běžným trasám pohybu. Díky tomu je možné získávat nové emocionální účinky ze všedního a důvěrně známého okolí, jež nás zdánlivě už ničím nemůže překvapit. Tyto účinky lze posilovat různými podpůrnými prostředky, jako je falšování jízdních řádů nebo označování jednotlivých ulic nápisy se specifickým poselstvím, a na jejich základě pak vytvářet nové, „psychogeografické“ plány města.

Postřehy o zákonitostech pohybu v moderním velkoměstě, jež učinila při prvních spontánních *dérive*, přivedly LI k zájmu o hlubší teoretické promyšlení urbánní organizace každodenního života. Její výzkumy urbanismu byly silně ovlivněny dílem marxistického sociologa Henriho Lefebvra, který jako jeden z prvních obrátil pozornost ke sféře každodennosti a upozornil na její „kolonizaci“ systémem orientovaným na produkci a konzumaci zboží.⁵ Nezanedbatelnou roli v této

4

Guy Debord, „*Teorie dérive*“, *Les Lèvres Nues*, č. 9, listopad 1956; přetištěno in: *Internationale Situationniste*, č. 2, prosinec 1958. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „*Theory of the Dérive*“, [<http://www.oddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>].

5

Lefebvre a SI se jednu dobu vzájemně inspirovali a v roce 1958 dokonce společně (během několikadenního flámu) vypracovali novou interpretaci Pařížské komuny jako „revoluční slavnosti“. Záhy však mezi nimi došlo k roztržce: když Lefebvre publikoval vlastní text o komuně, SI jej obvinila z krádeže a přerušila s ním styky. Po letech Lefebvre na ztracené přátelství s SI trpce vzpomínal, viz Kristin Ross, „*Lefebvre on the Situationists: An Interview*“, *October*, č. 79, zima 1997, s. 69–83.

kolonizaci hraje moderní urbanismus, který se snaží zracionalizovat pohyb lidí ve městě tak, aby jej omezil na co nejrychlejší přesuny mezi bydlištěm, zaměstnáním a nákupním střediskem, šetřící čas na práci a spotřebu. LI naproti tomu vytvářela utopické projekty měst budoucnosti, jejichž plánování by obyvatelům nabízelo co nejvíc rozmanitých možností, jak se dostat na jedno místo, a podněcovalo tak jejich kreativitu. Ivan Chtcheglov, který byl duší skupiny při průzkumnických výpravách ulicemi města, napsal v roce 1953 pod pseudonymem Gilles Ivain esej *Vzorec pro novou urbanistiku*, v němž vylíčil město příští civilizace jako jakýsi zábavní park, s čtvrtěmi a zahradami odpovídajícími různým druhům emocí, kde architektura slouží jako prostředí pro experimentování s novými formami života, a kde hlavní činností obyvatel je kontinuální *dérive*.⁶

Výsledky zkoumání urbanismu tvořily spolu s dalším materiálem militantně kritického charakteru obsah cyklostylového časopisu *Potlatch*, který LI vydávala v letech 1954–1957 (dohromady vyšlo dvacet osm čísel).⁷ Kritika urbanismu na stránkách *Potlatche* přitáhla pozornost dánského umělce Asgera Jorna, s jehož postoji k racionálnímu a funkcionalistickému přístupu v umění a architektuře souzněla. Jorn byl v letech 1948–1951 ústřední postavou postsurrealistického uměleckého sdružení CoBrA. V roce 1953 založil Mezinárodní hnutí za imažinistický Bauhaus (Internatinal Movement for an Imaginist Bauhaus – IMIB), které mělo být protívahou nového Bauhausu v Ulmu, rozvíjejícího konstruktivní tendence předválečné školy tohoto jména. Spolupráce s Asgerem Jornem a IMIB vnesla do činnosti LI nejen tvůrčí, ale v neposlední řadě i ekonomické oživení. Dvě známé Debordovy psychogeografické mapy Paříže, které vznikly rozstříháním existujících map a přeskupením městských částí do několika „atmosférických jednotek“ v souladu se vztahy objevenými při *dérive* (*The Naked City* a *Discours sur les passions de l'amour*), byly publikovány v roce 1957 právě pod hlavičkou IMIB.

Kooperace LI a IMIB směřovala k vytvoření nové mezinárodní organizace. Na konferenci ve Skotsku v roce 1956 byl společně zformulován program „jednotného urbanismu“, prosazující odmítnutí eukli-

6

Chtcheglov byl ze skupiny v roce 1954 vyloučen a druhou půlku padesátých let strávil v blázinci. Na činnosti LI a SI se později nijak nepodílel, přesto jej Debord po založení Situacionistické internacionály označoval za „vzdáleného člena“ a odkazoval na něj ve svých pracích.

7

Při volbě názvu se LI inspirovala indiánskou tradicí vzájemné výměny darů, která vyjadřuje zcela odlišný vztah k hmotným statkům, než moderní ekonomika postavená na směně. Jakožto nevyžádaný dar, jenž by mohl narušit koloběh směny, členové a členky LI nabízeli časopis všem, kdo jim připadali jako vhodní příjemci, především osobám na výkonných pozicích.

dovského přístupu k architektuře a zrušení hranic mezi uměním a jeho okolím. První světový kongres svobodných umělců, který proběhl v září 1956 v italském městečku Alba, potvrdil shodu zúčastněných ohledně základní představy, že revoluční cíl celkové přeměny společnosti je nutné spojit s uměleckým přetvářením každodenního prostředí. Albský kongres připravil půdu pro vznik nového hnutí. Situacionistická internacionála byla založena 28. července 1957 v baru v italské vesnici Cosio d'Arroscia na konferenci svolané za tímto účelem, jako fúze IMIB, LI a Londýnské psychogeografické asociace (zastoupené v osobě svého jediného člena Ralpa Rumneyho). Na zakládající schůzi hnutí Debord přednesl manifest, v němž se pokusil přiblížit koncepci „konstruované situace“: „Je třeba zmožovat poetické subjekty i objekty, jež jsou v současnosti pohřichu tak vzácné, že i ty nejnicotnější z nich nabývají přemrštěného afektivního významu, a organizovat hry těchto poetických subjektů mezi poetickými objekty. A to je celý náš program – program bytostně pomíjivý. Naše situace nebudou mít žádnou budoucnost, budou to přechodná místa.“⁸ Tato charakteristika „situace“ je ovšem stále poněkud mlhavá.

Umění a revoluce. Čas prehistorie

V roce 1958 Debord a Jorn společně vytvořili knihu s názvem *Mémoires*, která je jakýmsi šifrovaným shrnutím vnitřní mytologie LI, v němž se prolínají emocionální, personální, topografické a historické odkazy. Je vázána v brusném papíře, aby poškodila obálky sousedních knih, pokud by ji někdo zkusil zařadit do knihovny po jejich boku. Tvoří ji asi padesát stran, které Debord polepil výstřižky nalezených textů, kreseb, map a fotografií, zatímco Jorn pojednal expresionistickými malířskými vstupy – skvrnami a tahy. V této publikaci se v kolážovité formě podání odkazů (spíše poetických než dokumentárních) na uskutečněná *dérive* uplatnila další klíčová strategie SI – *détournement* (vychýlení). Jak říká definice, „vychýlení již existujících estetických prvků“ znamená „včlenění současné nebo starší umělecké produkce do vyšší konstrukce prostředí. V tomto smyslu není možné situacionistické malířství ani hudba, nýbrž pouze situacionistické užití těchto prostředků.“⁹ Jako reprezentativní příklad

8

Guy Debord, *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. Přeložil Josef Fulka, toto číslo Sešitu.

9

„Definice“, *Internationale Situationniste*, op. cit.

détournement v médiu malířství lze uvést sérii Asgera Jorna *Modifikace* z roku 1959, tvořenou asi dvaceti plátny, jež Jorn zakoupil ve vetešnictví a malířskými zásahy pozměnil. Množství příkladů *détournement* nabízejí filmy Guy Deborda, postavené na rozporu mezi obrazem, převážně koláží z převzatého filmového materiálu, a čteným doprovodným textem. Komplikované věty pronášené Debordovým monotónním hlasem a rychlý sled různorodých obrazů se vzájemně přebíjejí. Je-li podle Benjamina specifickým módem pozornosti, který s sebou přináší film, rozptýlení, zrušení časové distance mezi podnětem a jeho promyšlením,¹⁰ pak v Debordových filmech je takové vnímání znemožněno. Pozornost diváka, jenž se nemůže ani nechat unést plynutím audiovizuálních podnětů, ani se plně soustředit na obsah čteného textu, ulpívá na samotném konfliktním spojení textu a obrazu, tedy na způsobu, jak je film vyroben. Nejznámější (a také nejprimitivnější) podobou uplatnění principu *détournement* představuje doplňování textových bublin a titulků s kritickým a propagandistickým obsahem do komixů či fotografií převzatých z reklamy, médií a masové kultury. Tento postup definoval charakteristickou estetiku situacionistických publikací – časopisů, letáků, pohlednic –, která ovlivnila vizuální podobu pozdějších tiskových projevů kontrakultury od kresleného seriálu *Návrat Duruttiho kolony* štrasburského studenta Andrého Bertranda z roku 1966 přes agitační letáky z května 1968 až po proslavený obal singlu *Sex Pistols God Save the Queen* od Jemieho Reida z roku 1977 a grafický design punkových zínů.

V první letech po svém založení hnutí usilovalo o syntetické propojení revolučních cílů a uměleckého experimentu. Jeho aktivity v této době ještě zcela neopustily sféru umění jako specializované a institucionálně ukořtené činnosti. Situacionistické zkoumání urbanismu tak probíhalo na vlastním poli architektury, zatímco kritika institucí muzea a trhu s uměním byla v podstatě imanentní kritikou uměleckého provozu. Architekt Constant Nieuwenhuys vytvořil nespočet plánů a modelů utopického města Nový Babylon, koncipovaného podle situacionistických ideálů městského prostředí tak, aby nabízelo maximální množství různých voleb směrů pohybu. Malíř Giuseppe Pinot-Galizio s pomocí asistentů vytvářel *Průmyslové obrazy* na dlouhých rolích plátna, které posléze prodával po metrech. *Dérive* prováděné v řadě evropských měst (Paříž, Amsterdam, Lon-

10

Walter Benjamin, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková, Praha: Odeon 1979, s. 37.

dýn, Benátky), měla organizovaný charakter, byla pečlivě připravována a dokumentována.¹¹

Umělecká a revoluční poloha SI se však záhy dostaly do konfliktu, který vedl k postupnému odtržení severské sekce hnutí (tedy členů a členek ze zemí Beneluxu, Švédska a Německa). Po řadě „nevyhnutelných čistek“, jež byly ve skupině prováděny především z Debordova popudu, Jorn rezignoval na členství a založil novou organizaci Situacionistický Bauhaus se sídlem v Stockholmu. V roce 1962 došlo k definitivnímu rozkolu SI. Ze spojení Situacionistického Bauhausu a vyloučené německé sekce vznikla Druhá situacionistická internacionála. Zbylé jádro SI, tedy především členové a členky pařížské sekce kolem Deborda, se snažilo zbavit nálepky uměleckého hnutí a získat si pověst revoluční organizace. Rozdíl v přístupu je možné ilustrovat na vztahu k urbanismu. Zatímco Constant pokračoval ve vytváření utopických projektů měst budoucnosti, Debordova skupina volala po vzpouře proti organizaci života v současných velkoměstech. Věnovala pozornost například takovým fenoménům, jako byly nepokoje barevné chudiny v kalifornském Wattsu, při kterých „kritika urbanismu“ dostala podobu rabování a ničení obchodů.¹²

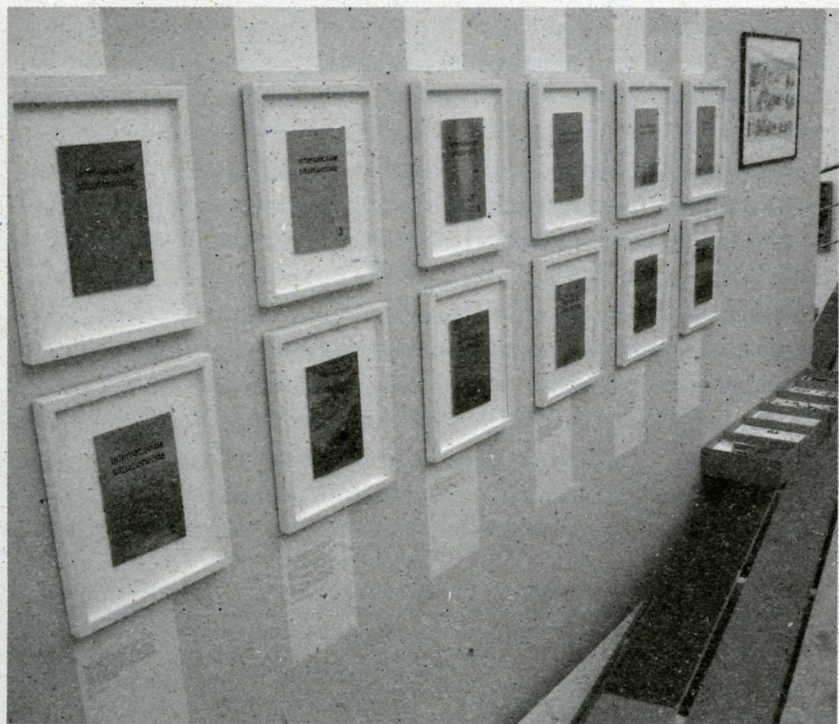
V druhé fázi své existence SI soustředila veškeré své síly na vypracovávání situacionistické teorie a na agitaci, která by ji umožnila propojit tuto teorii se skutečnou revoluční praxí. Jejím takřka jediným nástrojem komunikace se světem zůstal časopis *Internationale Situationniste* vycházející díky podpoře Jorna, který jej i po rozkolu v SI financoval z prodeje svých obrazů. Od června 1958 až do září 1968 vyšlo dvanáct čísel, z nichž každé mělo kovově upravenou obálku v jiné barvě (č. 1 zlatou, č. 12 purpurovou). Ač se toto omezení aktivit na publikační činnost s agitačními záměry na první pohled jeví jako zásadní posun od předchozí „umělecké“ etapy hnutí, vlastně se jednalo o logické vyústění nadřazování cíle společenské změny dílčím uměleckým účelům. Používané strategie konstrukce situací měly být posuzovány především podle toho, nakolik účinně přispívají k uskutečnění tohoto cíle. Místo aby se spokojili se simulováním situací před zraky obecnstva nebo ve „spolupráci“ s ním, což by odpovídalo

11

Například účastníci *dérive* v Amsterdamu současně zkoumali různé čtvrti města a sdělovali si navzájem své zážitky pomocí vysílaček.

12

Guy Debord, *Úpadek a pád ekonomiky založené na spektaklu zboží*, původně vydáno v anglickém překladu a rozšiřováno v USA v prosinci 1965, přetištěno v *Internationale Situationniste*, č. 10, březen 1966, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decline.html>].



technikám performance a happeningu, jak je ve stejné době rozvíjelo hnutí Luxus, situacionisté a situacionistky spatřovali svou úlohu ve výchově a agitaci, které měly přivést širší masy k dějinnému sebeuvědomění a revoluční praxi.¹³ Aktivity SI odehrávající se v tradičních sférách malířství či architektury nikdy nepřekročily distanci mezi kvalifikovaným tvůrcem a divákem jako pasivním konzumentem, ukázaly se tedy jako nástroje aktivizace mas neúčinné.

Sjednocená teorie a praxe. Dějinný čas

Sumou situacionistické teorie se stala *Společnost spektaklu* Guy Deborda, vydaná roku 1967. Tento text je komplexní interpretací současné společnosti, která svým významem dalece přesahuje původní účel poskytnout solidní teoretickou bázi revoluční akci (i když tato okolnost poukazuje na vážnost, s jakou byl míněn deklarovaný záměr knihy „uškodit spektakulární společnosti“).¹⁴ Je zajímavý rovněž z hlediska dějin myšlení, neboť jeho dodnes inspirativní kritické zhodnocení dopadu nových technologií přenosu obrazů a zvuku na celkový charakter života společnosti je pevně ukotveno v ideových a pojmových základech hegelovsko-marxovsko-lukácsovské dialektické tradice. V neposlední řadě je *Společnost spektaklu* obdivuhodným literárním dílem, v němž Debord dovádí k dokonalosti techniku *détournement* (vychýlení) aplikovanou na úryvky textů jiných autorů, které organicky začleňuje do svých úvah. Užití této techniky zde také zdůvodňuje. *Détournement* je „řeč rozporu“, která dokáže nejlépe vyhovět potřebám kritické teorie, protože v samotném spojení formy a obsahu vyjadřuje dialektický vztah teorie a dějinného pohybu, jímž je nesena. (204)¹⁵ Vychýlení není citát, ale plagiát, který se zaměří „na větu nějakého autora, užije jeho výrazů, vymaže nesprávnou myšlenku a nahradí ji myšlenkou správnou.“ (207) Zatímco citát je nevyhnutelně falzifikován, protože je fragmentem vytrženým z původního historického kontextu (208), vychýlení opět vnáší do výroků, jichž se zmocňuje, dějinnou dimenzi. „Vychylování vede zpět k sub-

13

Situacionistická „konstruovaná situace“ bývá někdy vykládána jako podoba happeningu, tedy akce, zahrnující aktivní účast diváků. V porovnání se situacionistickým zrušením distance mezi tvůrci a diváky se však reálný podíl diváků na happeningu jeví jako pouhá pseudoparticipace ve vztahu ke scénáři, který předepisuje umělkyně či umělec, ponechávající si tak výlučnou pozici.

14

Debord, *Společnost spektaklu*, op. cit., s. IX.

15

Tady a dále v textu číslo v závorce odkazuje k příslušné tezi *Společnosti spektaklu*.

verzi minulých kritických závěrů, které se ustálily do úctyhodných pravd, tj: které byly přeměněny ve lži.“ (206) „To, co se v teoretické formulaci otevřeně prezentuje jako *vychýlené*, popírá veškerou trvalou samostatnost sféry vyjadřovaného teoretická a *skrze toto násilí* do ní zavádí jednání, které rozlišuje a rozmetává všechn stávající řád, čímž také připomíná, že tato existence teoretická sama o sobě není ničím a nemůže se poznat jinak než v sepětí s dějinným jednáním a *dějinnou korekcí*, v níž tkví jeho skutečná spolehlivost.“ (209)

Takovým *détournement*, vnášejícím dějinnou korekci do kritického závěru starší teorie, je hned první věta knihy: „Veškerý život společností, v nichž vládou moderní podmínky produkce, se jeví jako obrovská akumulace *spektáklů*“. (1) Jde o převzatou větu Karla Marxe, ve které bylo pouze slovo „zboží“ nahrazeno slovem „spektákl“. Jak naznačuje toto vychýlení, Debordova teorie spektaklu rozvíjí Marxovu koncepci zbožního fetišismu, podle níž jsou lidé ovládáni zbožím jako „smyslově nadsmyslovými věcmi“. Zboží ve svém tajemném magickém působení zakrývá produkční a vlastnické vztahy stojící za jeho vznikem a odrážející se ve směnné hodnotě; ta se pak jeví jako jakási inherentní vlastnost věci a zcela vytlačuje její hodnotu užitnou. Ve spektaklu se tento princip „absolutně završuje“ (36) celkovou okupací sociálního života zbožím (42), kdy se užitná hodnota nivelizuje do té míry, že věci už ani nemusíme vlastnit – stačí nám, když se na ně kocháme pohledem. „Spektákl jsou peníze, na něž se pouze díváme, neboť celek užívání se v něm již směnil za celek abstraktní reprezentace.“ (49) Popření užité hodnoty znamená, že „vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálilo v reprezentaci.“ (1) Život společnosti je redukován na pouhý zjev, vnější vzhled. (10) Skutečný svět, který bylo možné aktivně utvářet, byl nahrazen pseudosvětlem obrazů, jenž je „výhradně předmětem nazírání“. (2) To, co se takto reprezentuje masám jako celek světa, je však pouze jeho část, jež má pro ně představovat účel jejich práce. „Hvězdy ztělesňují nedostupný výsledek společenské práce, napodobující její vedlejší produkty, které se magicky přenáší nad tuto práci coby její cíl: *moc a dovolená*, rozhodování a konzumace, stojící na počátku i na konci nezpochybňovaného procesu.“ (60) Obrazy společenského bohatství motivují masy lidí k práci zvětšující toto bohatství, aby se na něm nakonec podílely pouze tím, že budou konzumovat jeho obrazy. Svět je tak vnitřně rozdělen a „spektákl není než společnou řečí této oddělenosti“. (29) Spektákl je řečí obrazů, v nichž se manifestuje „vládnoucí produkce“, jejímž „posledním účelem“ není nic jiného, než právě tyto obrazy jí

samé (7); „je nepřetržitým řečením, které současný řád vede o sobě samém, je jeho oslavným monologem.“ (24) S tím, jak se obrazy, obdobně jako věci v Marxově analýze zboží, „stávají skutečnými bytostmi“ (18), přestává být společenský vztah vztahem mezi osobami a mění se na vztah vzájemně izolovaných jedinců k obrazům. Spektákl je právě tímto „společenským vztahem mezi osobami, zprostředkovaným obrazy“. (4) Spektákl potlačuje schopnost setkávání mezi lidmi a nahrazuje ji „*halucinačním sociálním* aktem: falešným vědomím setkání“. (217) „Divácké vědomí, uvězněné ve zploštělém univerzu, ohraničeném *obrazovkou* spektaklu, za níž byl deportován jeho vlastní život, již zná pouze *fiktivní účastníky rozhovoru*, kteří je jednostranně informují o svém zboží a o politice svého zboží.“ (218) Spektákl je ideologií *par excellence*, která dovršuje negaci skutečného života. (215) Jako „materializovaná ideologie“, která nemá jméno ani dějinný program, je vítězstvím ideologie a zároveň koncem dějin ideologií. (213)

Spektákl má všepohlcující moc danou tím, že se již sotva najde něco, co by nebylo možné přeměnit na zboží, a to včetně potenciálních zdrojů odporu. „K blaženému přijímání toho, co existuje, se jako jedno a totéž může rovněž připojit čistě spektakulární revolta: tím se vyjadřuje prostý fakt, že sama nespokojenost se stala zbožím, jakmile začal být ekonomický nadbytek schopen rozšířit svou produkci i na zpracovávání takovéto suroviny.“ (59) Touha mladých lidí po změně, jež tkví v jádru konzumního rebelství oslavovaného populární kulturou, nejen neohrožuje vládnoucí systém produkce, ale naopak bledne před jeho vlastní vůlí k překročné transformaci: „mládí, tedy změna toho, co existuje, není nikterak vlastností těch lidí, kteří jsou nyní mladí, nýbrž je to vlastnost ekonomického systému, kapitalistické dynamičnosti. Jsou to *věci*, jež vládou a jež jsou mladé.“ (62)

Spektákl se ovšem v Debordově koncepci neomezuje jen na život západní konzumní společnosti – v té se uplatňuje pouze jedna z jeho dvou forem, „rozptýlená spektakularita“ spjatá s nadbytkem zboží. (65) Vedle ní existuje ještě „koncentrovaná spektakularita“ charakteristická pro „byrokratický kapitalismus“, jak Debord v tradici západní levicové kritiky sovětského totalitarismu nazývá politicko-ekonomický systém východních „socialistických“ režimů. I zde je život společnosti určován obrazy, ty se však místo toho, aby oslňovaly rozmanitostí druhů zboží, koncentrují na jednom objektu, na vůdci, který ztělesňuje veškeré oficiální hodnoty daného režimu. (64)

Debord se ve *Společnosti spektaklu* obsírně věnuje zhodnocení dosa-
vadního vývoje úsilí o revoluční změnu společnosti, ve kterém byl ději-
notvorný potenciál proletariátu zmařen jeho vlastní stranickou repre-
zentací. Vychází z Marxova pojetí člověka jako sebeprodukcující
bytosti, která vytváří dějiny svou prací (74), tím, že přeměňuje svět
v lidský svět. Člověk se ovšem může stát tvůrcem dějin pouze tehdy,
když dosáhne dějinného vědomí totality světa; zároveň dějinné vědomí
„může být zachráněno pouze tím“ že se stane prací vytváření dějin.
(78) Toto „splynutí poznání a jednání je třeba uskutečnit v samotném
historickém boji, a to tak, že každý z těchto obou pólů bude nacházet
záruku své pravdy v tom druhém. Ustavení proletářské třídy jakožto
subjektu znamená organizaci revolučních bojů a organizaci společnosti
v *revoluční momentu*; právě zde musí existovat praktické podmínky vě-
domí, v nichž se teorie praxe potvrdí tím, že se z ní stane praktická teo-
rie.“ (90) Proletariát je subjektem dějin, protože se nepoznává v nějaké
specifické křivdě, již by napravila dílčí změna („kvantitativní zlepšení
jeho bídy, [...] iluze hierarchického začlenění“), nýbrž „v oné *absolut-
ní křivdě* spočívající v tom, že byl odkázán na okraj života“ (nepodílí
se na vlastnictví společenského bohatství a jako směnitelný statek za
produkty nutné k udržení života může nabídnout jen svou práci, tj. svůj
životní čas) – v absolutní křivdě, již lze napravit pouze totální změnou
společnosti (114). Dosavadní revoluční úsilí však vyústilo v nepřijatelný
stav, v němž reprezentace dělnictva stojí proti třídě. (100) Zatímco
na Západě sociální demokracie akceptuje kapitalistický způsob produk-
ce, na Východě bolševická strana uchvátila státní monopol na reprezen-
taci moci pracujících a stala se tak „stranou vlastníků proletariátů“.
(102) Sovětský systém stojí na ekonomické moci, která stále zachovává
práci jako zboží, a pokud jde o formu vlastnických vztahů, liší se od
západního kapitalismu pouze tím, že soukromé vlastnictví nahrazuje
kolektivním vlastnictvím byrokratické třídy. (104) Dosavadní revoluční
úsilí tak bylo díky hierarchické oddělenosti dělnické třídy a její repre-
zentace zcela pohlceno spektaklém. Debord z toho vyvozuje ponauče-
ní, že „*boj proti odcizení již nemůže vést odcizenými způsoby*.“ (122)
Předním úkolem revoluční organizace je zamezit tomu, aby v sobě sa-
mé reprodukovala princip oddělenosti, jenž je vlastní spektakulární
společnosti. (121) Musí se „rozpoznat jako radikální oddělenost od *svě-
tá oddělenosti*.“ (119)

Několik kapitol své knihy Debord věnuje spektakulárnímu času
a prostoru. I zde vychází z pojetí časovosti člověka v marxistické tra-
dici. Člověk „je identický s časem“, uskutečňuje se v čase tím, že

polidštuje přírodu. Lidské dějiny jsou momentem dějin přírody, které se ovšem dají uchopit vcelku jen skrze tento moment. „Nevědomý pohyb času se projevuje a *stává pravdivým* v dějinném vědomí.“ (125) Představa nezvratného dějinného času je výdobytkem buržoazie, s jejímž nástupem se práce „stala práci měnící historické podmínky“.

(140) Dějiny, které buržoazie ustavuje, jsou však pouze dějinami „abstraktního pohybu věcí“, v němž dochází ke kvantitativní změně dostupnosti věcí (142), nikoli však ke kvalitativní změně ve vztahu lidí ke svému žitému času. Individuální život lidí se ve spektakulární společnosti řídí pseudocyklickým časem, který zdánlivě reprodukuje cykly přírody: „den a noc, práce a odpočinek každý týden, navracející se období dovolené“. (150) „Pseudocyklická konzumace“ se ve spektaklu „ocitá v rozporu s abstraktním nezvratným časem její produkce“. (155) „Mrtvá práce“, tedy zboží, „ovládá práci živou, přítomnost je ve spektakulárním čase ovládána minulostí“. (156) Revoluční projekt je proto veden právě požadavkem na osvobození „*prožívání* dějinného času“ (143), v němž se jednotlivci probudí z falešného bezčasí diváckého vědomí a pochopí svůj život „jako přechod k uskutečnění a smrti.“ (160)

Spektákl lze popsat také jako převahu prostoru nad časem. (170) Jde ovšem pouze o ryze abstraktní, homogenní prostor zboží, který ruší „autonomii a kvalitu míst“. (165–166) Moderní územní plánování spočívá v přeměně přírodního i lidského prostředí na kulisu kapitalismu. (169) Urbanismus spolu s masovými sdělovacími prostředky slouží „úkolů ochraňovat třídní moc“ skrze „udržení atomizace pracujících“, v nichž zároveň vytváří iluzi falešné pospolnosti, protože je kontrolou „jednotlivců *izolovaných společně*“: „továrny i kulturní domy, prázdninové kolonie i městská sídliště jsou speciálně uspořádány za účely oné pseudokolektivity, která doprovází jednotlivce izolovaného v *rodinné buňce*“. (172) Úprava prostoru podle potřeb produkce a konzumace dále expanduje z města do venkovského prostředí, které podřizuje „diktatuře automobilu“, když jej protíná dálnicemi a znečišťuje supermarkety obklopenými parkovišti. (174) Tváří v tvář územní abstrakci kapitalismu je revoluční praxe pochopena jako „*kritika lidské geografie*, skrze niž jednotlivci i společenství musejí konstruovat místa a události, odpovídající nikoli již jen přisvojení jejich vlastní práce, ale i přisvojení jejich celkových dějin.“ Snaží se v „pohyblivém prostoru hry a svobodně zvolených variací jejich pravidel [...] znovu objevit autonomii místa“, a tím „znovu nastolit skutečnost cestování a života chápaného jako cesta, jejíž veškerý smysl spočívá v ní samotné“. (178)

Kapitola *Společnosti spektaklu* věnovaná úloze kultury poskytuje klíč k pochopení specifického situacionistického přístupu k umění a teorii. „V dějinné, tříděně rozdělené společnosti je kultura obecnou sférou poznání a reprezentace požitku“. Tato „kultura, mající charakter oddělené sféry“ je však zároveň místem „hledání ztracené jednoty“ se společností, při němž „je nucena popřít sebe samu“. Dějiny kultury proto „lze chápat jako dějiny odhalování její nedostatečnosti, jako cestu k jejímu sebezrušení“. (180) „Konec dějin kultury se projevuje dvěma protikladnými aspekty: projektem překonání kultury v celkových dějinách a organizací udržování kultury jakožto mrtvého předmětu ve spektakulárním nazírání.“ (184) Ve spektakulární konzumaci kultury, „zachovávající zmrazenou starou kulturu včetně ohočeného opakování jejích projevů negace“, se zmar veškeré komunikace, který je skrytou podstatou spektaklu, stává explicitním. (192) Muzejní konzervace kultury umožňuje „společně přijímat umění všech civilizací a všech epoch“ jako jeden zpětně zkonstruovaný celek světového umění, zrelativizovaného „do podoby globálního chaosu“. „V tomto období muzeí, když už nemůže existovat žádná umělecká komunikace, lze rovnou měrou přijímat všechny staré momenty umění. Žádný z nich již netrpí ztrátou svých specifických komunikačních podmínek, neboť v současné době se ztrácejí všechny komunikační podmínky *obecně*.“ (189) Proces dekompozice, který charakterizuje moderní umění, odráží celkovou ztrátu komunikace ve spektakulární společnosti a zároveň „vyjadřuje skutečnost, že nějakou společnou řeč je nutné znovu objevit“, ovšem již ne jako jednosměrnou řeč uměleckého díla, které reprezentuje nezúčastněnému obecnstvu minulý prožitek, ale jako praxi, „která v sobě slučuje přímou činnost i její jazyk. Jde o faktické přivlastnění společenství dialogu a hry s časem, které byly *reprezentovány* básnickým či uměleckým dílem.“ (187) „Umění v době svého rozpadu je negativním procesem, jenž usiluje o překonání umění v dějinné společnosti, v níž dějiny nejsou dosud prožívány. [...] Toto umění je nevyhnutelně *avantgardní*, a zároveň *neexistuje*. Jeho předvoj je jeho zánikem.“ (190) Dadaismus a surrealismus jsou podle Deborda proudy, které vyznačily konec moderního umění a přitom samy zůstaly uzavřeny v jeho rámci, neboť oddělenou sféru kultury kritizovaly pouze jednostranně. „Dadaismus chtěl *zrušit umění, aniž je uskutečnil*, a surrealismus chtěl *uskutečnit umění, aniž je zrušil*.“ Situacionistická pozice je pak dialektickou syntézou těchto dvou momentů, která „ukázala, že zrušení

a uskutečnění umění jsou neoddělitelné aspekty jednoho a téhož *překonání umění*." (191)

Tak jako je situacionistické překonání umění sjednocením doposud oddělených aspektů negace kultury, je situacionistická teorie spektaklu „sjednocenou teoretickou kritikou“. (211) Moderní sociologie ve své kritice společnosti „nechce brát v úvahu vlastní materiální základnu tvořenou spektakulárním systémem“ (194) a popisuje excesy, jež plynou ze samé podstaty tohoto systému, jako parazitický negativní přebytek (197), „jako excesy cizí našemu světu“ (199). Situacionistická kritika pomocí *détournements* jako anti-ideologické „řeči rozporu“ sjednocuje teoretické závěry, které přijímá, s kritikou jejich nevědomého založení ve vládnoucím spektaklu, a tím je přivádí k jádru věci. „Tato *sjednocená teoretická kritika* vychází jako jediná vstříc *sjednocené společenské praxi*.“ (211) Zatímco situacionistické užití prvků minulého umění uchovává smysl kultury její negací (210), situacionistická teorie se může ospravedlnit pouze spojením s revoluční praxí, která zase potřebuje tuto teorii, aby si uvědomila sebe sama. „Kritická teorie spektaklu je pravdivá jen tehdy, sjednotí-li se s praktickým proudem negace ve společnosti, a tato negace, obnovení revolučního třídního boje, si začne být sama sebe vědoma právě díky rozvíjení kritiky spektaklu, jež je teorií jeho reálných podmínek, teorií praktických podmínek současného útlatku.“ (203) Situacionistická kritika spektaklu je tedy sama o sobě nutně neúplná. Pouze teoretické osybození se „od materiálních základů převrácené pravdy“ nestačí. Přejít k praxi však SI nemůže uskutečnit sama. Dějinným posláním nastolení pravdy ve světě je pověřena „jen třída, která je schopna stát se rozpuštěním všech tříd, a to tak, že promění veškerou moc do neodcizující podoby uskutečněné demokracie, do podoby rady“. (221)

Tuto třídu schopnou rozpuštění všech tříd, bezprostředně spjatou s univerzálními dějinami, v jednotě s níž by se situacionistická kritika mohla stát součástí pohybu nastolení pravdy ve světě, však v čase a místě, kde Debord vypracovával svou teorii pro revoluční hnutí, sotva mohlo reprezentovat empirické dělnictvo, které z velké části již ustoupilo od boje za změnu vlastnických vztahů a spokojilo se s periodicky vznášeným požadavkem zvýšení mzdy, tedy vyšší úrovně spotřeby v rámci existujícího systému. Ostatně těžko uvěřit, že by mohlo poznat v situacionistickém pojetí revoluce jako hry účinný nástroj prosazování svých zájmů. V kontrastu ke konformismu dělnické třídy byl kritický postoj ke společnosti stále rozšířenější v řadách studujících

cích. SI proto neváhala v pamfletu *O bídě studentského života* z roku 1966 prohlásit studentstvo za nový proletariát. Zmíněný text vznikl „na objednávku“ skupiny z univerzity ve Štrasburku, která se nechala zvolit do vedení místního studentského svazu s cílem jej rozvrátit. Veškeré fondy svazu přitom chtěla použít na šíření situacionistické propagandy podněcující k podvrácení vzdělávacího systému jako části spektakulární moci. Pamflet, jenž byl v desetitisícovém nákladu distribuován po francouzských univerzitách, líčil studenty a studentky jako nesvéprávná individua na okraji společnosti, nemající moc nad svým životem, jako konzumenty vlastního odcizení, jejichž nuzná přítomnost je pouze předehrou k šedé budoucnosti „malých kádrů“ obsluhujících systém směny. Studující si ovšem tyto objektivní podmínky vlastní existence uvědomují, a jsou tedy připraveni na jejich praktickou změnu. Vědí, že skutečným revolučním gestem je odmítnutí role ve zbožní ekonomice, na níž jsou připravováni. Vzpoura proti univerzitě se tak stává vzpourou „proti celému hierarchickému systému, proti diktatuře trhu a státu“. Zároveň je emancipací touhy. „Uskutečnění lidské přirozenosti může znamenat jen nekonečnou multiplikaci *skutečné touhy*“. Zrušením spektakulárního aparátu se má naplnit poezie vytváření dějin, „svobodná invence každého momentu a každé události. [...] Proletářská revolta je festivalem nebo není ničím.“¹⁶

Pamflet *O bídě studentského života*, který byl nakonec rozmnožen zhruba ve třech stech tisících kopiích, vzbudil na francouzských univerzitách širokou odezvu. Různá studentská uskupení vyhledávala spojení s SI a vyvolávala na svých školách nepokoje. Jejich vyvrcholením se stala studentská revolta května 1968, kterou De Gaulle později charakterizoval jako živelnou vzpouru proti celé „moderní společnosti, proti konzumní společnosti, proti technicky vyspělé společnosti, at už komunistické na Východě, či kapitalistické na Západě“¹⁷. SI se aktivně zapojila do masových protestů, jež vyprovokovalo uzavření univerzity v Nanterre a následné obsazení Sorbonny policií. Nejprve se přidala k Okupačnímu výboru na Sorbonně, po pár dnech z něj však vystoupila a spolu se skupinou Enragés, která stála u zrodu nepokoju v Nanterre, založila radikálnější Výbor za udržení okupace. Rozmanitost revolučních hesel, která bylo možné v těchto dnech vidět na

16

Mustapha Khayati, *O bídě studentského života nahlížené v jejich ekonomických, politických, psychologických, sexuálních a obzvlášť intelektuálních aspektech, se skromnými návrhy, jak s ní skoncovat*. Citováno podle anglického překladu Kana Knabba, [http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/poverty.html].

17

Greil Marcus, *Stopy rtěnky*. Přeložil Dušan Krejčt, Votobia: Olomouc 1998, s. 35.

stěnách či transparentech v ulicích Paříže, z velké části pocházela z dílny SI. K nejnámějším z nich patří „Pod dlažbou je pláž“, „Beru do rukou svou touhu po realitě, protože věřím v realitu svých tužeb“, „Nuda je vždy kontrarevoluční“, „Pryč se světem, ve kterém jistota, že nezemřeme hladu, byla prodána za záruku, že zemřeme nudou“ či osvědčené „Už nikdy nepracujte“. Jako hlavní zdroj citátů sloužil spis *Traktát o umění života pro mladé generace* situacionisty Raoula Vaneigema, který vyšel v roce 1967 stejně jako Debordova *Společnosti spektaklu*.¹⁸ SI rovněž nesla zodpovědnost za charakteristickou grafickou podobu letáků, rozšiřovaných mezi protestujícími, založenou na spojení komixové estetiky s agitačními texty. Okupační výbor Sorbonny se snažil zapojit do akce odbory, které vyzýval k obsazování továren a zakládání dělnických rad. Protesty nakonec přerostly v generální stávkou deseti milionů lidí, jež se stala naplněním představy revoluce jako festivalu, karnevalového zrušení jakékoli hierarchie. „Okupační hnutí“, jak jej SI zpětně popsala, „bylo znovuobjevením kolektivní a individuální historie, procitnutím k možnosti zásahu do dějin, uvědoměním účasti na nevratných událostech. [...] bylo samozřejmě odmítnutím odcizené práce; bylo festivalem, hrou, skutečnou přítomností lidí a času.“¹⁹

Oddělená teorie a oddělené umění. Čas vzpomínky

Máj 1968 lze označit za největší „situaci“, jakou se SI podařilo zkonstruovat. V souladu s definicí konstruované situace byla ovšem pomíjivá. V červnu de Gaulle získal zpět kontrolu nad zemí drtivým vítězstvím v mimořádných volbách, a z revoluce se stala krásná vzpomínka rychle obrůstající mýty. Divácká atraktivita pouličních protestů spolu s nejednotností hnutí a mlhavostí jeho cílů učinila ze studentské vzpoury podívanou, televizní revoluci, a z jejich vůdců celebrity, které se po ukončení bojů pustily do sepisování memoárů, pro něž měly zaručený odbyt. Ze včerejších bojovníků proti spektaklu se tak stávali jeho protagonisté a největší úspěch propagandy SI se začínal jevit jako porážka jejich ideálů.

18

Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Text je známější pod názvem anglického překladu *The Revolution of Everyday Life*, viz: [http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/5].

19

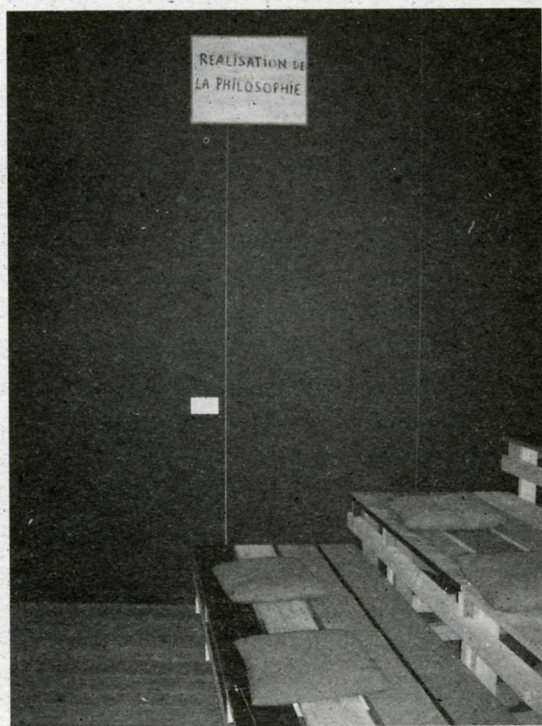
„Začátek nové éry“, *Internationale Situationniste*, č. 12, září 1969. Citováno podle anglického překladu Kena Knabba „The Beginning of an Era“, [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/beginning.html>].

Rovněž SI se bezprostředně po květnových událostech zaměřila na jejich zpětnou reflexi. Ještě v roce 1968 vyšla zpráva Reného Viena o působení SI a Enrages v Okupačním hnutí, v dalším roce pak poslední, 12. číslo časopisu Internationale Situationniste, které obsahovalo fotografie z okupace Sorbonny nebo plán barikád v Latinské čtvrti, vzdáleně připomínající psychogeografické mapy. Hnutí se v tomto období těšilo dosud největší publicitě, o níž svědčil přísun nových členů z řad mladých radikálů nebo reedice všech čísel časopisu, vytištěných na kvalitnějším papíře než první vydání. Čerstvě získaná sláva, která se začínala podobat slávě spektakulární, však působila na aktivity SI spíše záporně. Hnutí se vyčerpávalo vnitřními spory, jež nakonec vedly k jeho rozštěpení na dvě frakce soustředěné kolem osob Deborda a Vaneigema. Zatímco „debordovci“ obviňovali „vaneigemovce“ z „kontemplativního přístupu“, druhá strana jím na oplátku předhazovala, že se zabývají neplodnou „reflexí reflexe reflexe“. Obě frakce se prohlásily za pravou SI a vzájemně se vyloučily. V dubnu 1972 Debord veřejně oznámil rozpuštění hnutí. Skutečným důvodem se nejeví ani tak vnitřní schizma, jež nebylo v dějinách SI ničím novým, jako spíše vědomí vytrácející se perspektivy revoluční změny. Situacionistická teorie a kritika mohla být ospravedlněna jen ve spojení s revoluční praxí univerzálního subjektu dějin, avšak tento domnělý subjekt, který náhle vyvstal na jaře 1968, se v následujícím období stejně rychle roztránil na množství zlomků, postrádající být jen náznak čehokoli, co by mohlo připomínat dějinný program. Za absence revolučního subjektu další působení SI mohlo být již pouze teoretické – jen by vykládala stávající podmínky bez toho, aby je mohla měnit. V textu *Teze o Situacionistické internacionále a její době*, který ohlásil konec hnutí, se mimo jiné píše: „A nyní, když si můžeme lichotit, že jsme dosáhli u této lůzy statutu největší revoluční proslulosti, staneme se ještě víc nedosažitelnými a skrytými. Čím známější budou naše teze, tím tajemnějšími budeme my sami.“²⁰

Rok 1968 ukázal problematičnost spojení dvou momentů, které v představách SI neoddělitelně spadaly vjedno – cíle revoluční změny společnosti a konstrukce situací svobodnou hrou událostí jako prostředku uskutečnění tohoto cíle. V kritickém myšlení a praktikách rezistence po roce 1968 se tyto dva aspekty situacionistického pojetí

20

Guy Debord a Gianfranco Sanguinetti, „Teze o Situacionistické internacionále a její době“, in: *La Veritable Scission dans l'Internationale, 1972, teze 57*. Citováno podle anglického překladu Christophera Winkse a Lucy Forsythe, „Theses on the Situationist International and its Time“, [http://www.oddc.vt.edu/sionline/si/sistime.html].



revoluční praxe obracejí proti sobě. Cíle emancipaci touhy a zrovno-
právnění rozmanitých způsobů života se uplatňují v hnutích zaměřují-
cích se na dílčí problematiku, jako je rasová, genderová či ekologič-
ká, jež opouštějí tradiční marxistickou perspektivu společenské
totality a univerzálních dějin. Naproti tomu tendence, které horizont
fundamentální revoluční změny nadále podporují, kritizují „hédonistic-
kou novou levici“, jež vyvstala z květnových událostí, jako skrytého
komplice vládnoucího kapitalistického řádu, který legitimizuje nar-
cismus konzumní společnosti estetizovanou fikcí odporu.

Při zpětné reflexi se tak SI ocitá ve dvojitěm ohni. Pro první zmiňova-
nou tendenci je situacionistická teorie příliš poplatná poněkud vyčpě-
lému pojmovému aparátu staré marxistické dialektiky. Ta druhá viní
SI z toho, že přispěla ke zneškodnění transformačního potenciálu od-
poru, když mu dala formu festivalu, dočasného dionýského uvolnění
vášni, v němž se rozpouští a přestává ohrožovat systém.²¹ Tato kriti-
ka se může opřít o schodu situacionistického pojetí revoluce s rysy
dnešního konzumního způsobu života, jako je ustavičná transgrese
všech omezení, převrácení hierarchických rolí v karnevalovém víru či
oslava efemérnosti. Jak poukazuje Slavoj Žižek, dominantní ideolo-
gie má dnes podobu příkazu „Užívej si!“. Princip *détournement* jako
imanentní kritiky výpovědi, jež svou formou sama poukazuje na své
skryté rozpory, se stává vládnoucím modem řeči, která vše dává do
pomyslných úvozovek ve všeobecném tichém paktu o tom, že nic
z toho, co říkáme, vlastně nemyslíme úplně vážně. Množství lidí
praktikuje virtuální *dérive* v podobě „surfování“ po internetu jako
formu útěku před stresem z každodenních úkolů produkce...

Takováto kritika SI se však nezdá být zcela korektní, neboť teoretická
východiska a formální postupy SI pojímá „odděleně“ a přehlíží, že
v očích samotné SI byly ospravedlněny jen v jednotě s revoluční praxí.
Nakonec tedy na příkladu vlastních koncepcí SI pouze ilustruje princip
pořád dokola zdůrazňovaný ve *Společnosti spektaklu*, totiž že každá te-
orie oddělená od praxe se stává potvrzením vládnoucí oddělenosti; že
každá kritika spektaklu odloučená od praktického úsilí o jeho negaci se
stává spektakulární kritikou. Možnosti, že jejich vlastní kritická pozice
bude přisvojena, „rekuperována“ vládnoucím systémem produkce, jak-
mile ztratí ze zřetele dějinný úkol jeho překonání, si byli situacionisté
a situacionsitky vědomí tak dobře jako ničeho jiného. Právě obviňování

21

Viz např. Alexandr Tarasov, „Svjaščennaja kniga situacionizma“,
[http://sceptsis.ru/library/id_2062.html].

z pasivního „kontemplativního“ přístupu podceňujícího prvořadost praxe patřilo ke klíčovým motivům „čistek“ uvnitř SI. Pokusy různých iniciativ vydávat se za pokračovatele SI byly v desetiletích následujících po rozpadu hnutí terčem příkrého odmítnutí ze strany jeho někdejších členů a členek, zejména Deborda. Vzhledem ke změně dějinné situace tyto snahy nemohly a nemohou být než falzifikací odkazu SI, využívající jej jako „fragment vytržený z kontextu, ze svého pohybu a nakonec i ze své doby jakožto globálního rámce“, odloučený „od one specifické volby, již představoval uvnitř tohoto rámce“. (208)

Debord ukončil svůj život sebevraždou 30. listopadu 1994, v době, kdy zájem o SI, která v sedmdesátých letech takřka vymizela z obecného povědomí, opět začínal stoupat. Reflexe SI pochází především z angloamerického prostředí, kde k její popularizaci významně přispěla antologie překladů situacionistických textů, již v roce 1981 vydal Ken Knabb.²² Populárně laděná kniha Greila Marcuse *Stopy rtěnky*²³ z roku 1988 popisuje SI jako spojovací prvek mezi dada a punkem v rámci proudu negace definujícího „tajnou historii dvacátého století“. Sadie Plant publikuje svou studii o Situacionistické internacionále v roce 1992.²⁴ Roku 1989 je v Centre Pompidou v Paříži uspořádána velká retrospektivní výstava SI. Debord, důsledný až do konce v nepřijetí čehokoli, co by se mohlo jevit jako spektakulární zneužití jeho myšlenek, tuto výstavu odmítl navštívit (i když existuje fáma, že se tam šel podívat pod rouškou noci), stejně jako se nechtěl účastnit televizní debaty věnované jeho dílu. V roce jeho smrti je o něm nicméně natočen televizní dokument.²⁵ O rok později se znovu dostávají do distribuce filmy, jejichž promítání Debord zakázal poté, co producent řady z nich a jeho přítel Gerard Lebovici byl v roce 1984 zavražděn.

Prezentace odkazu SI v přehledech dějin umění a na výstavách obvykle upřednostňuje uměleckou stránku působení hnutí oproti jeho teorii a politické aktivitě. Je to pochopitelné – obrazy nebo architektonické modely se vystavují snáze, než myšlenky a události, a kladou menší nároky na čas, než čtení textů, jejichž pojmový aparát dnes působí

22

Ken Knabb (ed.), *Situacionist International anthology*. Přeložili Ken Knabb, Nadine Block a Joel Cornault, Berkeley: Bureau of Public Secrets 1981.

23

Marcus, op. cit.

24

Sadie Plant, *The most radical gesture: the Situationist International in a postmodern age*. London – New York: Routledge 1992.

25

Guy Debord, son art, son temps. Réžie Guy Debord – Brigitte Cornand, Canal Plus 1994.

velmi cizí. Výsledek je však nutně fragmentární a falzifikující. Dozvíme se tak sice například, jak vypadala keramika z dílny umělce, jehož působení v SI bylo krátkodobé a málo významné, nikoli však to, o co Situacionistické internacionále vlastně šlo. Kurátoři velké retrospektivní výstavy SI z roku 2007²⁶ se pokusili tento deficit napravit, když jako jeden z exponátů vystavili originální strojopis první kapitoly *Společnosti spektaklu (Završená oddělenost)* s Debordovými vlastnoručnými redakčními poznámkami. Na text jste se mohli dívat z bezpečné vzdálenosti zajištěné skleněnou vitrínou („jedinečné zjevení dálky“),²⁷ nikoli však se do něj začíst, jeho užitná hodnota se tedy blížila nule. „Oddělenost“, kdy reprezentace věci činí nemožným její užívání, zde byla odhalena jako vpravdě „završená“ v geniálním momentu nechtěného *détournement*, podrývajícího způsobem fyzické prezentace tohoto reliktu situacionistické teorie úctyhodný status mrtvé pravdy, jež mu byl přidělen kontextem výstavy.

Psychogeografie posmrtného života. Přítomný čas

Výstava *Instant Urbanism*, jež probíhala v létě 2007 ve Schweizerisches Architekturmuseum v Baselu, představila okolo dvaceti projektů z oblastí současné architektury, sociálně angažovaného umění či grafického designu, které měly „uvádět do praxe radikální kritiku a teorii urbanismu, již vyvinuli situacionisté“.²⁸ Rozpětí těchto projektů sahalo od krátkodobých intervencí a akcí v městském prostředí přes architektonické návrhy celkového řešení města jako prostoru „pro hru a apropriaci skrze konstrukce situací“ až po fotografické a audiovizuální práce dokumentující uskutečněná *dérive*. Výstava byla rozdělena do několika sekcí s názvy jako „Dočasné struktury“,

26

Jednalo se o dosud největší výstavu hnutí, uspořádanou u příležitosti padesátého výročí jeho založení. Tato přehlídka, nazvaná *In girum imus nocte et consumimur igni – Die Situationistische Internationale (1957–1972)* podle posledního, retrospektivně laděného filmu Guy Deborda z roku 1979, byla nejprve představena v Centraal Museum v Utrechtu a pak putovala do Museum Tinguely v Baselu. Baselské zařazení výstavy se přitom časově shodovalo s termínem konání největšího evropského uměleckého veletrhu, Art/38/Basel. Propagační materiály lákaly na tři sta čtyřicet objektů souvisejících s činností SI, včetně originálu Debordova zápisu ze zakládající schůzky hnutí, a taky na obsáhlý katalog, do kterého přispěli „hvězdy“ současného kritického diskursu Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Michael Hardt a Antonio Negri, úspěšný umělec Thomas Hirschhorn či vlivný kurátor Hans Ulrich Obrist. Katalog vyšel u švýcarského nakladatelství JRP / Ringier. Toto nakladatelství zaměřující se na knihy o současném umění spadá pod koncern Ringier AG, jehož součástí je i české vydavatelství Ringier ČR, které vydává např. deníky Blesk, Aha!, 24, Sport nebo týdeník Reflex.

27

Benjamin, op. cit., s. 21. Těmito slovy Benjamin definuje „auru“, jíž se vyznačuje umělecké dílo jako fetiš.

28

Viz [<http://www.sam-basel.org/index.php?page=isu-home-en>].

„*Détournement*“, „Urbánní intervence“ či „Atmosféry“; instalaci doplňovaly citáty z různých situacionistických zdrojů. Vystaveným projektům tak byla jednoznačně přisouzena genealogie vedoucí k SI.

Teoretička umění Claire Bishop, jež se zabývá kooperativními praktikami v současném umění, v nichž umělci či umělkyně usilují o proměnu prožívání různých každodenních zkušeností ve spolupráci s konkrétními sociálními skupinami, kterých se dané zkušenosti týkají, uvádí SI jako jedno z hlavních východišek těchto tendencí.²⁹ Poukazuje přitom na takové prvky situacionistické koncepce umění, jako je požadavek nahrazení pasivní role obecnstva aktivní účastí nebo volání po znovunastolení společenství v kontrastu k atomizujícímu působení spektaklu. Nicolas Bourriaud, autor vlivného modelu „vztahové estetiky“, podněcujícího k rozmanitým způsobům užití prostoru uměleckých institucí jako prostředí určeného k vytváření nových typů vztahů mezi lidmi, označuje své pojetí „vztahového světa“ za rozvíjení situacionistické koncepce „konstrukce situací“, které se jí snaží smířit se systémem umění.³⁰

Členové kanadské umělecké skupiny General Idea, jejíž tvorba je založena na použití a převrácení charakteristických nástrojů populární kultury a masových sdělovacích prostředků, přiznávají zásadní ovlivnění Situacionistickou internacionálou. Rovněž švýcarský umělec Thomas Hirschhorn, který vytváří instalace z všedních materiálů určené ke každodennímu užívání různými sociálními skupinami, vzdává hold Debordovi a SI jako zdroji inspirace. Jihokorejská skupina FlyingCity,³¹ zabývající se dlouhodobě urbanistickým výzkumem Soulu, svou činnost výslovně formuluje jako realizaci situacionistických koncepcí. Moskevský umělec Anatolij Osmolovskij v letech 2002–2004 inicioval vznik tzv. „nonspektakulárního umění“ vytvářejícího „neviditelné“ umělecké objekty, údajně imunní proti pohlcení spektáklem. Tato koncepce byl sice spíše výrazem nepochopení myšlenek SI (snad jediné, co má Osmolovskij společného s Debordem, je záliba ve čtení knih o válečné strategii a taktice), zprostředkovaně ale přispěl k jejich popularizaci v metropoli „koncentrovaného spektaklu“. Skupina Čto dělat? z Petrohradu vydává časopis, na jehož

29

Claire Bishop, „Introduction: Viewers as Producers“, in: Claire Bishop (ed.), *Participation*. London – Cambridge (Ma): Whitechapel – The MIT Press 2006, s. 12–13.

30

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*: Přeložili Simon Pleasance, Fronza Woods a Mathieu Copeland, Dijon: Les presses du réel, s. 84–85.

31

Viz [<http://flyingcity.kr/index.php?/2/>].

stránkách, hemžících se citáty z SI, otiskuje texty současné levicové teorie i zprávy o vlastních intervencích. V jedné z takových intervencí několik členů a členek skupiny, zastupujících různá kulturní odvětví (dvojice výtvarnic, socioložka, fotograf, básník, grafik), podniklo dvoudenní *dérive* petrohradskou čtvrti Narvskaja zastava.³² Publikovaná dokumentace projektu zahrnuje stručný výklad historie konstruktivistické zástavby zkoumané čtvrti, nacházející se dnes ve stavu dekompozice, dotazník, v němž místní obyvatelé popisovali, jak se jim tu žije, grafické vyjádření zjištěných sociálních skutečností a protokoly účastníků a účastnic, popisující průběh *dérive* a vypichující zajímavé momenty. Nechybějí hojné citáty ze situacionistických textů o *dérive*.

Vedle zmíněných uměleckých iniciativ, které otevřeně přiznávají ovlivnění SI nebo jsou součástí širších tendencí, jimž se přisuzuje rozvíjení situacionistických koncepcí, můžeme ovšem snadno najít množství projektů, které se sice na první pohled jeví jako ukázkové užití situacionistických strategií, jejichž autoři či autorky se však k odkazu SI nehlásí. Jako dobrý příklad z lokálního kontextu mohou posloužit prvky některých děl Kateřiny Šedé. V rámci projektu *Každej pes, jiná ves* autorka zkoumala specifika urbanistického řešení sídliště Nová Líšeň a jeho vliv na chování obyvatel, zjištěné zákonitosti pak zaznamenávala do plánu sídliště spolu se schématy ke své intervenci. Na videu prezentovaném v rámci dokumentace projektu *Furt dokola* umělkyně prochází předměstskou čtvrtí skrze domy a zahrady jejích obyvatel, čímž zcela ignoruje vnucené trasy pohybu a zároveň ruší izolovanost lidí vzájemně oddělených ploty a stěnami příbytků. Zmíněné příklady by bylo možné interpretovat jako aplikaci situacionistických metod průzkumu urbanismu či jako pokus o praktické překonání atomizace lidí ve spektaklu posilováním jejich smyslu pro společenství. Bylo by to však poněkud unáhlené; tuto umělkyni bychom sotva mohli podezřívat z hlubší obeznamnosti se situacionistickou kritikou urbanismu. Jako úspěšnou ukázkou *détournement* je možné zmínit projekt *Kolektivní identita* skupiny Guma Guar, který představoval řerii billboardů kombinujících slogan „Všichni jsme v národním týmu“, převzatý z kampaně za olympiádu v Praze v roce 2016, s fotografiemi mediálně známých zločinců velkého formátu. Toto spojení odhaluje celou kampaň, na níž byly, i přes její zjevnou

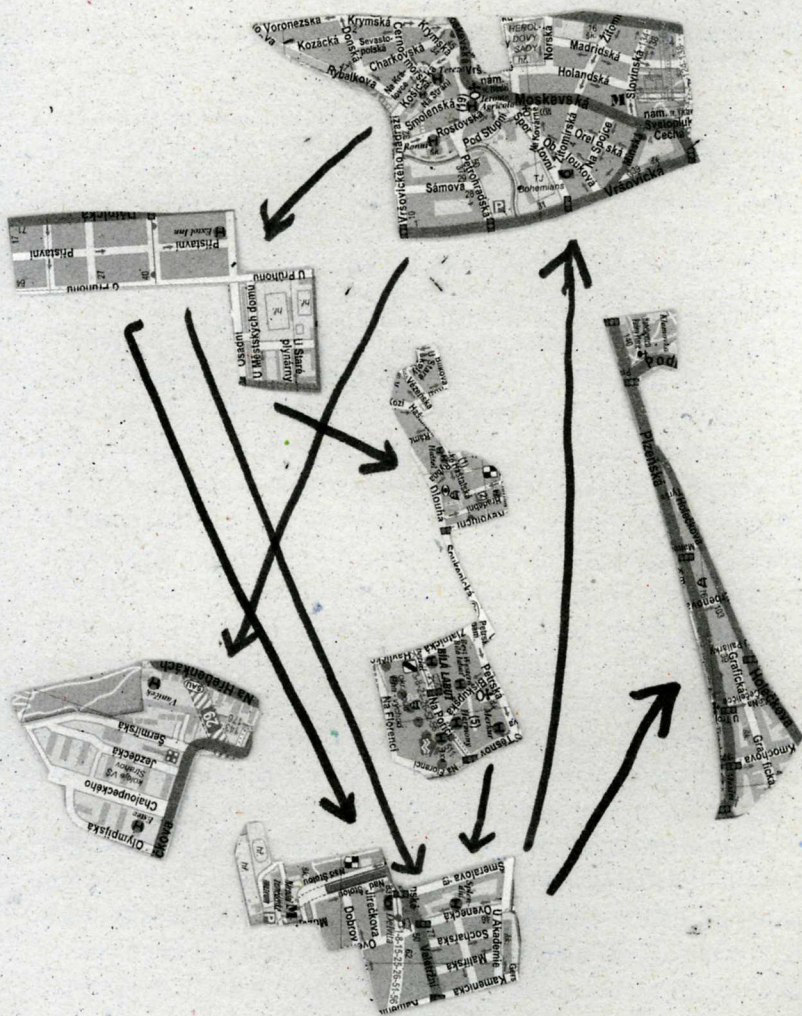
zbytečnost vzhledem k nepravděpodobnosti konání olympiády v Praze v daném termínu, vynaloženy velké finanční prostředky, jako spektakulární lež, kampaň „na fiktivní událost – na simulaci olympiády“.³³ Dotyčný projekt sdílí se situacionistickými *détournements* nejen formu, ale i cíl „uškodit spektakulární společnosti“. Přesto se však v jeho případě nejedná o záměrné navazování na SI, nýbrž jednoduše o efektivní užití techniky práce s přivlastněným materiálem, která je v dnešní aktivistické praxi a v současném umění zcela běžná.

V těchto příkladech nejde o žádné překvapivé shody. SI totiž ani jednu ze dvou hlavních technik konstrukce situací, které popsala a prakticky prozkoumala, tak úplně nevynalezla. *Détournement* je specifické užití principu присvojení existujících produktů, se kterým pracovaly dada (readymade), surrealismus (koláž), pop art i postmodernismus (apropriace), jehož původ však lze vysledovat až k Lautreamontovi. *Dérive* zase rozvíjí (s významným posunem k angažovanosti a kolektivnímu prožívání) tradici flanérství, bezcílného bloudění velkoměstským prostředím při hledání prchavých senzací. V rámci této tradice přímo navazuje na způsoby alternativního čtení městského prostředí prosazované surrealismem. Tím podstatným, co odlišuje situacionistické techniky od analogií v jiných uměleckých směrech, je specifické pojetí jejich funkce jako prostředků konstrukce situací, jež ruší oddělenost v jádru každodennosti a umožňují přímé prožívání dějinného času.

Postupy podobné těm situacionistickým nebo identické s nimi se podle všeho mohou vyskytovat ve spojení s odlišnými nebo zcela protichůdnými estetickými a politickými koncepcemi. Genealogie praktik, jako jsou urbanistické experimenty, hledání alternativních způsobů pohybu městským prostředím, dekonstrukce filmového jazyka či převrácení mediálních obrazů, může být sledována ke zcela jiným zdrojům. Proč tedy jsou v dnešní výstavní a kritické praxi podobné postupy často dávány do souvislosti právě s odkazem SI? Proč jsou dokumenty SI znovu vydávány a propagovány, a inspirují tak další adepty a adeptky k pokusům navázat na SI v dnešních souvislostech? Pravděpodobným vysvětlením je touha najít spojující článek mezi dnes běžně používanými uměleckými, mediálními či aktivistickými strategiemi a někdejší avantgardou, která podřizovala umění

dějinnému úkolu přispět ke změně společnosti jako celku. Za takovou touhou by se mohl skrývat stesk po ztracené iluzi o výsadní úloze umělce jako spolutvůrce všelidských dějin, splývající s hrůzou ze ztráty kontroly lidského intelektu nad děním v globalizované ekonomice a politice. Snad je možné mluvit o jakémisi opětovném probouzení vědomí dějinné totality (spíše však o ne moc perspektivním úsilí dosáhnout takového vědomí či jej simulovat), kdy části těch, kdo podnikají intervence do každodenního prožívání městského, mediálního nebo virtuálního prostředí, začíná záležet na tom, aby jejich aktivity nebyly vnímány jen jako nanášení drobných kosmetických defektů na hladkou tvář konzumu nebo jako vytváření ostrůvků svobody na mikroúrovni komunit, ale jako součást širšího společenského proudu usilujícího o změnu celkových podmínek života v revolučním činu.

Doopravdy navázat na SI lze jen tehdy, přijmeme-li za své její přesvědčení o tom, že umění a kritika jsou ospravedlněny výlučně ve spojení s revoluční praxí univerzálního subjektu dějin. Jen tak se lze vyhnout rekuperaci. K rozpuštění SI však vedlo právě vědomí, že takovouto jednotu teorie a praxe nelze uskutečnit. Rok 1968 a rozklad hnutí v následujících letech ukázal naivnost sázky na studentstvo, kterou SI učinila v zoufalé snaze najít nový revoluční subjekt. Situacionistická revoluce ztroskotala na absenci či neviditelnosti tohoto subjektu. A pakliže revoluční subjekt není na obzoru, sotva lze v souvislosti s čímkoli, co dnes vzniká, mluvit o *situacionistickém* užití situacionistických strategií.



Boris Groys (*1947 v Berlíně) je filosof a teoretik umění žijící v Kolině nad Rýnem. Přednáší estetiku, filosofii a teorii médií na Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Emigroval z SSSR do Německa v roce 1981. Rozsáhlý výčet jeho publikací zahrnuje knihy o oficiální kultuře stalinismu (*Gesamkunstwerk Stalin*, München – Wien 1988), o ruském umění druhé poloviny dvacátého století (*Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus*, München 1991), jakož i studie o médiích (*Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000) a o aktuálních uměleckých strategiích (*Die Kunst der Installation*, spol. s Iljou Kabakovem, München 1996; *Topologie der Kunst*, München – Wien 2003).

Z německého originálu Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation, in: Heike Ander – Nadja Rottner (eds.), *Documenta 11, Platform 5: Ausstellung* (kat. výst.). Ostfildern-Ruit: Hatje Canz Verlag 2002, s. 107–113, přeložil Vladimír Malý.

V posledních desetiletích začíná být patrné, že se zájem systému umění stále více přesouvá od uměleckého díla k dokumentaci umění. Tento posun je pro celkový proces transformace, kterým dnes umění prochází, obzvlášť symptomatický, a zaslouží si proto bedlivou analýzu. Umělecké dílo bylo tradičně chápáno jako něco, co zhmotňuje umění a činí jej tak bezprostředně přítomným a názorným. Když jdeme na výstavu umění, obvykle dopředu předpokládáme, že to, co tam uvidíme, ať už to budou malby, sochy, kresby, fotografie, videa, readymades nebo instalace, *je* umění. Umělecká díla mohou ovšem tím či oním způsobem odkazovat k něčemu, co sama nejsou, například ke skutečným předmětům nebo k určitým politickým obsahům, nemohou však odkazovat k umění, protože *jsou* uměním. V současnosti se tato tradiční představa návštěvy výstavy či muzea čím dál víc ukazuje jako zavádějící. Kromě uměleckých děl jsme totiž dnes ve výstavních prostorách stále častěji konfrontováni také s dokumentací umění. Tato dokumentace přitom rovněž používá malbu, kresbu, fotografii, video, text nebo instalaci, tedy tytéž formy a média, jejichž prostřednictvím se obvykle reprezentuje umění, v případě umělecké dokumentace však tato média umění nerepresentují, ale pouze dokumentují. Dokumentace umění totiž ve své podstatě *není* uměním, pouze na umění *odkazuje*, a právě tím dává najevo, že umění zde již není bezprostředně přítomné a zjevné, nýbrž naopak nepřítomné a skryté.

Umělecká dokumentace ovšem dokumentuje umění a odkazuje k němu zcela různými způsoby. Může se zabývat performancemi, dočasnými instalacemi nebo happeningy, které jsou dokumentovány stejně jako divadelní představení. V takových případech lze říci, že se jedná o umělecké události, které byly přítomné a zjevné jen po určitou dobu, a později nám mohou

být prostřednictvím vystavené dokumentace pouze připomenuty. Otázka, nakolik je taková vzpomínka vůbec možná, ovšem zůstává otevřena. Od nástupu diskursů dekonstrukce totiž víme, že nárok na nějaké takové připomenutí minulé události je třeba považovat přinejmenším za problematický. Mezitím se však ve stále větším rozsahu vytváří a vystavuje také taková dokumentace umění, která si žádný nárok na znovuzpřítomnění minulých uměleckých událostí neklade. Dokumentuje složité a rozmanité umělecké intervence do každodenního života, zdlouhavé a komplikované procesy diskusí a analýz, vytváření neobvyklých životních situací, umělecký průzkum způsobů recepce umění v odlišných kulturách a prostředích, politicky motivované umělecké akce atd. Vzhledem k tomu, že všechny tyto druhy umělecké aktivity od počátku neslouží cíli vytvoření uměleckého díla, v němž by se mohlo manifestovat umění jako takové, nedají se vůbec reprezentovat jinak než pomocí umělecké dokumentace. Umění zde tedy nevystupuje ve formě objektu, není produktem ani důsledkem „tvůrčí“ aktivity. Uměním je spíše tato aktivita sama, umělecká praxe jako taková. V souladu s tím dokumentace umění neznamena ani znovuzpřítomnění minulé umělecké události, ani příslib nějakého budoucího uměleckého díla, ale jediný možný způsob, jak odkazovat na uměleckou aktivitu, která nemůže být zobrazena jinak než prostředky této dokumentace.

Dezinterpretovat a trivializovat dokumentaci umění jako „obyčejné“ umělecké dílo by znamenalo zneuznat její originalitu a specifický nárok, který spočívá právě v tom, že je výsledkem bez výsledku – tedy, že dokumentuje umění, místo aby jej reprezentovala. Pro ty, kdo nevytvářejí umění, ale uměleckou dokumentaci, je totiž umění totožné s životem, protože život je ve své podstatě čistou aktivitou, která nevede k žádnému konečnému výsledku. Prezentovat nějaký takový konečný výsledek, například v podobě uměleckého díla, by znamenalo chápat život jako čistě funkční proces, jehož vlastní trvání je vznikem konečného produktu popřeno a smazáno – což se rovná smrti. Ne náhodou jsou muzea a výstavní haly tradičně přirovnávány ke hřbitovům: když předvádějí umění jako konečný výsledek života, smazávají tím jednou provždy tento život sám. Umělecká dokumentace je naproti tomu znakem snahy použít umělecké prostředky v prostoru umění tak, aby v něm odkazovaly

na život, aniž by jej chtěly přímo reprezentovat, na život jako takový, na čistou aktivitu, na holou praxi, na umělecký život, chcete-li. Umění se zde stává životaformou a umělecké dílo ne-uměním, pouhou dokumentací této životaformy. Můžeme také říci: umění se zde stává biopolitickým, protože začíná uměleckými prostředky vytvářet a dokumentovat život sám jako čistou aktivitu. A vskutku, dokumentace umění jako umělecká forma se mohla zrodit pouze v podmínkách dnešního biopolitického věku, kdy se život sám stal předmětem technického a uměleckého přetváření. Jsme tedy opět konfrontováni s otázkou po vztahu umění a života, ovšem ve zcela nové konstelaci, která je dána tím, že dnešní umění se chce stát životem, místo aby jej pouze zobrazovalo nebo mu nabízelo umělecké produkty.

Umění bylo tradičně rozštěpeno na čisté, kontemplativní, vysoké „krásné“ umění a umění užité, řekněme design. Čisté, vysoké umění se nezabývá realitou, ale obrazy reality. Užité umění dává tvar samotným reálným věcem. V tomto ohledu se umění podobá vědě, která se rovněž rozpadá na teoretickou a aplikovanou. Rozdíl mezi vysokým uměním a teoretickou vědou však tkví ve skutečnosti, že věda vždy usilovala o to vytvářet co možná nejtransparentnější obrazy skutečnosti, aby na jejich základě bylo možné vyhodnotit samotnou skutečnost. Umění si ale zvolilo jinou cestu: tematizuje materiálnost, netransparentnost, autonomnost obrazů, jakož i související neschopnost obrazů adekvátně podat realitu. V souladu s tím umění činí předmětem své reflexe samotnou povahu obrazů, nechávajíc stranou otázku, nakolik jsou tyto obrazy schopny ukazovat skutečnost. (Proto umění v případech, kdy používá tytéž obrazy jako věda, činí tak nejčastěji s kritickou, dekonstruktivistickou intencí). Tyto obrazy, od „fantastických“ a „nerealistických“ přes surrealistické až po abstraktní, měly různými způsoby vysvětlovat trhlinu mezi uměním a realitou. Dokonce média jako fotografie a film, o nichž se běžně předpokládá, že věrně napodobují realitu, byly v uměleckém kontextu používány s cílem podvracet víru v jakoukoli možnost takového věrného zobrazení. „Čisté“ umění se tedy ustavilo na rovině znaků, signifikantů. To, k čemu tyto znaky odkazují – realita, význam, signifikát – bylo tradičně interpretováno naopak jako to, co patří k životu a je díky tomu vypuzeno ze sféry platnosti umění.

Ovšem ani o užitém umění není možné prohlásit, že je bezprostředně zasvěceno životu samému. Přestože různé druhy užitého umění jako architektura, urbanistické plánování, průmyslový design, reklama a móda se dalekosáhle podílejí na podobě našeho životního prostředí, stále zůstává na životě samém, aby se všemi těmito designérskými produkty naložil podle libosti. Život sám jako čistá aktivita, jako ryzí trvání, zůstává tedy tradičním druhům umění, které se dosud v té či oné formě orientují na produkt nebo výsledek, zásadně nepřístupný.

V našem věku biopolitiky se ovšem situace mění, protože hlavním předmětem politiky tohoto typu je život sám ve svém trvání. Biopolitika bývá často mylně zaměňována za vědecké a technické strategie genové manipulace, jejichž (aspoň potenciálním) cílem je přetvářet jednotlivá živá těla. V případě těchto strategií se ovšem stále ještě jedná o design – i když se tím míní design živé bytosti. Vlastní výkon technik biopolitiky však spočívá spíše ve formování životního trvání jako takového, v utváření života jako čisté aktivity odehrávající se v čase. Lidský život je dnes počínaje zplozením přes celoživotní lékařskou péči a regulování poměru mezi pracovní dobou a volným časem až po smrt, která probíhá pod lékařským dohledem nebo je dokonce lékaři zprostředkována, neustále uměle formován a optimalizován. Především v tomto smyslu mluví také řada autorů od Michela Foucaulta a Giorgia Agambena po Antonia Negriho a Michaëla Hardta o biopolitice jako o vlastním poli, kde se dnes manifestuje politická vůle a formující moc techniky. Jestliže se totiž život nechápe jako přirozená událost, jako úděl či jako hříčka Štěstěny, ale jako uměle vytvářený a formovaný čas, je tím automaticky zpolitizován, protože technická a umělecká rozhodnutí týkající se formování životního trvání jsou vždy zároveň rozhodnutími politickými. Nesmíme ovšem opomíjet skutečnost, že umění, které vzniká v těchto nových podmínkách biopolitiky, tedy v podmínkách uměle formovaného životního trvání, rovněž výslovně tematizuje své prostředky jakožto rysy artificieální povahy svého vlastního trvání. Avšak čas, trvání, a tudíž ani život sám, nelze ukázat bezprostředně, ale jen prostřednictvím dokumentace. Proto je hlavním médiem současné biopolitiky byrokratická a technická dokumentace, jež zahrnuje plány, nařízení, zprávy o provedených pokusech, statistické průzkumy a návrhy projektů. Není náhoda, že

rovněž umění, když chce vypovídat o sobě samém jako o životě; využívá médií dokumentace.

A vskutku: za podmínek moderní techniky již nemůžeme jednoznačně vizuálně odlišit živé od technicky nebo uměle upraveného. Ukazuje to příklad geneticky manipulovaných potravin, ale také početné, a dnes obzvlášť intensivně vedené diskuse o tom, podle jakých kritérií se dá určit, kdy život začíná a kdy končí. Jinak řečeno, o tom, jak rozlišit mezi technicky zprostředkovaným začátkem života, jako je například umělé oplodnění, a „přirozeným“ pokračováním onoho života, nebo mezi tímto pokračováním a rovněž technicky umožněným prodlužováním života po „přirozené“ smrti. Čím déle se tyto diskuse vedou, tím méně jsou jejich účastníci zajedno v tom, jak by přesně měla být určena hranice, která dělí život od smrti. Tato nerozlišitelnost mezi přirozeným a umělým je ústředním tématem většiny nových sci-fi filmů: pod vnější slupkou živé bytosti se totiž může ukrývat stroj, a opačně, pod slupkou stroje se může schovávat živá bytost – například mi-

1

Srov. Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien*. München: Carl Hauser Verlag 2000, s. 54.

mozemšťan. Rozdíl mezi skutečně živým a jeho umělou náhražkou je zde pouze věcí představitosti, dohadů nebo podezření, které nelze pouhým pozorováním potvrdit ani vyvrátit. Jestliže však živé může být libovolně reprodukováno a nahrazeno, pak ztrácí své jedinečné, neopakovatelné vepsání v čase, své jedinečné, neopakovatelné životní trvání, které dělá živé živým. A právě v tomto bodě se dokumentace stává nepostradatelnou, když vytváří životnost živého: dokumentace vepisuje existenci toho či onoho předmětu do dějin, propůjčuje jeho existenci životní trvání a tak dává tomuto předmětu život jako takový, přičemž není podstatné, zda byl tento předmět „původně“ živý nebo umělý.

Rozdíl mezi živým a umělým je tedy čistě narativní. Nemůže být nahlížen, ale pouze vyprávěn, dokumentován: prostřednictvím vyprávění může být předmětu připsána jeho prehistorie, geneze, původ. Technická dokumentace nebývá konec konců nikdy postavena jako příběh, ale vždy jako systém pokynů k vytváření určitých předmětů za daných podmínek. Umělecká dokumentace, ať už reálná nebo fiktivní, je naopak především narativní, čímž evokuje neopakovatelnost životního času.

Dokumentace umění tudíž také může udělat živé, přirozené z umělého tím, že bude vyprávět dějiny jeho původu, jeho „*making of*“. Umělecká dokumentace je tedy uměním dělat živé z umělého, živou aktivitu z technické praxe: je biouměním, které je zároveň také biopolitikou. Tuto základní funkci umělecké dokumentace svého času působivým způsobem tematizoval Ridley Scott ve svém filmu *Blade Runner*. V tomto filmu jsou totiž uměle vyrobení lidé, takzvaní „replikanti“, při svém příchodu na svět opatřeni fotografickou dokumentací, která má prokazovat jejich „přirozený“ původ – fingované fotografie jejich rodiny, míst, kde dříve pobývali atd. Tato dokumentace i přesto, že je fiktivní, propůjčuje replikantům život, subjektivitu, která je činí nejen po vnější, ale i po „vnitřní“ stránce nerozlišitelnými od „skutečných“ lidí. Jelikož jsou prostřednictvím této dokumentace vepsáni do života, do dějin, mohou replikanti v tomto životě kontinuálně a zcela individuálním způsobem pokračovat. V důsledku toho se veškeré snahy hrdiny filmu najít „reálný“, objektivně podmíněný rozdíl mezi přirozeným a umělým nakonec ukazují jako marné, protože, jak jsme viděli, tento rozdíl je možné stanovit pouze prostřednictvím vyprávění.

To, že život je něco takového, co je sice možné zdokumentovat, nikoli však ukázat, není žádný nový objev. Známe totiž množství svědectví o posmrtném bloumání duše různými zásvětskými krajinami. Všechna tato svědectví, ať už platónská, křesťanská nebo buddhistická, mají nakonec též cíl: ukázat, že duše zůstává živá i po smrti viditelného těla. Mohli bychom dokonce tvrdit, že definice života není nic jiného, než právě toto: že život je možné zdokumentovat, ale nelze ukázat. V tomto duchu poukazuje i Agamben ve své knize *Homo Sacer* na to, že „holý život“ až dosud nikdy neměl žádnou politickou a kulturní reprezentaci. Agamben sám navrhuje, abychom za kulturní reprezentaci holého života považovali koncentrační tábor, jelikož vězni koncentračních táborů jsou zbaveni jakékoli politické reprezentace – je o nich možné říci jen to, že jsou živí.² Vězně koncentračních táborů je proto možné pouze usmrtit, ale nelze je odsoudit podle práva ani obětovat. Tuto polohu života, která je současně vně

2
Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Giulio Einaudi Editore: Turin 1995; *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Přeložil Hubert Thüring, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 2002, s 175–186.

3

Stov. Jean-François Lyotard, *Rozepře*. Přeložil Jiří Pechar, Praha: Filosofía 1998.

ovšem nutno poznamenat, že život v koncentračním táboře bývá obvykle považován za něco, co uniká našim měřítkům i naší představitosti. O životě v táboře je možné pouze podat zprávu, je možné jej zdokumentovat – nelze jej však názorně znovuzpřítomnit.³

zákona a zároveň v zákonu zakotvena, považuje Agamben za paradigmatickou pro život jako takový. K této definici života, ač mnohé mluví v její prospěch, je

Dokumentace jako umělecká forma

Jak již bylo řečeno, v případě dokumentace umění jako umělecké formy tím, co je dokumentováno, není „*making of*“ nějakého dokončeného uměleckého díla. Dokumentace je zde naopak jediným výsledkem umění chápaného jako životaforma, jako trvání, jako vytváření dějin. Dokumentace umění popisuje pole biopolitiky tím, že ukazuje, jak může být živé nahrazeno umělým, nebo jak se může umělé stát živým prostřednictvím odpovídajícího vyprávění. Na tomto místě chceme uvést a stručně popsat několik příkladů, které ilustrují příslušné strategie dokumentace.

4

Viz „*Kollektivnyje dějstvija*“. *Pojezdki za gorod, 1977–1998*. Moskva: Ad Marginem 1998. Stov. Hubert Klocker, „Gestus und Objekt. Befreiung als Kation. Eine europäische Komponente performativer Kunst“ in: Russel Ferguson (ed.), *Out of Actions. Zwischen Performace und Objekt, 1949–1979* (kat. výst.), The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. – MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. – Museu d'Art Contemporani de Barcelona. – Museum of Contemporary Art, Tokio, 1998/99, s. 167.

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století uskutečnila moskevská skupina *Kollektivnyje dějstvija* kolem umělce Andreje Monastyrského v okolí Moskvy řadu performancí, jimž byli přítomni pouze členové skupiny a pár pozvaných hostů. Širší veřejnost měla k těmto performancím přístup jen prostřednictvím dokumentace v podobě fotografií a textů.⁴ Texty přitom nepopisují ani tak samotné akce, jako spíše prožitky, myšlenky a emoce účastníků – proto mají jednoznačně narativní, literární charakter. Tyto zcela minimalistické performance se odehrávaly na bílém zasněženém poli, tedy na bílé ploše, která připomíná bílé pozadí suprematistických pláten Kazimira Maleviče, jež se staly symbolem ruské avantgardy. Tím však

toto bílé pozadí, které Malevič zavedl jako znak radikální „nepředmětnosti“ svého umění, zpretrhání jakékoli vazby s přírodou a s narativitou, získalo zcela odlišný význam. Ztotožnění suprematistického „umělého“ bílého pozadí s „přírodním“ ruským sněhem totiž přemístilo Malevičovo „nepředmětné“ umění zpátky do života, a sice prostřednictvím narativních textů, které bílé barvě v suprematismu připisují, či přesněji přisuzují odlišnou genealogii. Tím Malevičovy obrazy ztrácejí svůj charakter autonomních uměleckých děl a jsou reinterpretovány jako dokumentace určité životní zkušenosti, zkušenosti života v ruském sněhu. Tato reinterpretace ruské avantgardy je ještě bezprostřednější u jiného moskevského umělce téže doby, Francisca Infanteho, který ve své performanci *Posvjaščeniye* (*Věnování*) rozložil na sněhu jednu z Malevičových suprematistických kompozic, přičemž jako bílé pozadí opět využil sních. Malevičovu obrazu zde byla stejně jako replikantům ve filmu Ridleyho Scotta připsána fiktivní „životní“ genealogie, díky níž byl tento obraz přenesen ze sféry dějin umění do sféry života. Toto připsání životní genealogie a následná proměna uměleckého díla v dokumentaci života však otevírají pole, ve kterém je možné stejným způsobem objevovat a vymýšlet jakékoli možné další genealogie, přičemž některé z nich se z historické perspektivy dokonce mohou zdát zcela přijatelnými: bílé pozadí suprematistických obrazů je například možné interpretovat jako bílou stránku, jež tvoří podklad jakékoli byrokratické, technické či umělecké dokumentace. V tomto smyslu je pak zase možné říci, že sních v rozebíraných příkladech slouží jako pozadí pro dokumentaci – a tak můžeme ve hře narativního připisování původu dále pokračovat.

Podobnou hru narativního připisování zinscenovala rovněž Sophie Calle ve svých instalacích *Les Aveugles* (*Slepi*) a *Blind Color*. V *Les Aveugles* z roku 1986 umělkyně prostřednictvím dotazníku zdokumentovala, jak lidé, kteří jsou slepi od narození, popisují svou představu krásy. Některé odpovědi uváděly figurativní umělecká díla, o nichž dotazované osoby slyšely, že působivě zobrazují reálný, viditelný svět. V rámci instalace umělkyně konfrontovala zformulované odpovědi s reprodukcemi zmíněných obrazů. V *Blind Color* z roku 1991 umělkyně požádala nevidomé, aby popsali, co vidí, a vystavila na tabuli zaznamenané odpovědi odpovídající existujícím textům o mo-

nochromní malbě od umělců jako Malevič, Yves Klein, Gerhard Richter, Piero Manzoni nebo Ad Reinhardt. V těchto projektech, v nichž byla dokumentace pokaždé prezentována jako výsledek sociologického průzkumu; se umělkyni podařilo prostřednictvím konfrontace dvou životaforem – vidomých a nevidomých –, připsat odlišnou genealogii nejen příkladům tradičního figurativního umění, ale právě tak různým moderním dílům, která byla obzvláště nápadným způsobem koncipována jako umělejší, abstraktní a autonomní. Zde se opět z umění stává dokumentace života. Život přitom však již není chápán jako viditelný vnější svět, který je možné nebo nutné mimeticky zobrazit. Nevidomí se přece s tímto viditelným vnějším světem od začátku seznamují prostřednictvím vyprávění. Pojem života tím získává ještě zjevnější biopolitický význam: nevztahuje se na předměty spojené se životem, ale na samotnou životafornu, která nemůže být reprezentována obrazy, ale pouze zdokumentována.

Jako poslední příklad bychom mohli uvést performanci Carstena Höllera *The Baudoin/Boudewijn Experiment: A Large-Scale, Non-Fatalistic Experiment in Deviation (Baudoinův pokus: velký nefatalistický pokus s deviací)*, která proběhla v roce 2001 v bruselském architektonickém komplexu Atomium a spočívala v tom, že určité množství lidí mělo strávit den zavřeno a odfříz-nuto od vnějšího světa uvnitř jedné z koulí, z nichž se skládá Atomium. Carsten Höller se převážně zabývá tím, že proměňuje „abstraktní“ minimalistické prostory radikální moderní architektury v životní prostor, což opět obnáší proměnu umění prostřednictvím dokumentace v umění života. Také v tomto případě si pro svou performanci vyhledal stavbu, která ztělesňuje utopický sen a na první pohled nepůsobí jako obyvatelný prostor. Tato Höllerova práce však ještě navíc odkazuje ke komerčním televizním zábavním pořadům jako je Big Brother, v nichž lidé musejí strávit spoustu času pohromadě v uzavřeném prostoru. Rozdíl mezi komerční televizní dokumentací a dokumentací umění je zde proto obzvláště zjevný. Právě proto, že televize ukazuje kontinuální záběry těchto uvězněných lidí, divák začíná tušit, že se jedná o manipulaci: neustále si klade otázku, co se asi děje na odvrácené straně obrazu, v prostoru skrytém za tímto obrazem, kde se odehrává „reálný“ život. Performance Carstena Höllera naproti tomu nebyla předvedena,

ale pouze zdokumentována ve vyprávěních účastníků, kteří popsalí to, co nebylo možné uvidět. Život je zde tedy opět pocho- pen jako něco, co je možné vyprávět nebo zdokumentovat, ale nikoli ukázat nebo reprezentovat. A právě proto je dokumentaci vlastní věrohodnost, jakou bezprostřední obrazová prezentace nikdy mít nemůže.

Topologie aury

Výše zmíněné příklady jsou pro téma umělecké dokumentace obzvláště příhodné, protože se v nich novým způsobem nakládá se známými díly dějin umění – nikoli jako s uměním, ale jako s předmětem dokumentace. Tím také ozřejmují proces vytváře- ní umělecké dokumentace, jakož i rozdíl mezi uměleckým dí- lem a dokumentací umění. Jedna důležitá otázka však pořád zůstává nezodpovězena: pokud je život možné pouze zdoku- mentovat pomocí vyprávění, ale ne ukázat, jak potom může být takováto dokumentace prezentována v kontextu umění, aniž by tím byla zdeformována její podstata? Umělecká dokumentace bývá nejčastěji prezentována v kontextu instalace. Instalace je- však taková umělecká forma, v níž rozhodující roli nehrají ob-razy, texty a jiné objekty, které jsou v jejím rámci vystaveny, ale samotný prostor instalace. Tento prostor totiž není čímsi abstraktním ani neutrálním, ale sám o sobě představuje určitou životafornu. Rovněž ani umístění dokumentace v rámci insta- lace jako akt jejího vsazení do určitého prostoru není neutrální činností ukazování, ale aktem, který v rovině prostoru provádí totéž, co vyprávění v rovině času: vepsání do života. Jak tento mechanismus funguje, lze nejlépe popsat pomocí pojmu aury, který Benjamin zavádí právě proto, aby rozlišil mezi životním kontextem uměleckého díla a jeho technickou náhražkou po- strádající místo a kontext.

Jak známo, díky slavné stati *Umělecké dílo ve věku své technic- ké reprodukovatelnosti* se Benjamin ve své době stal jedním z prvních, kdo se odvážili teoreticky reflektovat triumf technic- ké reprodukce nad živou tvorbou. Tento esej se proslavil pře- děvším díky pojmu aura, který v něm Benjamin použil, aby po- psal rozdíl mezi originálem a kopií za podmínek dokonalé technické reprodukovatelnosti. Od té doby pojem aury udělal

úspěšnou filosofickou kariéru – ovšem především jako složka slavné formule „ztráta aury“, která charakterizuje osud originálu v moderní době. Tento důraz na ztrátu aury je sice na jednu stranu zcela oprávněný a dozajista odpovídá celkové intenci Benjaminova textu, na druhou stranu však odsouvá do pozadí otázku, jak vůbec aura vzniká, předtím než se může nebo musí vytratit. Není zde ovšem myšlena aura ve všeobecném smyslu, v původním náboženském nebo, řekněme, teosofickém užití tohoto pojmu, ale aura, jak ji ve svém spise chápe Benjamin. Pozorné čtení Benjaminova textu však jasně ukazuje, že aura vzniká teprve díky moderním technikám reprodukce – vzniká tedy právě v momentu, kdy se vytrácí, a také ze stejného důvodu, z jakého zaniká.

Benjamin totiž ve svém eseji vychází z možnosti dokonalé reprodukce, která nepřipouští žádný materiální rozdíl mezi originálem a kopií. Na různých místech svého textu opakovaně zdůrazňuje tuto dokonalost. Mluví o technické reprodukci jako o „vysoce dokonalé reprodukci“ uměleckého díla, která se „ne-

5

Walter Benjamin, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*. Přeložila Věra Saudková, Praha: Odeon 1979, s. 19–20.

musí dotknout jeho obsahu“.⁵ Zda tehdejší nebo dokonce i dnešní skutečně existující techniky reprodukce doopravdy dosahovaly či dosahují takového stupně dokonalosti, při kterém nelze stanovit žádný materiální rozdíl mezi originálem a kopií, je samozřejmě sporné. Pro Benjaminu je nicméně

ideální případ nějaké takové dokonalé reprodukovatelnosti, nějakého takového dokonalého klonování důležitější, než reálné možnosti jeho doby. Otázka, kterou přitom Benjamin klade, zní: znamená smazání materiálního rozdílu mezi originálem a kopií také smazání tohoto rozdílu jako takového?

Benjaminova odpověď na tuto otázku je záporná. Se ztrátou, alespoň potenciální, jakéhokoli materiálního rozdílu mezi originálem a kopií nemizí jiný, neviditelný, ale o nic méně reálný rozdíl, který spočívá v tom, že originál má auru, zatímco kopie nikoli. Aura se tedy stává nezbytným kritériem rozdílu teprve ve chvíli, kdy technická reprodukovatelnost učinila všechna materiální kritéria nepoužitelnými. A to znamená, že pojem aury, jakož i aura samotná, patří výhradně moderní době. Aura je podle Benjaminu vztah uměleckého díla k místu, na němž se nalézá, jeho vztah ke svému vnějšimu kontextu. Duše umění

netkví v jeho těle, nýbrž tělo umění spočívá v jeho auře, v jeho duši. Tato odlišná topologie vztahu mezi duší a tělem pochází jak známo z tradice gnosticizmu, teosofie a dalších podobných nauk, zabývat se jimiž by zde nebylo na místě. To, co je pro nás podstatné, je zjištění, že rozdíl mezi originálem a kopií je pro Benjaminův výhradně topologický – a jako takový na materiální existenci díla zcela nezávislý. Originál má své pevně určené místo, které z něj činí jedinečný objekt vepsaný do dějin. Kopie je naproti tomu virtuální, bez místa, ahistorická. Od počátku se objevuje jako potenciální mnohost. Reprodukce je vy-

6

Ibidem.

7

Ibidem, s. 19; Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ in: *Gesammelte Schriften I – 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974, s. 437. (Část věty uzavřena do hranatých závorek v citovaném českém překladu chybí. Pozn. překl.)

topologicky neurčité cirkulace. K tomu se vztahuje nejslavnější Benjaminova formulace: „I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: ‚Zde a Nyní‘ uměleckého díla – jeho neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá.“⁶ Dále Benjamin pokračuje: „‚Zde a Nyní‘ originálu vytváří pojem jeho pravosti, [na němž se zakládá představa tradice, která dodnes chápe tento předmět jako něco, co se vyznačuje vlastní identitou a jedinečností.]“⁷ Kopii tedy neschází pravost proto, že se jako taková liší

od originálu, ale proto, že nemá vlastní místo a není tedy ani vepsána do dějin.

Technická reprodukovatelnost sama o sobě tedy podle Benjaminův ještě nepopírá auru ani nevede k její ztrátě. Ke ztrátě aury dochází teprve se vznikem nového estetického vkusu, vkusu moderního spotřebitele, který dává přednost kopii, reprodukci před originálem. Dnešní spotřebitel vyžaduje, aby umění bylo přineseno přímo k němu, aby mu bylo dodáno. Nechce jít do dálky, neodebere se na jiné místo, do jiného kontextu, aby získal zkušenost originálu jako originálu. Tento spotřebitel místo toho chce, aby originál přišel k němu – a on k němu skutečně přichází, ovšem jako kopie. Když je rozdíl mezi originálem a kopií čistě topologický, pak jediné, co rozhoduje o tomto rozdílu, je topologicky určený pohyb diváka. Když jdeme za nějakým uměleckým dílem, pak je to originál. Když nutíme umělecké dílo, aby přišlo k nám, je to kopie. Právě proto má podle Benjaminův rozdíl mezi originálem a kopií dimenzi násilí. Ben-

jamin nemluví jednoduše o ztrátě aury, ale o „zničení aury“.⁸ A tato násilnost zničení aury není o nic menší, když je aura neviditelná. Právě naopak: materiální poškození originálu je pro Benjamina mnohem méně násilné, protože se stále vepisuje do dějin originálu tím, že zanechává na jeho těle zřetelné stopy. Deteritorializace originálu, jeho vynětí z místa přiblížením však představuje neviditelné a proto mnohem ničivější uplatnění násilí, neboť po sobě nezanechává žádné materiální stopy.

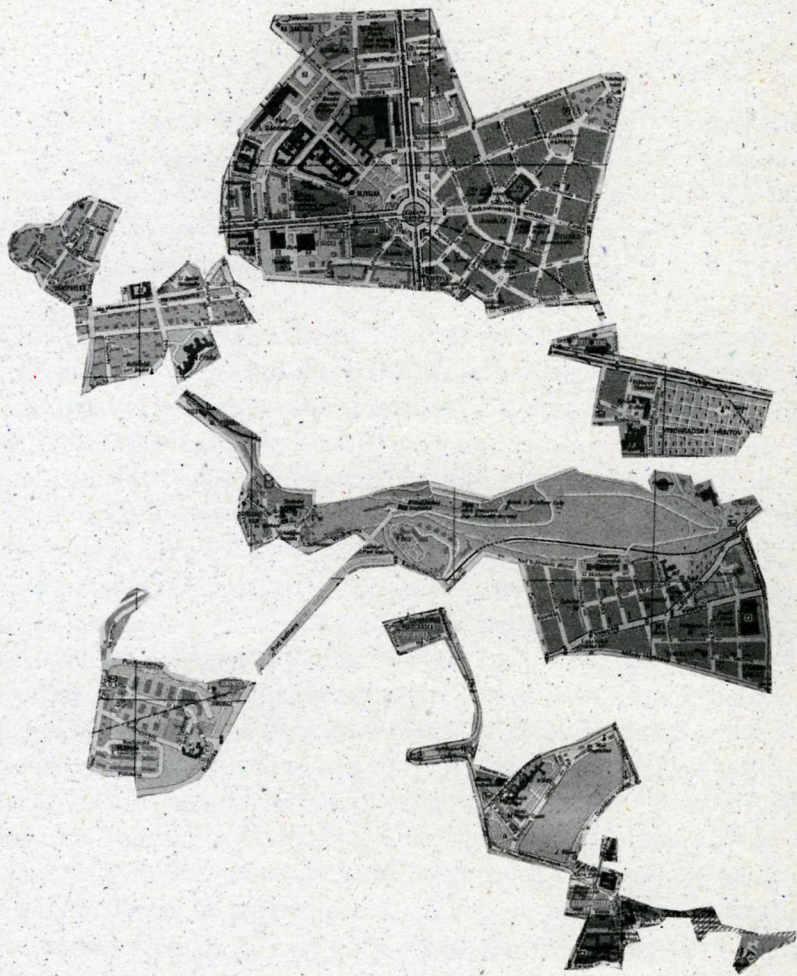
Pak ovšem nová interpretace rozdílu mezi originálem a kopií, kterou nabízí Benjamin, umožňuje nejen udělat kopii z originálu, ale rovněž originál z kopie. Jestliže rozdíl mezi originálem a kopií je čistě topologický, kontextuální, pak skutečně musí být možné nejen vyjmout originál z jeho místa a deteritorializovat jej, ale také naopak reteritorializovat kopii. Benjamin sám naznačuje tuto možnost, když píše o figuře profánního osvícení a o formách života, které jsou k takovému profánnímu osvícení náchylné: „Čtenář, myslící, čekající, flanér jsou stejně tak typy osvíceného jako požívač opia, blouznivec, opojený.“⁹ Přitom bije do očí, že tyto formy profánního osvícení jsou zároveň figurami pohybu – což platí především o flanérovi. Flanér se nedomáhá toho, aby věci přicházely k němu, nýbrž sám jde k věcem. V tomto smyslu flanér neničí auru předmětu, ale bere na ni ohled – nebo spíše jí vůbec dává vzniknout. Figura profánního osvícení je převrácením figury „ztráty aury“, které vzniká umístěním kopie v topologii dálky. Nyní je však zřejmé, že instalaci je rovněž možné chápat jako jednu z figur profánního osvícení, protože činí diváka flanérem.

⁹ Walter Benjamin, „Surrealismus“, in: *Agesilaus Santander*. Přeložil Jiří Brynda. Praha: Herrmann & synové, 1998, s. 139.

Umělecká dokumentace, jež je ve své podstatě tvořena obrazy a texty, které jsou technicky reprodukovatelné, prostřednictvím instalace získává auru původnosti, životnosti, dějinnosti: v instalaci získává dokumentace své místo, Zde a Nyní své situovanosti v dějinách. Protože rozdíl mezi originálem a kopií je výlučně topologický a situační, všechny dokumenty zařazené do instalace se stávají originály – a je tudíž oprávněné pokládat je za původní svědectví o životě, který chtějí dokumentovat. Jestliže reprodukce dělá kopie z originálů, pak instalace dělá

originály z kopií. Náš moderní přístup k umění nelze v žádném případě redukovat na „ztrátu aury“. Moderní doba spíše organizuje složitou hru vynětí z místa a vsazení na (nové) místo, de-teritorializace a reteritorializace, dezauratizace a reauratizace. Rozdíl mezi staršími epochami a moderní dobou přitom tkví jedi- ně ve skutečnosti, že originalita díla se v moderní době neza- kládá na jeho materiálních vlastnostech, ale na jeho auře, kon- textu, místě, které zaujímá v historii. Originalita pro Benjamina tudíž není, jak sám zdůrazňuje, žádná věčná hodnota. Original- ita se v moderně stala proměnlivou – ale v žádném případě se jen tak nevytratila. Jinak by byla věčná hodnota originality pouze nahrazena věčnou (ne)hodnotou nepůvodnosti, což ně- které teorie umění také skutečně tvrdí. Věčné kopie nejsou možné, stejně jako věčné originály. Být originálem a mít auru ale neznamená totéž, co být naživu: život není něco, co je vlastní živé bytosti „jako takové“, ale vepsání této živé bytosti do daného životního kontextu – do určitého životního trvání a životního prostoru.

To rovněž osvětluje hlubší důvod, proč dnes umělecká doku- mentace působí jako pole biopolitiky, jakož i hlubší rovinu mo- derní biopolitiky vůbec. Na jednu stranu totiž moderní doba neustále nahrazuje živé umělým, technicky vyrobeným, simu- lovaným, nebo, což je totéž, neopakovatelné reprodukovatel- ným. Není náhoda, že se dnes emblémem biopolitiky stalo klo- nování, protože se právě v klonování, bez ohledu na to, zda se někdy stane skutečností nebo bude muset navždy zůstat fanta- zií, ukazuje vynětí života ze svého místa, které je pocitováno jako vlastní hrozba technologie. Jako odpověď na tuto hrozbu jsou nám stále znovu nabízeny konzervativní, defenzivní strate- gie, které jí chtějí předejít prostřednictvím direktiv a zákazů, přičemž marnost tohoto úsilí si musejí uvědomovat dokonce i jeho protagonisté. Přitom se ale přehlíží, že moderní doba disponuje rovněž strategiemi, které umožňují proměnu umělé- ho a reprodukovatelného v živé a původní. A právě praxe umě- lecké dokumentace a instalace názorně ukazuje jinou cestu, jíž se může ubírat biopolitika: místo aby se bránila moderní době, navrhuje strategie situativní, kontextuálně podmíněné reteritori- alizace a vepsání do dějin, díky nimž se umělé stává živým, a opakující se neopakovatelným.



Rozhovor vyšel rusky v časopise *Chudožestvennyj žurnal*, č. 65–66, 2007, s. 23–26
a anglicky in: *Moscow Art Magazine. Digest 2005–2007*, s. 113–115.

Je dostupný online na [<http://xz.gif.ru/numbers/65-66/groys/>].

Za *Chudožestvennyj žurnal* (ChŽ) se rozhovoru zúčastnili Viktor Miziano a Alexej Penzin. Přeložil Václav Magid.

Postskript ke Komunistickému postskriptu Boris Groys

1 *Kommunisti-
ceskij postskrip-
tum*, Moskva:
Ad Marginem
2007 (pozn.
překl.).

ChŽ: Ve své knize *Komunistický postskript*,¹ která právě vychází v ruském překladu, zcela otevřeně kladeš otázku, v čem tkví univerzální smysl sovětské zkušenosti. Co se skrývá za snahami aktualizovat význam komunismu? Proč se takové snahy dnes jeví jako možné a nutné? Jaký je kontext, ať už společenský či ideový, jemuž je toto poselství určeno?

Boris Groys: Především, komunismus je svou podstatou universalistická doktrína. Je orientován na lidstvo jako celek. Sovětský experiment pak byl pokusem vytvořit model společnosti, která by mohla být potenciálně uskutečněna v jakékoli jiné zemi.

Tento universalistický charakter komunismu vtipně a přesně vystihl Vagrič Bachčanjan² ve svém slavném textu, kde k názvu každé země světa dopsal „Sovětská socialistická republika“.

2 Vagrič
Akopovic
Bachčanjan
(*1938) – sovětský
výtvarník
a spisovatel
konceptuálního
zaměření,
v r. 1974
emigroval do
USA. Je
původcem
mnoha zlidově-
lých aforismů
(pozn. překl.).

Jestli je vůbec něco, k čemu z nějakého důvodu pocituji jakousi nostalgii, pak je to komunistický internacionálistismus a universalismus.

Bohužel, universalismus je dnes nedostatkovým zbožím. Prakticky všechny současné ideologické programy, ať už je to politický islám, demokracie západního typu nebo ruská národní idea, se od samého začátku uzavírají do velmi úzkých zeměpisných, etnických a kulturních rámců. V představách ruských patriotů se sovětský komunismus dokonce s odstupem času proměnil v jakési vyšší stádium ruské národní ideje. Základní impuls, který mě podnítil k napsání *Komunistického postskriptu*, je tedy polemický. Měl jsem potřebu připomenout současnému čtenáři, že byly doby, kdy si lidé troufali myslet a jednat v horizontu universalismu.

ChŽ: Substanciálním a metodologickým základem komunistického universalismu byl, jak je známo, dialektický materialismus. Tvé analýzy odhalují výjimečnou intelektuální obsažnost a účinnost této doktríny. Zatímco ve svých raných pracích, jako je *Gesamkunstwerk Stalin*,³ jsi znova objevil pro dnešek zkušenost socialistického realismu, v těch novějších vracíš do středu současné diskuse zkušenost sovětského marxismu. Ve srovnání se západním kritickým myšlením, jež se

3 Boris Groys,
*Gesamkunst-
werk Stalin*,
München
– Wien: Hanser
Verlag 1988
(pozn. překl.).

vyčerpává kritikou kapitalismu, která dokola reprodukuje sebe sama, sovětský marxismus se jeví jako tvůrčí a konstruktivní. A přece, i když budeme souhlasit s tvou hypotézou, že vlastní zrušení SSSR proběhlo v plném souladu s dialektickou podstatou komunistické ideologie, tento vyhaslý záblesk komunismu nám nezanechal žádné orientační body. Dala nám sovětská ideologie vůbec něco, kromě nostalgie? Nebo, zeptáme-li se ještě jinak, nese v sobě tato ideologie stejný potenciál živé dialektiky, jaký obsahovala reálná zkušenost komunismu?

Boris Groys: Sovětská zkušenost má z historického hlediska jeden nadčasový aspekt. Sovětský svaz byl důkazem, že je možná existence společnosti mimo rámec trhu. Před vznikem Sovětského svazu všechny netržní socialistické modely společenského uspořádání existovaly jen v teoretické, utopické rovině. Sovětský svaz ukázal, že tržní kapitalismus není životně nezbytnou podmínkou efektivního fungování společnosti. Okolnost, že existence Sovětského svazu měla omezené trvání, nemůže tuto zásadní skutečnost vyvrátit. Athénská demokracie představovala rovněž krátkodobý fenomén, který byl znova zopakován až v 18. století, tedy víc než dva tisíce let poté, co zanikla. Nicméně zakladatele francouzské a americké demokracie 18. století byli úspěšní právě díky tomu, že měli možnost odvolat se na zkušenost athénské demokracie jako na něco, co se v dějinách již uskutečnilo. To znamená, že sovětská zkušenost socialistického netržního typu organizace společnosti může v budoucnosti posloužit jako model pro vznik společnosti obdobného typu – i když asi na zcela jiných základech a za naprosto odlišných historických podmínek.

Ale i v dnešní situaci, kdy kapitalismus nade vší pochybnost všude, včetně Ruska, vítězí, v postsovětské variantě kapitalismu se obnažuje jeho artificialita jako politické konstrukce. Západní ideologie kapitalismu je založena na fikci „přirozeného práva“. Zastánci kapitalismu jej obvykle popisují jako něco, co bezprostředně vyplývá z přirozenosti člověka jako takového. Právě proto marxistické myšlení, od Marxe samotného až po Adorna, chápalo přechod k socialistické společnosti jako „skok z říše nutnosti do říše svobody“. Tím nebylo míněno nic jiného, než osvobození od přírodních zákonů, vtělených, jak se zdálo, do zákonů kapitalistického trhu. Avšak zkušenost současného kapitalistického Ruska, ostatně podobně jako zkušenost současné Číny, nás vybízí podívat se na zákony kapitalistického trhu ze zcela opačné perspektivy. V obou případech se kapitalismus ukazuje jako politický projekt, uskutečňující se pod kontrolou státu. Jinými

slovy, vychází najevo artificální, konstruovaná a nepřírozená podstata tržního kapitalismu.

Mohli bychom také říci, že postsocialistický kapitalismus klesá do standardní hegelovsko-marxistické dialektiky dějin, místo toho aby byl jejím završením, jak se například snažil ve své známé knize ukázat Francis Fukuyama. Tato artificialita kapitalismu je vepsána do genetické paměti všech zemí, v nichž byl kapitalistický vývoj přerušěn fází socialismu. V tomto smyslu není rozdíl mezi nostalgii po socialismu a předjímáním jeho eventuálního návratu. Je možné, že právě v tom spočívá hlavní vklad obyvatelstva bývalých socialistických zemí do ekonomie současné politické imaginace.

ChŽ: Je ovšem nutné poznamenat, že v dnešní politické kultuře má komunismus i jiné konotace. Zdaleka ne všichni k němu pociťují nostalgii. Máš nějaké argumenty proti liberální kritice, podle které je komunismus totožný s režimem totální represe? Máš co namítnout proti kritice zleva, pro kterou je stesk po sovětském ve své podstatě touhou po hierarchickém ovládnutí? Vždyť na rozdíl od toho, jak jsou v politické paměti zapsány starověké Athény, ani pravice, ani levice neztotožňuje Sovětské Rusko s demokracií?!

Boris Groys: Jak liberální, tak demokratická kritika sovětského komunismu jsou bezpochyby správné. Nemyslím si, že by bylo možné proti nim najít jakékoli přesvědčivé argumenty. Ale zároveň s tím je třeba říci, že komunistická kritika liberálně-demokratické společnosti jako společnosti, v níž vládne ekonomická nerovnost, je také správná. Sotva by proti ní bylo možné něco namítnout. Vůbec, kritika čehokoli bývá zpravidla na sto procent správná. Právě z tohoto důvodu se obvykle snažím nezaujímat kritickou pozici.

Moje analýza komunismu není diktována touhou jej ospravedlnit nebo odsoudit, nýbrž výlučně touhou porozumět mu. Co se týče demokracie a možnosti zkombinovat demokracii a komunismus, v historické perspektivě tato otázka zůstává otevřena. Jde o to, že demokracii dosud známe pouze jako jeden z možných systémů řízení národního státu. Demokracie je vláda lidu. Pokaždé, když se tato vláda vyhlašuje, vzniká otázka, kdo vlastně tvoří tento lid, který je povolán vládnout. Až dosud existuje jediná odpověď na tuto otázku, která zní: národ. Pojem národa vznikl během francouzské revoluce souběžně se vznikem současné koncepce demokracie. Francouzská revoluce byla také chápána jako zápas národa s aristokracií. Proto demokratické revoluce a hnutí nutně vedou k nacionalismu.

Současnou situaci v postkomunistických zemích východní Evropy, včetně Ruska, na prvním místě charakterizuje nacionalismus jakožto jediná ideologie, jež zaručuje nějakou míru sociální sounáležitosti. V tom také mají původ etnické konflikty a války. Ve hře pokaždé není nic jiného, než určení toho, jakým má být ten *démos*, jenž má uvést svou *kratia* do praxe. Díky tomu vidíme, že ani demokracie není zbavena jistých problémů. Navíc začíná být zřejmé, že spojení komunismu a demokracie je obzvlášť obtížné už proto, že komunismus chápe sebe sama jako mezinárodní a dokonce ne-národní princip moci. Tím překračuje hranice národního státu, který je místem zrodu a rozvoje demokracie.

ChŽ: Ve svém popisu SSSR vychází z toho, za hlavním médiem společenského uspořádání zde byl jazyk, zatímco médiem kapitalismu jsou peníze. „Reálný komunismus“ právě z tohoto důvodu definuješ jako společnost filosofů. Existuje však celá řada současných teoretických koncepcí, které jsou založeny na tom, že v podmínkách dnešního tzv. „postfordistického“ kapitalismu se určující praxí stává „nehmotná práce“, spojená s komunikací, s jazykem, s lingvistickým performativem. Teoretici tohoto tábora, jako jsou Toni Negri či Paolo Virno, mluví o tom, že v rámci současného západního kapitalismu došlo k „lingvistickému obratu“ nejen ve filosofii, ale rovněž na úrovni praxe. V těchto podmínkách se každý pracovník *de facto* stává myslitelem, „filosofem“, zatímco hlavní výrobní silou je zde „všeobecný intelekt“ jakožto kolektivní jazykový a logický stroj. V podmínkách globálního trhu státy slábnou, zatímco charakter práce si vyžaduje stále větší rozvíjení nejvyšších lidských schopností, především schopností myšlení, řeči a inovace. Paolo Virno nazval tento stav „komunismus kapitálu“ a vyslovil domněnku, že jestliže průmyslový kapitalismus 19. století nesl v sobě zárodek socialismu, pak současná společnost „lingvistické výroby“ může vést ke komunismu. Souhlasíš s touto hypotézou návratu komunismu?

Boris Groys: Především si musíme ujasnit, co je to jazyk. Jazyk je sám o sobě objektem, věcí, je hmotné povahy. Je tvořen zvuky, které jsou naprosto hmotné, nebo písmeny, která jsou též zcela hmotná. Materiálnost jazyka a znaku obecně je předmětem debat přinejmenším od dob Mallarmého, Saussura a po nich francouzských strukturalistů, jakož i ruských formalistů, až po moskevsko-tartuskou sémiotickou školu. Současný informační systém, včetně internetu, operuje právě touto hmotnou stránkou jazyka, operuje tedy jazykem jako věcí. O žádné nehmotnosti se zde hovořit nedá. Negri a Virno jednoduše zaspali celou lingvistickou teorií 20. století a zůstali u naivního

přesvědčení, že jazyk není hmotný. Co se týče reálné situace internetu, přeprava informací, kterou umožňuje internet, se nijak neliší od systému přepravy jakéhokoli jiného zboží a je podřízena stejné logice obratu peněz. Není náhoda, že většinu toho, co je rozšiřováno přes internet, tvoří pornografie a informace o soukromém životě filmových hvězd. V souvislosti s tím bych mohl převyprávět svůj rozhovor s ředitelem jedné provinční německé Kunsthalle. Když jsem se ho zeptal, jaký druh umění vystavuje, řekl, že vystavuje pouze hmotné umění, tedy obrazy, fotografie a sochy, kdežto vystavovat nehmotné umění bohužel nemůže, protože zaprvé je příliš těžké (podlaha není s to udržet váhu počítačů a dalších zařízení), a zadruhé moc drahé (dostává pak příliš velké účty za elektřinu). Hned mne tehdy napadlo, že toto je ideální komentář k Negrimu a Hardtovi.

Když mluvím o jazykové podstatě sovětského komunismu, vůbec tím nemám na mysli tuto hmotnou stránku jazyka, která umožňuje zpracovávat jazyk současnými technickými prostředky, nejde mi tedy o technizaci jazyka. Mluvím o mediálním charakteru jazyka. Jazyk zde nevystupuje jako objekt technických operací, ale jako médium dialogu s Druhým, především jako médium dialogu s mocí. Aby se můj vztah k moci stal dialogickým vztahem, tedy vztahem mezi dvěma subjekty, v první řadě musím předpokládat, že moc je subjektem. Jinými slovy, musím předpokládat, že kapitalismus nespočívá pouze v tom, že se mohu účastnit aktivit prodeje a nákupu na trhu, nýbrž také v tom, že existují jakési subjektivní „temné síly“, jež „nás zlostně utiskují“⁴. Tento mechanismus podezření podrobně líčím ve své knize *V podezření*,⁵ kterou jste vydali. Jinými slovy, to co mě zajímá, není struktura Sovětského svazu jako reálného státu, ale mechanismy sovětské ideologie, která za každým míněním viděla skrývající se třídní zájmy, za tržními mechanismy kapitalistické vykořisťování atd., operovala tedy právě podezřením. Je tedy možné říci, že sovětská ideologie ještě předtím, než dala vzniknout sovětskému systému, verbalizovala kapitalismus, když jej proměnila z tržního mechanismu na transcendentní subjekt útlaku. Negri a Virno se v určitém smyslu stále drží linie Druhé internacionály, jejíž představitelé věřili na ekonomicko-technický determinismus a měli za to, že ideologie je produktem technického pokroku. My jsme ovšem děti Lenina a Třetí internacionály a proto víme, že technika nemění svět, nýbrž ideologie mění techniku, když ji přetváří z pracovního nástroje na nástroj podezření, a tedy na zbraň revoluce.

⁴ Druhý věřil z ruského textu slavné revoluční písně „Warszawianka“. Polský originál Wacława Świącického je z roku 1879, ruská verze textu od G. Kržižanovského z roku 1897, známá je také varianta „A las barricadas“ z dob občanské války ve Španělsku (pozn. překl.).

⁵ Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München – Wien: Hanser Verlag 2000, ruský překlad *Pod podezřením*, Moskva: Chudožestvennyj žurnal 2006 (pozn. překl.).

ChZ: Kritický diskurs západní neboli „buržoazní“ levice v tvé knize rovněž dostává co pro to. Ukazuješ, že v podmínkách kapitalismu se tento diskurs stává dalším zbožím na intelektuálním trhu a proto není nástrojem přeměny skutečnosti, ale objektem konzumace. Avšak nyní, v okamžiku značného oslabení pozic jak západní, tak v ještě větší míře nezápadní levice, které začalo s rozpadem SSSR, takováto prohlášení pouze podporují všeobecné pesimistické nálady. Přitom, když pronášíš tuto charakteristiku, sám se stavíš do pozice síly, jako kdyby Sovětský svaz ještě existoval a dialektický materialismus dosud disponoval veškerou historickou mocí, již měl za oněch dob. Jestliže diskursy západní levice čelí podezření, že jsou naprosto neefektivní, pak se tvoje pozice, vezmeme-li v úvahu absenci skutečné dějinné síly, o niž by se mohla opřít, jeví jako idealistická. Věříš snad v sílu fikce, v sílu samotného gesta provokace?

Boris Groys: Především mám pocit, že hledání reálné síly, která by učinila naše „idealistické“ intelektuální konstrukce skutečností, je jen další variantou snahy o efektivitu, o co nejvyšší obrat a co největší návratnost investic, tedy snahy, která je typickým znakem současného kapitalismu. Není náhoda, že rovněž ruský kapitalismus bývá obvykle kritizován za to, že zavádí krásné nové myšlenky do výroby se zpožděním. Takovouto kritiku bylo ovšem možné často slyšet i v brežněvovské éře. Totéž platí o provokaci. Provokace je kalkulována s ohledem na rychlý efekt, na krátký úsek času. Osobně dávám přednost širšímu časovému horizontu, v němž se mluví o věcech, které se dají uskutečnit – pokud k tomuto uskutečnění vůbec dojde – řekněme, za dva a půl tisíce let. Dnes přece ochotně mluvíme, a já to ve své knize dělám také, o modelu státu, jež Platón vytvořil dva a půl tisíce let zpátky. Vůbec, hlavní zdroj, jenž se začal nečekaně rychle vyčerpávat pod vlivem současného kapitalismu, je čas. Všem chybí čas. Když například Heidegger ve své době psal *Bytí a čas*, předpokládal, že nějaký čas přece jen máme a tudíž ani s bytím to není tak úplně zle. Avšak od chvíle, co lidi pochopili, že čas jsou peníze, situace se hodně změnila. Současný intelektuál mi připomíná japonského kamikazeho. Jednou jsem ve vojenském muzeu v Tokiu viděl kabinu letadla kamikazeho z dob druhé světové války. Jestli se nepletu, vzduch v ní vystačil na tři a půl minuty. To znamená, že kamikaze měl uskutečnit svůj cíl v dostatečně krátkém čase. Zdá se mi, že časový horizont většiny současných intelektuálů sotva přesahuje časový horizont japonského kamikazeho.

Podívejme se na nové a nejnovější levicové filosofické koncepce. Samozřejmě, nekritizují je za to, že jsou levicové. Problém je v tom, že

všechny tyto koncepce v určité míře tematizují „touhu“ jako základní motor soukromé a společenské aktivity. Diskurs touhy je však těsně provázán s diskursem spotřeby. Současná levicová filosofická tradice má svůj původ v „hedonistické levici“ šedesátých let. Mnozí sociologové dnes považují kulturní revoluci roku 1968 za přechod od společnosti výroby ke společnosti spotřeby. V tomto smyslu je možné považovat sovětskou perestrojku za (samozřejmě, značně opožděnou) osmašedesátnickou revoluci shora. Hledání „druhého“, touha otrástit základy společenského řádu, zorganizovat oslavu a zbavit se monotónnosti každodenní existence jsou typické znaky konzumního vědomí. Čekání na mesiášský příchod světové revoluce je proto snadno možné nahradit výletem do Itálie nebo aspoň výpravou do slušné italské restaurace.

Autentická revoluční hnutí vždy začínají zavedením nové revoluční askeze a ustavením nového řádu, který je vždy tvrdší, než byl starý řád. Není nic monotónnějšího, než utopie, a přesto jediné utopická mysl je vpravdě revoluční. Zrovna nedávno jsem znovu četl Bachtina a všiml si, s jakým nadšením popisuje lásku k životu typickou pro renesanci, lásku k životu, jež byla ztělesněním karnevalizované touhy lidových mas. Avšak renesanční společnost, stejně jako kterákoli jiná čistě konzumní společnost, historicky zcela zkrachovala. Revoluční střída epoch byla důsledkem luteránsko-kalvinistické a později rousseauovské askeze. Revoluční situace, a vůbec jakákoli situace hlubkové sociální změny, může proto nastat jen tehdy, když dostatečně široké vrstvy společnosti budou připraveny vzdát se bezprostřední spotřeby, tedy připraveny na novou askezi. Jak dlouho budeme muset na takovýto moment čekat, je otázka, na niž autor bohužel nezná odpověď.

Narodil jsem se v polovině sedmdesátých let v Praze, vyrůstal na jejím okraji v průběžně, svépomocí dostavovaném a vybavovaném domě, oblékán do pletených svetrů a živen domácím kompoty z ovoce vyrostlého na přilehlé zahradě. Má zkušenost jistě není ojedinělá. Napak lze říci, že každodenní život v normalizačním Československu byl prosycen rozmanitými improvizacemi, neformálními, neoficiálními a neprofesionálními praktikami, jež sahaly od vytváření a obstarávání materiálního (jídla, oblečení, nábytku, domů, automobilů...) přes způsoby chování a jednání (vytváření sítě známostí založené na možnostech vzájemné výpomoci, melouchy, korupce...) až k vytváření a šíření vědění (samizdat, bytové semináře, ale i více či méně distancované čtení mediálních textů atp.). Všechny tyto praktiky byly neoficiální, řada z nich pak přímo ilegální, třebaže mnohdy pouze *de jure*; *de facto* byly trpěné, neboť představovaly jediný možný způsob obstarání věci či služby. Termínem, jenž se pro označení těchto materiálních, intelektuálních a sociálních praktik hodí nejlépe, je „kutilství“. Toto označení bývá nejčastěji spojováno pouze se svépomocnou výrobou (obvykle užitných) předmětů, jeho rozšířením však můžeme získat perspektivu, v níž se tento marginalizovaný fenomén ukáže v celé své mohutnosti. (Je přitom nabíledni, že mezi nakládáním okurek a vydáváním samizdatové literatury existují i jisté rozdíly.)

Marginalizovaný, spíše než marginální – nekladu jej na „okraj“ namísto dospodu, do „undergroundu“, jak bývalo zvykem, neboť obě tyto metafory jsou v tomto případě zavádějící a jen prohlubují teoretickou polaritu mezi oficiální kulturou a alternativou, již je třeba zproblematizovat. Kutilství je marginalizovaný fenomén pouze v tom smyslu, že se mu nedostává kritické pozornosti.¹ Jinak byl záležitostí spíše mainstreamovou. Jakkoli se zájem dnešní kulturní teorie a historie nebrání lečjaké bizarnosti, kutilství je pro akademické bádání nejspíš až příliš ušmudlané a upoceně. Bylo z jeho zorného pole vytěsněno stejně rychle, jako v devadesátých letech zmizely ze

¹ Jedinou výraznější výjimku představuje chaťařství, jemuž bylo věnováno několik sociologických studií; zájem historiků či teoretiků vernakulární architektury (pokud je mi známo) však neprobouzí. Sociologické interpretace jsou pak nesený především motivem eskapismu, jenž zjednodušujícímu pojetí alternativy tiše přizvukuje.

zahrad v residenčních čtvrtích hromádky písku, míchačky přikryté igelitem a rezivějící lešenářské trubky. Mohli bychom říci, že je ukázkovým příkladem Freudem popisované zvláštnosti, kdy jistý termín v jednom ze svých významů spadá vjedno se svým opakem: *heimlich* (domácké, milé, útulné) se stává *unheimlich* (tísňivé, děsivé, cizí).² Jinak si lze jen těžko vysvětlit jeho absenci v pokusech o rekonstrukci a analýzu materiální kultury normalizační doby.

Prvním takovým pokusem, o němž se chci zmínit, je *Husákovo 3+1*.³ Výstava efektně představuje bytovou kulturu sedmdesátých let prostřednictvím modelového panelákového bytu jakoby zakonzervovaného v čase,⁴ kompletně zařízeného a vybaveného všemožnými předměty denní potřeby. Jejich získání znamenalo pro autory výstavy hlavní výzvu a přestože šlo o výkon jistě úctyhodný, zůstává otázka, zda je jejich nahromadění pro rekonstrukci „běžného, všudypřítomného lidového stylu Husákovy éry“, o niž výstava usiluje, postačující. Dlužno dodat, že autoři výstavy opatřili vnější stěny bytu stručnými interpretacemi, vysvětlivkami a historiemi některých relevantních motivů, jako jsou „Panelák“, „Sektor“, „Lisované sklo“ atd. Tyto jsou však příliš schematické a odtažité a především, zůstávají „vně“ vystavených předmětů i metaforicky.

Druhým výstavním projektem, který by na první pohled mohl do *Husákova* doplnit, co tomuto chybí, je *Domácí umění*, průběžně vystavovaná sbírka artefaktů z konce padesátých – konce osmdesátých let, jež si lidé vytvářeli sami většinou pro výzdobu svých příbytků. Nejde zde primárně o „útilitární“ kutilství, nýbrž o výrobu dekorativních předmětů: imitací sloupkových hodin, svícňů, chemlonových koberečků, figurek z drátů a víček od piva...⁵ Zatímco *Husákovo* představuje realizaci imaginárního oficiálního katalogu své doby, jakéhosi Ikea pokojíčku normalizačního Československa, snaží se *Domácí*

² Viz Sigmund Freud, „Něco tísnivého“, in: *Spisy z let 1917–1920. Sebrané spisy Sigmunda Freuda, 12. kniha*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2003. s. 171–204.

³ *Husákovo 3+1: bytová kultura 70. let*. Kurátoři studenti oboru Dějin a teorie designu a nových médií VŠUP (J. Freiberg, A. Hozáková, M. Jehlíková-Janečková, Š. Koukalová, R. Schmelzová, B. Špičáková, P. Vančát, J. Tichá, K. Zajícová), 3. 10. – 22. 10. 2007 Galerie VŠUP a 7. – 30. 12. 2007 Dům umění města Brna. Výstavu doprovází kniha textů o bytové kultuře sedmdesátých let: Lada Hubatová-Vacková – Cyril Ríha (eds.), *Husákovo 3+1: bytová kultura 70. let*. Praha: VŠUP 2007. Viz též [www.husakovo.net].

⁴ Kdybychom chtěli v této souvislosti vážně sledovat motiv Freudova *Das Unheimliche*, bylo by nutné zmínit předobraz všech skanzenů, Pompeje, jejichž objev v polovině 18. století mj. inspiroval řadu úvah o „ne-monumentálních“ muzeích všedního života – viz Anthony Vidler, „The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime“, *Assemblage*, č. 3, 1987, s. 7–29. Jedním z cílů mého textu je navrátit kutilství do symbolického řádu, z něhož bylo výtěsněno, včetně pocitu odpudivosti, jenž jej neodbytně provází. Hnacím motorem *Husákova* je však rozněžnělá nostalgie.

⁵ Jedná se o sbírku občanského sdružení Domácí umění, jehož předsedou je Pavel Veselý aka Pablo de Sax. Viz [www.domaciumeni.cz].

umění představit naopak „odspodu“ trýskající, spontánní lidovou tvořivost, regulovanou jedinečně (bohužel nijak blíže neanalyzovanými) mechanismy nápodoby. Nakolik jsou v tomto oba projekty protikladné, natolik jsou identické ve vymezení hranice mezi oficiální a neoficiální kulturou, či specifičtěji „designem“. Jejich formalistický přístup vytrhává vystavované artefakty z kontextu, v němž byly vytvářeny a užívány, což v jisté míře nutně dělá každá sbírka, bylo by však jistě možné nalézt citlivější přístup.

Takový nespočívá v pouhém prolnutí obou sérií artefaktů, vložení nějakého z domácích výtvorů do Husákova bytu, nýbrž ve volbě metody, jež by byla méně fetišisticky fixována na díla-předměty. Jsou to totiž mnohem spíše materiální a sociální *praktiky* vytváření, distribuce a užívání artefaktů, nežli artefakty samotné, jakkoli efektně nainstalované, co nám může tento specifický typ kultury přiblížit. Pavel Veselý se na internetových stránkách projektu Domácí umění vyjadřuje explicitně: „Sociologické a další důvody, které vedly takové množství obyvatel k tomu, aby vytvářelo vlastní díla, ponechme stranou...“ Pro sbírku vytvářenou ve stylu kabinetu kuriozit je podobné omezení v jisté míře obhajitelné, třebaže, myslím, zbytečné. Zůstává pak privátní obsesí bez nároku na výraznější příspěvek k poznání skrytých vrstev naší minulosti. V případě *Husákova* je pak kunsthistorický konzervativismus mnohem méně pochopitelný, zvláště s ohledem na proklamované ambice projektu a stylizaci výstavy do podoby žitého prostředí.

Naznačené metodologické výhrady lze zjednodušeně přiblížit poukazem na rozdíl mezi dějinami umění (designu, architektury) na jedné straně a pokusem o uchopení „sociálního života věcí“ na straně druhé. Oba přístupy mají jistě svá legitimní pole působnosti, u konkrétních problémů lze však uvažovat o větší adekvátnosti jednoho či druhého. Nejmarkantněji se rozdíl mezi nimi ukazuje v případě zájmu o okrajové a vernakulární kulturní formy, v nichž jsou artefakty mnohem výrazněji prostředníky utváření sociálního statusu, hodnot a identity. Není proto náhodou, že zakládající texty tohoto přístupu vznikly na poli sociální a kulturní antropologie.⁶ (Sociálně-kulturní dějiny materiálních praktik mají blízko k vizuálním studiím, jež bývají často s tradičními dějinami umění konfrontovány, nicméně nejsou s nimi identické: vizuální studia rozšiřují oblast zájmu

⁶ Viz kupř. Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 1986 či Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press 1991.

i o ne-umělecké kulturní formy, přesto však tíhnou primárně ke zkoumání artefaktů.) Metodologické a teoretické perspektivy, vytvořené na základě zkoumání Jiných kultur, u nichž se zdá být zaměření na každodennost legitímnější, jsou posléze přeměrovány na naši vlastní současnost i historii. V poslední době se proto stále častěji setkáváme s interpretacemi předmětů a jejich fungování v sociálním milieu, ba dokonce i s „teorií věcí“.⁷ Sociální teorie předmětů, nikoli však již antropologie či sociologie: i tyto přístupy jsou poznamenány jistou (minimální nutnou) mírou (přiznaného) metodologického fetišismu:

Í když je náš přístup k věcem nutně podmíněn názorem, že věci nemají žádný význam nezávislý na tom, jímž je obdařují lidské transakce, označování a motivace, spočívá antropologický problém v tom, že tato formální pravda nijak neosvětluje konkrétní, historickou cirkulaci věcí. Proto musíme sledovat věci samé, neboť jejich významy jsou vepsány v jejich formách, v jejich užitích, v jejich trajektoriích. Pouze prostřednictvím analýzy těchto trajektorií lze interpretovat lidské transakce a kalkulace, jež věci oživují. Tudíž přestože z teoretického hlediska lidští aktéři vkládají význam do věcí, z metodologického hlediska jsou to věci-v-pohybu, jež osvětlují svůj lidský a sociální kontext.⁸

Pro adekvátní pochopení funkcí, podob, zejména pak specifčnosti „lidové“ kultury v socialistické východní Evropě, je třeba využít možností synchronní i diachronní komparativní analýzy – tedy především srovnat její charakter se „západním“ kutilstvím a sledovat, ja-

⁷ Srv. Bill Brown (ed.), *Things*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2004 a Lorraine Daston (ed.), *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone Books 2004. Historickou inspiraci těchto přístupů představují zejm. Freud, Simmel, Kracauer a Benjamin – a mohl by ji teoreticky představovat také Mukafovský.

⁸ Arjun Appadurai, op. cit., s. 5. K již zmíněným propagátorům takového dějin materiální kultury je třeba zmínit dvě další oblasti, v nichž se výrazně prosazuje: literárněvědný „nový historismus“ (srv. kupř. studii Gallagherové a Greenblatta „Brambora v materialistické imaginaci“ v antologii Jonathan Bolton (ed.), *Nový historismus*. Brno: Host 2007) a dějiny vědění a vědy (Lorraine Daston (ed.), *Bio-graphies of Scientific Objects*. Chicago – London: The University of Chicago Press 2000 nebo Davis Baird, *Thing Knowledge. A Philosophy of Scientific Instruments*. Berkeley: University of California Press 2004).

kým způsobem se od devadesátýchlet proměnila po nástupu (či, opatrněji, implementaci některých prvků) tzv. konzumní kultury západního typu. Oba momenty lze dobře sledovat na rozdílech a vývoji interpretace kutilství.

V roce 1962 publikoval Claude Lévi-Strauss knihu *Myšlení přírodních národů*, v níž odlišil dva různé způsoby vědeckého myšlení, „vědu konkrétního“ přírodních národů a moderní vědu evropské civilizace. Vědu konkrétního charakterizuje následovně:

V naší společnosti ostatně doposud existuje určitá forma aktivity, která nám v technické oblasti umožňuje udělat si dost dobrou představu o tom, čím asi ona věda, kterou označíme raději jako „prvotní“ než jako primitivní, mohla být v oblasti spekulativní: je to činnost označována obecně jako „domácí kutilství“, francouzsky *bricolage*. Sloveso *bricoler*, z něhož je odvozen francouzský název, se ve svém starobylém významu vztahuje na míčovou a kulečnickovou hru, na lov a jezdecké umění, přičemž ve všech těchto případech označovalo nějaký pohyb odbočující z přímého směru: pohyb odražené koule, psa odchylujícího se od stopy, koně, který se oklikou vyhýbá nějaké překážce. A i za našich časů zůstává člověk takto označovaný někým, kdo při určité manuální práci užívá prostředků odchylných od prostředků, kterých používá příslušný odborník. Nuže, pro mytické myšlení je charakteristické, že se vyjadřuje pomocí souboru prostředků, jehož složení je dost bizarní a který při vši rozsáhlosti zůstává přece jen omezený; musí s ním však vystačit, ať je úkol, který si vytyčuje, jakýkoli, neboť nic jiného k dispozici nemá.⁹

Sám Lévi-Strauss zdůrazňuje, že takovéto kutilství (ať už jako praktika materiální či intelektuální) není výsadou přírodních národů,

⁹ Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*. Liberec: Dauphin 1996, s. 33.

nýbrž že se vyskytují v různých podobách i v našem dnešním světě. Jeho rozlišení kutila a inženýra či vědce bylo také brzo využito v analýzách současné kultury, či přesněji řečeno subkultur – Lévi-Straussova polarita byla transponována do protikladu dominantní kultura/subkultura a přenesla si sebou i řadu původních konotací, zejména důraz na onu „prvotnost“, autenticitu a nezkaženost. Kutilství je tak vnímáno jako přejímání prvků, jež mají v dominantní kultuře jasně daný význam a funkci, za účelem subverzivního posunu tohoto významu a vytvoření nové identity.¹⁰

Lévi-Straussův koncept kutilství padl na úrodnou půdu kulturní teorie šedesátých a sedmdesátých let, jejímž dominantním motivem byla rehabilitace spotřeby. Ta již neměla být vnímána jako pouhé pasivní vstřebávání významů, vkládaných do artefaktů a mediálních textů výrobci a institucemi, nýbrž jako kreativní a ne zcela důsledně determinovaný proces. Zejména francouzské neomarxistické myšlení zaměřené na oblast každodennosti (Lefebvre, de Certeau) a jím silně inspirovaná britská kulturní studia („Birmingamská škola“) zabývající se populární kulturou zdůrazňovala aktivitu příjemců a spotřebitelů (a to často stejně přehnaným způsobem, jakým byla dříve podceňována). Přední představitel Birmingamské školy, Stuart Hall, kupříkladu zdůrazňuje, že mezi procesem kódování (jím zkoumaného televizního) diskursu mediální institucí a procesem dekódování tohoto diskursu publikem (či publiky) neexistuje žádná nutná korespondence. Rozlišuje tři možné postoje, z nichž lze takové dekódování rekonstruovat: v „dominantně hegemonickém“ postoji je sdělení divákovi bernou mincí, přijímá jej nekriticky a v souladu s referenčním kódem, v němž bylo kódováno; ve „vyjednaném“ postoji publikum chápe, co a jak bylo do sdělení zakódováno, připouští jeho legitimitu, avšak zároveň jej interpretuje i s ohledem na svou vlastní specifickou situaci – je „směsicí adaptivních a opozičních prvků“; a konečně v „opozičním“ postoji divák sdělení dekóduje zcela opačným způsobem, reinterpretuje jej v rámci nějakého alternativního referenčního rámce.¹¹ Právě tento třetí, „opoziční“ postoj se stal úhelným kamenem výzkumu kulturních studií a jejich pojetí subkultury.¹² V jeho kontextu se také nejčastěji vyskytují odkazy na koncept *bricolage*, ať už explicitní či implicitní.

¹⁰ Ukázkovou je v tomto ohledu práce Dicka Hebdidge o punku – *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen 1979.

¹¹ Stuart Hall, „Kódování/dekódování“, *Teorie vědy*, roč. 27, č. 2, 2005, s. 41–58.

¹² Kromě Hebdidgeovy práce srv. též Stuart Hall – Tony Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London – New York: Routledge 1993.

Na rozdíl od Lévi-Strausse je zde však výrazněji konfrontován s dominantní kulturou, již přetváří a tak jí odporuje. Polarita kutila a inženýra¹³ již neslouží jen představení dvou ideálně-typických módů myšlení, neboť tyto jsou skloubeny v dynamickém vztahu rezistence, vytváření nového a následného přisvojování si alternativních forem a významů mainstreamem. Nejsystematičtějším katalogem opozičních praktik jsou práce Michela de Certeau, rozlišující mezi „taktikami“, jimiž si „obyčejný člověk“ vytváří svůj prostor v prostředí formovaném autoritativními, institucionalizovanými „strategiemi“, jež tak podvrací a vzdoruje jim.¹⁴ Třebaže de Certeauovy taktiky, toto „umění slabých“, jak je nazývá, jsou mnohem civilnější než „sémiotická partyzánská válka“ (Eco) subkultur a neusilují nutně o sabotování a rozvrácení systému, vycházejí z analogického modelu dvou protichůdných tendencí.

Žargonu autentického, prvotního a přirozeného, jímž je prosycona snad každá definice alternativy,¹⁵ se dostává nového impulsu v devadesátých letech v kontextu elektronické hudby a nových médií, ještě výrazněji pak po roce 2000 v souvislosti s podstatným zlevněním audiovizuálních technologií, s usnadněním přístupu k nim a s možností zveřejnit „uživatelé“ vytvářená díla na internetu. Praktiky *bricolage* či DIY tu opět plní svou nomenklaturní roli, zvláště při utváření identit pirátů, hackerů, vývojářů open-source či propagátorů „free culture“.

Normalizační kutilství bylo o poznání přízemnější či, diplomatictěji řečeno, zemitější. Formy jeho oficiální legitimizace však nápadně připomínají sebestylizaci starodobých i novodobých subkultur – již sama tato podobnost svědčí o konceptuálním schematismu, s nímž nebude vše v pořádku. Začátkem sedmdesátých let u nás vyšel jeden z mnoha kutilských manuálů, na jehož přebalu lze číst následující:

- 13** Mnohokrát zpochybněná, mj. Jackem Goodym, *The Domestication of Savage Mind*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977 či Jacquesem Derridou, „Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku“, in: *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa 1993, s. 177–195, stejně jako představa, že je „věda konkrétního“ výhradním módem myšlení přírodních národů. Lévi-Strausovo přirovnání také neupřesňuje, od jaké praxe by se vlastně měly postupy vědy konkrétního „odchylovat“.
- 14** Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris: Gallimard 1980 a Michel de Certeau – Luce Giard – Pierre Mayol, *L'invention du quotidien, II. Habiter, cuisiner*. Paris: Gallimard 1980.
- 15** Zejm. pak její sebe-definice, jež se postupně vždy vymezuje stále úžeji a stále častěji nikoli vůči dominantní kultuře, nýbrž vůči segmentům v rámci alternativy samotné; rozhraničení kultury a subkultury se vždy přenáší dovnitř subkultury, jež tak vymezuje alternativy alternativnější, progresivnější a opravdovější: jen stěží najdeme specializaci důslednější, než je specializace extremistů (vegetarián není pseudo-vegetarián není semi-vegetarián není vegan není ovo-lakto-vegetarián není halal-vegetarián není pescetarián není frutarián).

Městský člověk sedmdesátých let tohoto století to nemá lehké. Otravován smogem, nedokonale fungující dopravou a službami, ztrácející denně poslední zbytky své jistoty zprávami o vojenských převratech a odhalených spiknutích, hledá únik, protože se jen těžko může nějak bránit. Jsme tedy svědky, jak v pravidelných intervalech opouští ti zámožnější město, aby se alespoň na několik dní uchýlili do svých venkovských chalup, které s námahou adaptují a v nichž se ze všech sil snaží zachovat zbytky způsobu primitivní existence původních obyvatel. Další unikají do chat a zahrádkářských kolonií, které vyrůstají na bývalých smetištích. Jiným se podařilo získat alespoň kout ve sklepech či volnou komoru, kde ve volných chvílích kutí a kutají. Vyrábějí předměty mnohdy směšné svou nedokonalostí, ale účel jejich činnosti byl splněn: podařilo se jim vyrobit něco vlastníma rukama, na vzniku věci se důvěrně podíleli. Zdá se možná směšné, že vám v době kybernetů, kosmonautiky, tryskových stavů a rychlých sportovních automobilů budeme radit, jak si vyrobíte mozaikový stůl, batiku či lýkové svítidlo. Ale zřejmě zde existuje souvislost. O tom svědčí jistě i to, že posledním šlágrům sezóny se ve vyspělých skandinávských zemích stal malý ruční stav, na kterém si můžete doma utkat právě jen to, co se vám bude líbit. 16

Sid Vicious by podobný sentiment vyjádřil nejspíš poněkud pregnantněji a jeho realizaci si možná o něco více užil. Ambicí Dušana Pavlu je však podnitit lidovou tvořivost a přiblížit elementárními kroky spontánní, často však tápající kreativní pnutí k jeho sublimaci. Alespoň potud, pokud bychom četli jeho návody na sádrové kachlíky,

16 Dušan Pavlu, *Umělecké kutilství*. Praha: Merkur 1972 (odkazy na stránky z tohoto titulu dále v textu).

těpané svícny, zkrášlené samorosty, moduritové plastiky či vytlačované kovové fólie „dominantně hegemonickým“ prizmatem. Mohli bychom je totiž interpretovat také opatrněji, „vyjednávat“ s významem jeho textu a vnímat jej sice jako návod na výrobu řady produktů a zpracování řady materiálů, jehož primárním cílem není vytváření „uměleckých“ dekorací, nýbrž prachobyčejných utilitárních věcí, jichž se leckterému člověku i v době kybernetů a kosmonautiky nedostává. Takové přiznání by si jeho kniha ve své době mohla jen těžko dovolit, proto své poselství musí skrývat za balastem uměleckosti. Pozorný čtenář však v knize najde mnoho sebe-demaskujících náznaků, jakým je třeba uvedená jízlivá poznámka o malých ručních stavech, jež jsou k dostání jistě jen ve vyspělých skandinávských zemích.

Pavlův text však lze číst ještě radikálnějším a alternativnějším způsobem a předpokládat, že jeho kutilský manuál – v Lévi-Straussovském duchu – nepředstavuje pouze materiální praktiky, jak se na první pohled zdá, nýbrž zároveň podává i přehled konceptuálních přístupů a modelů. Vskutku, jeho typologie materiálů a kutilských postupů až nápadně dobře vystihuje tendence v kulturní kritice šedesátých a sedmdesátých let.

V první kapitole, věnované práci se sádrou (zejména vytváření falešné mozaiky) lze zaslechnout ozvěnu baudrillardovského simulakra, jež se v klasické době realizuje primárně právě ve štukové výzdobě: „V kostelích a palácích štuk zahrnuje veškeré formy, imituje veškeré materiály: sametové závěsy, dřevěné římsy i tělesné křivky. Štuk přetváří všechen tento neuvěřitelný materiální chaos na jedinou novou substanci, jakýsi obecný ekvivalent všech ostatních a získává tak teatrální význam, neboť je sám reprezentativní substancí, zrcadlem všech ostatních.“¹⁷ Povrchovost, efektnost, lacinost a falešnost barvených sádrových dekorací jsou u Pavlů opakovaně zdůrazňovány, stejně jako nekonečné řetězení jakéhokoli základu zbavených simulací; pod sádrou je zas jen sádra: „Dojem, kterým působí sádrová deska, lze ještě umocnit nalepovanou sádrovou kompozicí.“ (17) Extaticnost znaků zbavených vazby na realitu vyjadřuje poetickou zkratkou, jíž zároveň předjímá Baudrillardův koncept vyprázdněné hyperreality: „Už sám název má v sobě cosi tajemného, svítivého a zářivého. Jen si zkuste několikrát po sobě vyslovit štukolustro, štukolustro, štukolustro. Cítíte přímo na jazyku zvláštnost tohoto slova? A skutečně. Sádrový kachlík vyrobený metodou štukolustro při vhodně zvolených barevných kombinacích bude na stěně přímo barevně zářit.“ (14)

¹⁷ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*. London: SAGE 1993, s. 52.

Proti Baudrillardově nihilistické vizi staví Pavlů civilnější a sociologičtější pojetí spotřeby de Certeaua. Exemplifikuje jej barveným textilem, batikou, již nelze provádět strojově – musí jít vždy o ruční práci a každý její výsledek je tudíž jedinečný a neopakovatelný. Batikovaný šátek či tričko jsou ukázkovým příkladem kulturní taktiky, jež si přisvojuje dominantní kulturní strategie, aniž by je ovšem výrazněji narušovala (bílé tričko je třeba si zakoupit). Otázkou samozřejmě je, nakolik vůbec výrobcům konzumního zboží či producentům mediálních textů záleží na tom, jak s nimi naložíme poté, co za ně zaplatíme. Marnost taktických úhybných manévřů Pavlů nejčastěji vyjadřuje výčtem zástupných a náhradních řešení: ano, lze se obejít bez speciálních batikovacích barev, pokud si ovšem zakoupíme lihové mořidlo na dřevo. (43)

Deterministicky pesimistický postoj Baudrillardův, z jehož světa neustále bujících a na sebe odkazujících znaků veškerý smysl a význam vymizel (sádra je na povrchu hladká a zářivá, vespod však prázdná a dutá), s leckdy až naivně optimistickým pojetím každodenních praktik konzumentů Pavlů pouze nekonfrontuje, nýbrž snaží se nalézt řešení jejich propojením a přenesením na jinou rovinu, v níž se polarita mezi výrobcí a spotřebiteli, podavateli a recipienty začíná rozpouštět. Snaží se nalézt materiál, který by byl dostatečně plastický, tvárný, vzdálený strnulosti sádry i pomíjivosti vybledávající batiky: „Doma máme pěkný svícen. Je lhostejné, zda je koupený, darovaný nebo námi vyrobený ze samorostu či železných prutů. V tuto chvíli nás otázka jeho původu nezajímá. Naše starosti jsou zcela jiného rázu. Jakou svíčku, jak velkou, jakého tvaru a barvy dáme do našeho svícnu? To je, oč tu běží. Můžeme se rozhodnout pro obyčejné hladké parafínové svíčky, pro svíčky ozdobné, jaké se prodávají v drogeriích nebo... Ano. Nebo si je můžeme vyrobit sami.“ (97) Tak jako jsou mnohé varianty původu svícnu a mnohé možnosti pořízení svíčky, jsou nám k dispozici i mnohé metody její případné výroby: ze zbytků starých svíček, přetavením obyčejných svíček nebo voskové hmoty, již lze zakoupit. Nejde zde jen o to, že z vosku lze dobře vyčíst trajektorie jeho zacházení, formy, jež vytvořila jeho tvar, ani o to, že je otevřený průběžnému a opakovanému přetavování. V první řadě totiž naznačuje mnohem užší sepjatost mezi oficiálním a neoficiálním, dominantním a alternativním, než s jakou jsme se tu doposud setkali. Zdá se, že neformální praktiky jsou vůči praktikám formálním mnohem spíše než opozicí návodem na jejich použití, jakýmsi jejich metakódem či metapraktikou. Pak by ovšem bylo nutné lidskou tvořivost situovat docela jinam:

Lidská tvořivost ani zdaleka nespočívá někde nad normami nebo vně norem, je totiž dokonce *sub-normativní*: jedinečným způsobem se projevuje v laterálních a nepatřičných cestách, jimiž se vydáváme vždy, když se snažíme dodržovat nějakou určitou normu. Jakkoli se to může zdát paradoxní, výjimečný stav původně spočívá v jediné očitě zřejmé činnosti, již Wittgenstein nazývá „řízením se pravidlem“. To znamená, že každá, i ta nejprostší aplikace pravidla v sobě vždy již obsahuje fragment „výjimečného stavu“.¹⁸

Kritika výstavy „*Kytka v popelnici*“ – *Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu*, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 7. 12. 2007 – 17. 2. 2008, kurátorka Konstantina Hlaváčková.

Radim Hladík

Artefakty, produkty materiální kultury, představují zásadní médium pro studium společností bez písemných pramenů. Také v moderních společnostech může jejich materiální kultura dokládat probíhající sociální a ekonomické procesy a často i vyjadřovat tacitně sdílené významy, ať už dominantní, alternativní či opoziční. Každodenní móda sedmdesátých let, která byla na přelomu roku vystavována v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, by z tohoto hlediska měla být předmětem zájmu nejen oděvních profesionálů a široké veřejnosti, ale zasluhuje i pozornost historiků a sociologů. Samotný fakt uspořádání takové výstavy dokumentuje stále citelnější snahu postkomunistické České republiky o kodifikaci její komunistické historie.

Výstava s názvem „*Kytky v popelnici*“ – *Společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu* probíhá v rámci projektu *3 x sedmdesátá* od 7. prosince 2007 do 17. února 2008. Doprovodný program zahrnuje projekci filmů a sérii přednášek k tématice sedmdesátých let v Československu. Kurátorka Konstantina Hlaváčková k výstavě také vydala stejnojmennou publikaci, do níž úvodním slovem přispěl Pavel Kosatík.

„*Kytky v popelnici*“ rozhodně nejsou nedbale pohozené; naopak, expozice je velmi detailně komponována a vytváří komplexní reprezentaci oděvní kultury sedmdesátých let. Zářivé barvy každodenních oděvů tak ostře kontrastují s šedými stěnami výstavního prostoru, které mají podle kurátorky metaforicky odkazovat na dobu sedmdesátých let v Československu. Podobné zkratky však v důsledku sabotují sociologickou hodnotu výstavy jako výpovědi o společnosti sedmdesátých let, ačkoliv Uměleckoprůmyslové museum mělo explicitně tuto ambici. O to příhodnější je tedy posuzovat výstavu v jejím institucionálním kontextu jako výraz současné postkomunistické historicity.

Výstava módu sedmdesátých let strukturuje do několika tématických oblastí. V prvním podlaží tak návštěvník může nejprve zhlédnout oblečení klasifikované jako pro běžné nošení: do práce či do kavárny. Na mnoha exponátech je patrná

příbuznost s módou šedesátých let; u jiných – např. u velmi širokých kravat – jsou zase zřejmě snahy o prosazení nových trendů. Dále má návštěvník možnost prohlédnout si módu pro zimní období. Následuje oblečení z tehdejší Západní Evropy spolu se sbírkou různorodých objektů (hračky, nápojové plechovky, pohlednice, erotické fotografie, ...). Další sekce nabízí pohled na způsob oblékání „mladých a nepokojných“. Vlivy hippies a etno-stylu dokumentuje jiný soubor figurín. Konečně lze ocenit i haute couture normalizačního Československa.

Kromě řady exponátů, kterých je celkem přes sto kusů (cca šedesát figurín a padesát doplňků), výstava nabízí i některé interaktivní prvky. Jednak je možné se hapticky obeznámit s dobovými textiliemi. Zarážející při této příležitosti snad může být množství syntetických tkanin; za tímto jevem můžeme předpokládat jakýsi industriální optimismus sedmdesátých let, neboť tato dekáda byla vyvrcholením fordistické éry a zároveň jejím koncem v důsledku ropných krizí a sociálních konfliktů. Právý opak průmyslové výroby si ale mohou návštěvníci vyzkoušet, pokud se zapojí do kolektivního ručního pletení šály. Odpočinek pak nabízí „pokojíček“, kde se lze posadit, shlédnout dobový pořad o módě v televizi nebo prolistovat módní časopisy. Bohužel, ani tato dekorace nebyla ušetřena všudypřítomné šedé barvy, ačkoliv domov byl v době normalizace mnohdy prostředím nikoliv průměrnosti a uniformity, nýbrž místem kreativity či dokonce základem „šedé zóny“ ve smyslu odporu proti vládnoucímu režimu.

Druhé podlaží v jedné malé sekci obsahuje tuzexové zboží, od spodního prádla, přes oděvy až po různé doplňky. V centru pak prezentuje plesovou a večerní módu, oproti které stojí – skoro jako v karikaturách tlustých kapitalistů a vyzábělých dělníků – tři figuríny ve vitrínách. Ty mají poukazovat na tři projevy undergroundu: punk, hippies a trampové. Striktně vzato, tramping má lokální kořeny již ve dvacátých letech, nicméně jeho popularita v Československu přetrvávala, i když nejen v sedmdesátých letech toto svobodomyšlné a především neorganizované hnutí představovalo pro režim nevídaný fenomén. Pro jejich zřetelněji politický původ a výraznější módu platilo totéž o hippies, kteří v sedmdesátých letech na Východě stále představovali rušivý element, přestože na Západě hnutí rychle ztrácelo svůj politický potenciál. Punk sice patřil k nejradikálnějším subkulturám, ale lze pochybovat, zda po svém vzniku ve Velké Británii ve druhé polovině dekády mohl v Československu

do konce sedmdesátých let stihnout inspirovat více než několik jednotlivců.

Vedle těchto subkulturních stylů projevujících se v módě sedmdesátých let pak stojí ještě jiný trend: rozšíření džínoviny a snaha o univerzální oblečení a doplňky, které mohly nepozorovaně překračovat mezi různými sférami každodennosti, včetně práce a volného času. V tomto případě může móda překvapivě posloužit jako doklad o esenciální paralele mezi zdánlivě nesmiřitelným Východem a Západem. Zatímco imploze každodennosti do jednoho kontinua a její výraz v univerzální módě by mohla podporovat tezi o totalitní společnosti – a vskutku, v Číně se tímto univerzálním oděvem stal krátký kabát à la Mao Ce-Tung – nelze přehlédnout skutečnost, že tato módní vlna se zrodila na Západě a do Československa byla jen volně transponována. Pokus interpretovat proměny každodennosti v socialistickém Československu pomocí nástrojů tehdejší západní kritiky, kterou ztělesňovali např. Henri Lefebvre a Guy Debord, by v tomto ohledu nemusel být nemístným experimentem.

Snaha prezentovat módu jako materiální kulturu, která vyvěrá ze společenského kontextu, a nikoli jako izolované výsledky návrhářské kreativity patří k hlavním kladům výstavy. Objekty samotné jsou však kromě své klasifikace dle stylu či způsobu užití ponechány jen se stručnými komentáři popisujícími použité materiály. A tak o konkrétních mechanismech, jimiž společenské procesy módu formovaly, návštěvníkovi občas nezbyvá než pouze spekulovat. Lze zvažovat mnoho aspektů: používané materiály, střihy, vzory, konfekci vs. domácí krejčovství, normy i výstřelky, kontext užití. Snahy o univerzální módu například mohou poukazovat také na pronikání ženské emancipace do každodenních postojů. Protikladem k uplatnění syntetických materiálů mohlo být zase využívání řady přírodních prvků a etnických stylů, a to nejen na základě inspirace hippies, ale v i reakci na nástup environmentálních a dalších monotematických hnutí, která rezignovala na univerzalistický projekt rebelií z konce šedesátých let. Rozšíření těchto prvků do všeobecné módy ovšem může naznačovat postupnou kooptaci této buřičské generace. Ostatně, skutečnost, že byla vytvořena samostatná sekce oblečení pro „mladé a nepokojné“ napovídá tomu, že vzpurné impulsy byly sociálně neutralizovaný a, řečeno dnešním jazykem, marketingově zpracovány.

Přístup kurátorky k vyjádření vztahu mezi módou sedmdesátých let a společenskou realitou dané doby má v obecné rovině poměrně zdařilý, akademický ráz. Avšak ve větší

ně momentů, kdy je vztah móda-společnost konkretizován pro případ socialistického Československa, dostává výstava výrazněji ideologický nádech. V první řadě se jedná o snahu ukotvit návštěvníka v jakémisi národním a generačním kontinuu pomocí první osoby čísla množného používaného na některých etiketách, jako např.: „Po čem jsme toužili.“ Toto začleňování návštěvníků výstavy do imaginárních komunit pak má za svůj vedlejší a snad nezamýšlený důsledek výzvu k nostalgickému přístupu k objektům. Dalším problematickým aspektem je prezentace módy jako subverzivního elementu. Tohoto efektu se dosahuje kontrastem jasných barev oblečení s šedým pozadím, ale také přijetím rétoriky studené války (nápis *Východ a Západ*) a postulováním Západu jako zdroje veškeré módní inspirace a objektu touhy. Přitom je na místě se ptát, zda-li nošení západních stylů na Východě nebylo stejně kvietistickým fenoménem, jako rozšíření hippie módy na Západě. Neměli bychom koneckonců zapomínat, že strategií normalizační KSČ bylo vytvořit vlastní socialistickou verzi západní konzumní společnosti.

A proti komu nebo čemu by vůbec mohla být móda protestem? Postkomunistické společnosti selhávají v analýze své vlastní minulosti, když předpokládají jakousi fenomenologickou, biografickou obeznamenost s předchozím režimem. V případě výstavy „*Kytka v popelnici*“ by se dalo s nadsázkou tvrdit, že jako hlavní problém doby vidí těžkosti při shánění západního oblečení. Ale možná zaměření na každodenní život vypovídá více, než dokážou oblíbené a zjednodušující příběhy o totalitě. Jenže výstava předvádí pouze módní trendy a vynechává celé segmenty odívání: montérky jsou k zahlédnutí pouze na jedné fotografii, stejně jako nadčasové šaty venkovské důchodkyně. Zvláštní pozici ve společnosti měly uniformy Sboru národní bezpečnosti a okupačních jednotek. Ale na výstavě to, co bylo k vidění v ulicích, ustupuje tomu, co bylo módní.

Klíčem k odemknutí výstavy jakožto uzavřeného významového systému může být zmiňovaná punková figurína. Je to objekt, jehož anachronismy prozrazují, že se nacházíme nikoliv ve věrném odrazu sedmdesátých let, ale že jsme svědky specificky konstruované reprezentace. Odznáček na klopě kabátu, který vyjadřuje odpor proti jadernému zbrojení, náleží k mírovým hnutím padesátých a šedesátých let a nemohl mít nic společného s punkem v době jeho vzniku, kdy byl antipolitický nebo anarchistický. Druhý odznak, s nápisem „*Punk's Not Dead*“, dobu sedmdesátých let zase o něco předbíhá, neboť o tom, že „punk nezemřel“, zpívali The Explo-

ited až v roce 1981. A konečně třetí odznak, s přeškrtnutým hákovým křížem, vyjadřuje spíše punk současný. V sedmdesátých letech totiž k nejbizarnějším punkovým provokacím patřilo nošení nacistické symboliky v její nedeformované podobě. V těchto malých detailech se honba za stereotypizací pod svou vlastní váhou hrouť. A podobně tomu je v případě další punkové reminiscence, kterou představuje samotný název výstavy: „*Kytky v popelnici*“. Tato slova z textu písně Sex Pistols „*God Save the Queen*“ měly podle kurátorky odkazovat na vztah módy a společnosti v sedmdesátých letech. Přitom ovšem volba tohoto názvu narušuje integritu hlavního příběhu výstavy o protikladu mezi nudným Východem a inspirativním Západem, neboť když v té samé písni Sex Pistols tvrdí, že „není žádná budoucnost“, nemají na mysli normalizované Československo, ale svou rodnou Velkou Británii. A tak je snad příhodné nazvat i tuto recenzi dalšími slovy z téže písně: „*Bůh chraň historii!*“

Vstup normalizace do výstavních prostor totiž vypovídá o hlubším procesu odehrávajícím se v české společnosti, v níž se socialistická minulost stává historií. Z individuální paměti se stává paměť kolektivní, z osobních vzpomínek na ztracené mladí se stává celospolečenská nostalgie. Nutno dodat, že tato nostalgie podléhá komodifikaci, když řada produktů využívá buď tradici nebo retro-styl odkazující na socialistickou minulost ke svému marketingu. Pokud se zabýváme výstavou jako takovou, tedy jako svébytnou reprezentací, a nikoli pouze vystavenými objekty, zjišťujeme, že se v mnoha ohledech dozvídáme více o současnosti než o sedmdesátých letech. Naaranžování exponátů, jejich barvy a osvětlení, seřazení v liniích a přítomnost malých cedulek... to všechno až příliš připomíná moderní nákupní centrum. Šedé stěny, které mají být obžalobou doby let sedmdesátých, se při tomto pohledu stávají spíše obžalobou současné „shopping-mallové“ architektury (nejen) pražských předměstí. Vystavujeme-li tedy artefakty jako zboží, svědčí to především o tom, že česká společnost je již etablována jako standardní kapitalistická demokracie. Oděvy ze sedmdesátých let ve výstavní síni tuto skutečnost svůdně odhalují.

Text „Vlídna Kateřina?“, který vyšel v polském časopise Krytyka Polityczna, č. 13, léto 2007, s. 378–379 (autorství textu je anonymní, je podepsán „Redakcja KP“) přináší poněkud méně obvyklou interpretaci tvorby Kateřiny Šedé. V tomto čísle Sešitu, na dotýčnou kritiku Šedé reaguje Tomáš Pospiszyl. Z polského originálu „Łagodna Kateřina?“ přeložil Rafał Marciniak.

Vlídna Kateřina?

Redakční text z polského listu

Krytyka Polityczna

V tomto čísle Krytyki Politycznej se objevují texty o práci Kateřiny Šedé *Nic tam není* (There is Nothing There) z roku 2003, jejichž autory jsou tato umělkyně a kritik Tomáš Pospiszyl. V těchto textech ovšem buď úplně chybí zmínka o totalitárních aspektech akce (Šedá), anebo se autor tomuto problému snaží vyhnout (Pospiszyl). Vypadá to, jakoby umělkyně a kritik vytěšňovali tuto část interpretace. Je v tom něco z chytrosti zla, které se ukrývá již v našich hlavách a zapovídá tomu, aby bylo vyjádřeno v jazyce.

Šedá přemluvila obyvatele Ponětovic, aby v jistou sobotu vykonávali všechny obvyklé činnosti v určenou hodinu – aby vstali v šest ráno, ve stejnou dobu přečetli stejné noviny *Rovnost*, pak šli nakupovat a odpoledne přišli do hospody na pivo – také ve stejnou hodinu. Nikdo nebyl do ničeho nucen, nedošlo k hádkám ani projevům neshody, naopak: po ukončené akci se u obyvatel objevila nostalgie po této akci a s ní i tužba po jejím zopakování.

Otázka zní: Použila Šedá prostředky typické pro totalitární stát tak, že je bylo možné prezentovat jako užitečnou skupinovou aktivizaci? Proč se občané městečka v průběhu této činnosti cítili tak dobře? Protože se všichni účastnili politické reality? Protože mohli kontrolovat ty, kteří se nezúčastnili? Protože společenská realita byla velmi výrazně zobrazena a byla všemi společně veřejně uskutečňována? Žádné donucení, pouze „kouzlo“ většiny, která se shodla. Žádný nátlak, pouze úpěnlivá prosba umělkyně a rozhodnutí obyvatel „pomoci“ jí. Přátelská manipulace?

Obyvatelům se po oné sobotě stýská. Po pocitu, že jsou jedni z mnoha, kteří ve stejném čase zrušili nahodilost – proměnili ji ve společný program, zkonkretizovali ji. Nepochybně se jedná o obraz rovného podílu na vládě, a v tom se nejspíš skrývá část tajemství ostalgie či stesku po Polské lidové republice. Stesku po skutečném egalitarismu – po státě, který proměňuje občana v politika, jelikož všechno je politické – politická je každá návštěva obchodu, protože je zkouškou zodpovědnosti každého. Šedá mluví ve svém

komentáři zajímavým jazykem – jakoby nevěděla, že ví – jakoby utvářela nový posttotalitární projekt a představovala ho jako vlídný komunitní projekt. Obraz vesnice Ponětovice v onu sobotu asociuje Izrael, kde každý občan spolupracuje s policií, jelikož v každé tašce ponechané na ulici může být bomba. Ve státě, jenž se jako Izrael nachází ve výjimečném stavu, nebezpečí vytváří zodpovědnost a všeobecnou participaci. Vyjít na ulici pokaždé znamená vyjít na frontovou linii. Každý občan je aktivní politik, každý je obětí nepřátelského teroru a spolupodílí se na teroru vlastního státu.

V rozhovoru s Šedou, v jejím autokomentáři a také v textu Pospiszyla chybí domněnka o manipulaci obyvatel Ponětovic. Ke dvěma interpretacím přidejme proto ještě jednu – takovou, která nahlíží na projekt Šedé jako na zopakování totalitárního útlačku, čehož bylo docíleno vlídným přesvědčováním a přímou angažovaností.

V Ponětovicích je každý jedinec současně obětí i spokojeným a toužícím podílníkem na vládě. Šedá pozvala všechny a všechny udala. Nejsou zde nevinní, jsou zde pouze lidé okouzlení sobotními událostmi, jež vykládají jako zážitek společenství. Subtilní, drobné změny v každodennosti vytvořily mezi lidmi pouto – byl obnoven egalitarismus, a to ve formě připomínající systém satrapií. Zároveň byla otřesena jistota, pokud jde o to rozpoznat, kde začíná totalitarismus a kde končí. Tábor, gulag vzniká z každodennosti, jelikož je její strukturální částí – je její krajností; tuto část Šedá označuje a jemně nám ji ukazuje – a přitom sama je ponořena do touhy zůstat šlechetnou a nevinou.

Autorce zůstává dvojnáčetnost jejího vlastního jednání skryta – jako kdyby zákaz zmiňování se o totalitarismu byl ukryt v činech, které k němu vedou. To je temná stránka prací Šedé.

A co udělala se svou babičkou, které přikazovala malovat zboží z obchodu? Z obchodu, ve kterém tato žena celý život pracovala. Opravdu je podstatou tohoto projektu, jak píše Pospiszyl, určitá rehabilitace starých lidí, jejich ochrana před demencí prostřednictvím aktivace jejich paměti? Jedná se o skutečný společenský projekt? Měly by se rozeslat starým lidem formuláře s otázkami a příkazy? Úřední papíry, které by je žádaly o raport z jejich života – kvůli archivaci v podobě obrázků a čísel.

Šedá objevuje – jejím objevem je schopnost skrýt záměr. Jejím objevem je paradoxní touha lidí po účasti na společenské kontrole, a to ve společnosti, která je uspořádána zároveň egalitářsky i totalitárně. Šedá totiž zaměnila vlídnost a kontrolu, soukromí a úřední doku-

ment, souhlas a donucení. Ukázala, jak se měkkým a mírně svádě-
jícím způsobem vytváří nové autoritářství, jak se solidarita stává
identickou s neviditelným donucením a jak je možné toužit po tvr-
dé političnosti, na níž se každý podílí.

Texty Pospiszyla a Šedé nedávají jasné řešení – probouzejí pochyb-
nosti. Tyto pochybnosti si ovšem musí čtenář a divák vyřešit sám.

Popírání Ponětovic Tomáš Pospiszyl

V březnu 2007 mně polský umělec Artur Żmijewski požádal, abych přispěl do časopisu Krytyka polityczna, na jehož podobě se redakčně podílí. Chtěl, abych napsal o v Čechách dobře známém projektu Kateřiny Šedé *Nic tam není*, který umělkyně provedla v roce 2003 v jihomoravských Ponětovicích. Żmijewski se s Kateřinou Šedou a s jejími projekty potkal na několika skupinových přehlídkách, mimo jiné na loňské *documenta 12*, a o její práci měl dobrý přehled. Měl ovšem také vyhraněný pohled na to, jakým způsobem ji interpretovat. Požadoval, abych na *Nic tam není* popsal a analyzoval užití totalitních technik společenské kontroly. Podle Żmijewského nebyla akce *Nic tam není* ničím jiným než aplikací militantního totalitarismu: obyvatelé vesnice byli umělkyní přinuceni k tomu, aby vše vykonávali stejně a ve stejnou dobu, což podle něj znamenalo evokaci zkušeností z komunistického režimu. Protože mi podobné čtení přišlo nesmyslné, pokusil jsem se Żmijewskému vysvětlit, že ambice a výsledek akce byly podle mého názoru zcela jiné: zviditelnit sou-náležitost lidí, vybudovat zprerhané sociální vazby ve vesnici a pomocí hry vytvořit prostor pro sebereflexi a vzájemnou komunikaci. V tomto duchu jsem i napsal svůj text, který byl poté v Krytyce politycznej otištěn.¹

Když jsem pak dostal autorské výtisky časopisu, ke svému překvapení jsem zjistil, že blok o Kateřině Šedé byl bez vědomí mého i umělkyně doplněn o dvoustránkovou redakční poznámku zcela v duchu původních Żmijewského interpretací. Text poznámky se snažil dokázat, že Kateřina Šedá nejenže používá totalitní metody, ale navíc je maskuje tak, aby vypadaly jako dílo společenského aktivismu. Mate tím prý nejenom účastníky svých akcí, ale i diváky a kritiky. Autor či autoři nepodepsané poznámky psali, že Kateřina Šedá vytvořila z Ponětovic gulag a předkládá ho jako chvályhodný projekt k povzbuzení lidské vzájemnosti. Navíc si souvislost své práce s totalitarismem odmítá připustit. I starší projekt *Je to jedno* je v této

poznámce čten nikoliv jako pokus o oživení apatické babičky, ale jako necitlivá manipulace s osobou na stará kolena nucenou vyplňovat kafevsky nesmyslné dotazníky. Skutečnou postavou práce Kateřiny Šedé je podle Krytyky polityczej touha umělkyně autoritativně ovládat lidi ve svém okolí.

Podobné nedorozumění stran práce Kateřiny Šedé mi přišlo natolik absurdní, že jsem celou věc považoval za Žmijewského úmyslnou provokaci. Praktické manipulování s lidmi a překračování umělecké etiky jsou totiž charakteristickými rysy jeho vlastní práce. Jeho často kontroverzní a šokující díla můžeme chápat jako kruté sociální experimenty, jež směřují k testování hranic přípustného a nepřípustného. Zvláště silně se zaměřuje na odhalování nejrůznějších stereotypů a pokrytectví ve sféře současného umění a na způsoby, kterým umělci či umění zneužívají svého postavení. Například jím a Pawlem Althamerem zorganizovaná výstava *Výběr* v Zamku Ujazdowském ve Varšavě roku 2005 byla v podstatě parodií na výstavy předpokládající kreativní zapojení diváků, jejíž cílem bylo ukázat, že podobné projekty v praxi nefungují a jsou jen rétorickou figurou. Na nepříjemnou zkušenost s Krytykou politycznou jsem rychle zapomněl.

Pak jsem ale dubnovém čísle časopisu *Artforum* našel recenzi na výstavu Kateřiny Šedé v Renaissance Society v Chicagu.² Šedá zde vystavila projekt *Je to jedno* a recenzent se netajil s rozpaky, které v něm dílo vyvolalo. „Pětiminutové video, které výstavu doprovází, ilustruje poněkud donucovací a zastrašovací podstatu Kateřininy intervence – její babička by si zjevně přála, aby jí nechali na pokoji, nebo aby aspoň nemusela tolik kreslit, a jen neochotně reaguje na pohánění své vnučky.“³ Pisatel James Yood byl projektem zaujat, ale užitou metodu považoval za manipulativní.

Během relativně krátké doby jsem se tak setkal hned se dvěma interpretacemi práce Kateřiny Šedé, které se podstatně liší od toho, jak byly a jsou čteny domácí kritikou a jak je vnímám i já sám. Jde tu o nedorozumění, snad způsobené rozdílností zahraničního a českého kontextu, nebo o skutečné zaslepení české kritiky, neschopné vidět temné stránky uměleckého přístupu Kateřiny Šedé? V každém případě je to dobrá příležitost k zamyšlení nad prací této umělkyně i nad otázkami, které její hodnocení vyvolává. Je pro způsob uměleckého projevu, jímž se zabývá, nejdůležitější mravnost původního záměru?

Nebo praktický dopad intervence na společnost? Má vůbec umělec právo aktivně vstupovat do mezilidských vztahů? Záleží na použitých metodách, ve jménu dobra třeba i donucovacích či přímo nečestných? Nebo hodnotíme především to, jak umělkyně svůj projekt zprostředkovává galerijním návštěvníkům? To jsou všechno témata, kolem kterých navíc kroužilo i první číslo Sešitu. Otestujme si je proto na konkrétním, navíc domácím případu.

Nařčení Kateřiny Šedé z manipulativnosti nejspíš vyvolává již samotný způsob, jakým účastníky svých akcí vybírá. Slovo výběr tu ostatně není zcela na místě. Jde o populaci, ke které má Šedá nějakým způsobem blízko. Tato blízkost není dána vzájemnou svobodnou volbou a dohodou, ale prostě tím, že patří do stejné rodiny nebo bydlí ve shodné lokalitě. Tzv. komunitní umění většinou pracuje se sociálními skupinami, které jsou selektované a se svým zapojením do projektu dopředu souhlasí. Třeba tím, že dobrovolně přijdou na workshop, ze zvědavosti navštíví společenské či kulturní centrum, naladí si a pustí televizní kanál, nebo se dokonce rozhodnou podílet na umělcově produkci. To vše předpokládá aktivní vstup zájemce do projektu. Účast na akcích Kateřiny Šedé bývá dobrovolná, ale současně omezená na přesně specifikované skupiny lidí (sousedé, rodina). Šedá odmítá účast na projektech, kde se od ní žádá krátkodobá intervence do neznámého prostředí. Chce vstupovat jen do problémů, které se jí samotné týkají.

Kateřina Šedá má velice limitované prostředky k tomu, aby často neznámé a apriori neochotné lidi o svých cílech přesvědčila a přemluvila je ke spolupráci. Ve své pozici je ani nemá čím korumpovat. To, co nabízí, je většinou účast na procesu, který na první pohled není kdovíjak kreativní (cesta do obchodu, obléknutí košile). Důležité je ale právě zapojení, i když třeba jen na symbolické rovině. Ta získává tím větší váhu, čím víc lidí se k akci připojí. Bez masové účasti zvolené skupiny není Šedá schopná dílo vytvořit. Současně účastníci akce nejsou spolutvůrci, ale spíše vykonavatelé záměru umělkyně, na jehož průběh nemají příliš velký vliv. Výsledná aktivita by však přesto měla vést ke změně jejich myšlení, k větší sounáležitosti se skupinou účastníků akce.

Podobné limity jsou způsobené i tím, že Šedá většinou pracuje se situacemi, které dopředu zhodnotila a dopředu pro ně navrhla řešení: Babička je osamělá a je proto nutné znovuzapojit ji do života. Současné umění neoslovuje běžné lidi, pojďme sestavit *Šedou komisi*. Život na sídlišti je neosobní, zkusme vzájemně seznámit jeho obyvatele.

4 Všimněme si příbuznosti akce Milana Knížáka *Událost pro poštu, Veřejnou bezpečnost, obyvatele domu č. 26 A, pro jejich sousedy, příbuzné a přátele* z roku 1966. Knížák spolu s Janem Mariou Machem zaslali obyvatelům vytypovaného domu mnoho balíků s nejrůznějším obsahem a do prostor domu umístili různé předměty. Obyvatelé si stěžovali na policii a Knížák musel své záměry vysvětlovat na domovní schůzi. Část obyvatel domu akci chápala jako útok na své soukromí. Báli se o svůj majetek a nechápali, jak si umělec zjistil jejich adresy.

Mezi lidmi existují ploty, pojďme se je pokusit překonávat. Cílem její intervence není analýza daného stavu, ale rovnou pokus o nápravu, a to i přesto, že se někdy jedná o donkichotské snahy. Chce – ať už jí v jejich motivacích budeme věřit nebo ne – měnit svět do podoby, kterou ona sama považuje za lepší. Ne vždy je k této změně směřováno bezkonfliktním způsobem a zdaleka ne vždy má úspěch. A právě různá selhání nebo limity její činnosti jsou podle mého názoru důvodem, proč jsou její projekty tak zajímavé a nejsou jen ilustrací předem předpokládaného stavu věcí. Díky podobnému přístupu si zachovávají charakter subjektivního uměleckého vyjádření a nikoliv politické práce nebo obyčejné dobročinnosti.

Aby Šedá dosáhla zainteresovanosti svých subjektů, musí se někdy dokonce uchýlit ke lsti. Za nejdiskutabilnější intervenci do života lidí považují její akci *Každý pes jiná ves* z Brna-Líšně, ve které pod jménem vzájemných sousedů rozesílala po sídlišti sjednocující košile. Příjemci zásilek balíčky v lepším případě považovali za reklamní akci, v horším za nemístné a nevyžádané vměšování do soukromí. Balíčky v nich často vyvolaly strach.⁴ Šedá chtěla zviditelnit samotné obyvatele sídliště a v první fázi projektu vystupovala anonymně, či přesněji se skrývala pod cizí identity, aby svou pozicí prostředníka nerušila průběh akce. O to zajímavější byla její třetí fáze, při které poprosila obyvatele, již se náhodným způsobem stali účastníky jejího díla, o zpětnou vazbu. Řadu z nich neosobní vztahy na sídlišti trápí. Velká část negativních reakcí na projekt však ukázala, že za větší problém než anonymitu lidé z Líšně považují narušování soukromí a nedostatečný pocit bezpečí. Žijí v prostředí, které nepodněcuje ke kontaktům. Pro jejich svět je ale podstatnější nedůvěra a podezřívavost, za které je odpovědný současný způsob života, média a marketingové metody. Musím tedy poopravit své předchozí tvrzení, že v akcích Kateřiny Šedé chybí prvek analýzy stavu věcí, i když se v nich objevuje jen jako vedlejší produkt nebo dokonce jako „chyba“.

Obě shora zmíněné negativní kritiky zpochybňují „prováděcí plány“ akcí Kateřiny Šedé. Považují je za skrytý či otevřený nátlak, za omezování lidské svobody nebo neúctu ke stáří. Je však překonávání

5 Claire Bishop, „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 1-2, 2007, s. 35.

6 Kateřina Šedá, *For Every Dog a Different Master*. Curych – Praha: JRP Ringier – tranzit 2008, s. 166.

7 *Ibidem*.

babiččiny nechuti ke kreslení – navzdory které na vnuččino naléhání vytvořila stovky kreseb – skutečně diskvalifikujícím prvkem celé akce? Násilné zdolávání babiččiny apatie a jeho pravdivé zobrazení v prezentaci projektu nejenže zvýrazňuje výkon umělkyně, ale daleko účinněji vzbuzuje otázky po poyaze stáří a vztahu společnosti ke starým občanům. Bylo by toto dílo schopné vyvolávat řadu znepokojivých a komplikovaných úvah i v případě, kdyby se babička sama dožadovala kreslení?

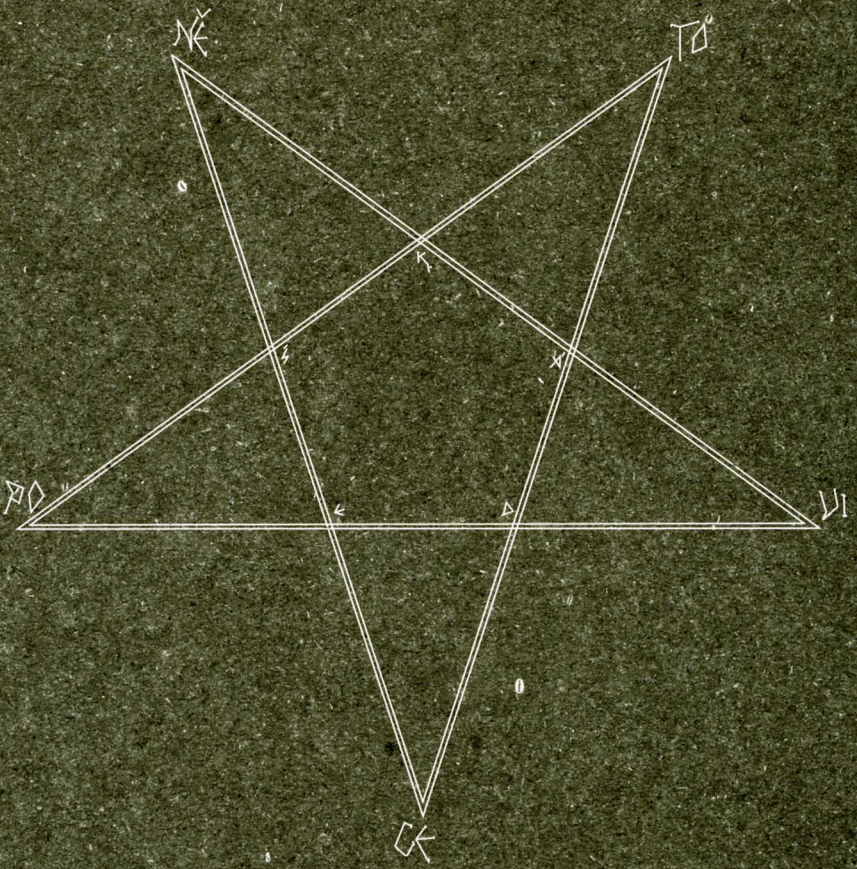
Claire Bishop v prvním Sešitu dokonce píše: „Nejpodmanivější umělci, kteří dnes pracují v této oblasti, neprovádějí ‚korektní‘ etickou volbu: nepřijímají onen křesťanský ideál sebeobětování, ale místo toho konají podle své touhy a bez ochromujících omezení viny.“⁵ Ostatně chtít něco jiného po umělcích by bylo jako po spisovatelích požadovat, aby psali knihy jen o kladných postavách a navíc se šťastným koncem. Zkusme proto vnímat slovo manipulace bez negativních konotací. Bez nátlaku ze strany Kateřiny Šedé by totiž k jejím akcím vůbec nemohlo dojít. Kdyby nepřemluvila babičku, nikdy by nezačala kreslit. Kdyby osobně neumluvila několik desítek či stovek obyvatel Ponětovic, těžko by se zapojili do společných činností. Účastníci v Ponětovicích přitom zjevně neměli pocit, že je narušována jejich individuální svoboda, nebo že by byli figurkami v perverzní hře na gulag.

Kateřina Šedá je ve své publikaci charakterizována jako umělkyně, která „se snaží o vzájemné sblížení místních obyvatel“⁶ a „pomocí jejich vlastní (vyprovokované) aktivity a díky netradičnímu využití všedních prostředků se pokouší probudit trvalou změnu v jejich chování“⁷. Největší rozdíl mezi Kateřinou Šedou a Arturem Žmijewským bych proto viděl v rozdílném světonázoru. Zatímco Šedá věří v reformovatelnost svého okolí a v nutnost intervence ve jménu této změny (což samo o osobě rozhodně není evokace totalitarismu), Artur Žmijewski je cynický liberál a individualista, který nevěří v pozitivní společenskou změnu a toto své přesvědčení svým dílem opakovaně ilustruje.

I tak zůstávají nezodpovězené některé obecné otázky: Můžeme přemlouvání či dokonce nátlak při uměleckých intervencích vnímat

8 Tyto otázky vyhrotili ad absurdum ve své akci *Jak jsme pomáhali* z roku 2006 umělci Vasil Artamonov a Alexej Kljukov. Vloupali se na cizí pozemky, aby na nich mohli bez vědomí vlastníků i bez skutečné potřeby konat dobro.

jako něco eticky nepřipustného, jako něco, co vrhá stín na celou akci? Je pro hodnocení důležitější úmysl, způsob provedení nebo konečný výsledek? 8 Sám úmysl zlepšit stav věcí kolem sebe ale k vytvoření přesvědčivého uměleckého díla nestačí. Konečný výsledek je v případě projektů Kateřiny Šedé velice efemérní a v podstatě banální. Jako vlastní pole umělecké aktivity tedy zbývá především způsob samotného provedení. Budeme-li díla Kateřiny Šedé popisovat jako beuysovské sociální skulptury, pak vidíme, že vznikají velice neevolučním způsobem. Šedá razantně formuje své dílo, jejími slovy, provokuje své okolí k neobvyklým činnostem. Vedle nápravy konkrétních problémů je paralelní snahou Šedé zviditelnit společenskou strukturu, se kterou pracuje. Většinou to dělá tak, že do vzniklé situace vnese geometrické prvky. Schéma zaslaných košil na mapě tvoří síť z úseček. Cesta přes ploty na historicky vzniklých a nepravidelných pozemcích má podobu dokonalé přímky. Jiné její projekty charakterizuje souměrnost, pravidelný rytmus, řád popsitelný jako jakýsi sociální ornament. K jeho vytvoření musí do existujícího systému vnést vnější sílu, která přirozeně vyvolává protireakci, ostatně jako každý materiál, se kterým umělec pracuje. Pokud k jeho zpracování nepoužívá metod, o které by se měla zajímat policie, pak myslím, že je irelevantní nadřazovat jejich etické hodnocení celkovému plánu díla.



Od příslibu k záruce:

Estetika ironie a afirmativní umění

Jakub Stejskal

Bývaly doby, kdy umělecké dílo sloužilo jako příkladný předmět filosofické hermeneutiky: umění zaujímalo v odkouzleném světě privilegované místo imanentního vyvstávání smyslu, i kdyby se rodil z „bezohledného a až k jádru sahajícího odhalování, že tato imanence je nepřítomná“ (Georg Lukács). Minimálně od Duchampa však tento vztah mezi filosofií a uměním, zprostředkovávaný estetickou teorií, prodělává vleklou krizi, ze které se filosofie a potažmo estetika jen těžko vzpamatovává. Umělci a kurátoři se stávají suverénními vykladači svých děl, či dokonce těmito výklady samotná díla nahrazují. Akademická estetika a filosofie dál produkuje texty, ale příklady, na kterých demonstruje své vývody, většinou přicházejí z těch blažených dob Vermeera, Leonarda, či nanějvýš Pollocka, současné umění zůstává často na okraji jejího zájmu. Minimálně proto by kniha esejí *Pod čarou umění* od Jiřího Přibáně neměla zapadnout. Je totiž napsaná filosofem a týká se současného umění. Mohli bychom tedy od ní očekávat alespoň náznak možné odpovědi na otázku, co může současná filosofie říci podnětného o současném umění.

Sto čtyřicet stránek knížky *Pod čarou umění* se skládá z esejí psaných pro kulturní přílohu deníku Právo. Nejstarší text je z června 2004, nejmladší z listopadu 2007, přičemž eseje nejsou řazeny chronologicky, což ukazuje, že Přibáněovy názory na umění a kulturu se za těch pár let příliš neměnily, že editorská práce spočívala spíš v umném složení různých podob jeho pohledu do smysluplného celku. Přibáněova pozice je opravdu v podstatě jasná a v mnoha ohledech se zdá navazovat na odkaz evropské estetické tradice, jejíž je také svého druhu apologií (jak ale ukážeme, jde spíše o mediální službu): umění je specifický a neredukovatelný způsob lidské činnosti a poznávání. To, co nám prostředkuje, nelze získat jinak. Estetická zkušenost má svébytná kritéria a vyžaduje vlastní obor rozpravy nepřevoditelný na morální, politický, či dokonce ekonomický diskurz.

Autonomnost umění je snad nejsilnějším leitmotivem knížky. Speci-
fičnost umění spočívá v tom, že nám dokáže prostředkovat poznání
nezachytitelné běžnými komunikačními kanály. Není to poznání
v úzkém slova smyslu přesně podané informace, ale naopak neurčitý,
znejistující pohled na náš svět a v neposlední řadě na nás samé. For-
mální i myšlenková neotřelost skutečného uměleckého díla vystupuje
ostře proti všude se rozpínajícím klišé, těmto „zmechanizovaným
a pevně ustáleným výrazům potvrzujícím kolektivně sdílené předsta-
vy“. (esej „Bez hrozby kýče, v záplavě klišé?“) V tom také spočívá
bytostná otevřenost a demokratičnost umění: „V tom, že je umění ne-
závislé na politickém kánonu, spočívá jeho hlavní politický smysl.“
(„Kdo se bojí kulturního průmyslu?“) Umění svou demonstrativní ne-
závislostí na vnějších motivacích symbolizuje lidskou svobodu a svou
nesamozřejmostí evokuje krásu. Příběh evidentně nechápe krásu jen
jako povrchní přitažlivost zjevu, ale jako něco, co vyvolává „estetický
úžas“, zneklidnění vedoucí ke „schopnosti vnímat kulturu jako cosi
nesamozřejmého a samo o sobě cenného“. („Kulturní hrdinové naší
nebezpečné doby“) V tomto kontextu musíme chápat Příběhův poža-
davek, aby bylo současné umění krásné.

To, že krásu umění nespočívá pouze v smyslové lahodnosti, souvisí
s jeho postmoderní ironičností. Dnešní umění musí podle Příběhě
být nutně ironické, chce-li se vyhnout nástrahám ideologického fan-
atismu, ale také elitářského estétství, které šmahem odmítá veške-
rou zábavní kulturu jako projev úpadku ducha. Ironie je kritický od-
stup nespokojující se s jednoduchými řešeními a kategorickými
apriorními soudy. Není to cynické negování všeho, ale liberální zpo-
chybňování každé zdánlivé samozřejmosti a pravdy. („Kdo hledá ce-
stu jinam a ven“) Výklad pojmu ironie jako klíčové devízy postmo-
derního kritického ducha přebírá Příběh od amerického
neopragmatisty Richarda Rortyho. Koriguje přitom jeho moralizující
čtení ironie v umění Kunderovým odmítnutím jakékoli aplikovatel-
nosti morálních měřítek na estetické problémy. („Čistit si hlavu od
harampádí“)

Ironická krásu, kterou vyzdvihuje Příběh v současném umění (např. na dí-
lech českých vizuálních umělců Černého, Saláka, Císařovského), je přes
veškerý svůj kritický odstup krásou, tedy něčím, co se líbí, co zaujme.
Kdyby nebylo umění ironicky krásné, stalo by se nesnesitelným morali-

zováním, nebo nepochopitelným experimentem. Kdyby nebylo *ironicky* krásné, stalo by se pouhou masovou zábavou, vyprázdňeným klišé.

Optimismus, s nímž Příbář nahlíží umění a jeho společenskou roli, tedy neznamená, že by si neuvědomoval úskalí, se kterými se potýká umění současnosti. Právě proto, že je Příbář estetickým optimistou, odmítá umění, které se explicitně propůjčuje politickým, ekonomickým, ale třeba i humanitárním cílům. („Umělci v hladovění“) Taková zpronevěra podle něj stojí za politickým fiaskem avantgard, způsobuje také dějinnou vyprázdňenost tezovitého konceptualismu a plochość současného angažovaného umění, vesměs uměleckých směrů rezignujících na „krásu a estetický úžas“. („Kulturní hrdinové naší nebezpečné doby“) Po hubených letech ikonofobního konceptualismu se má umění obracet k postmoderní ironii a hře, pročež může slavit návrat krása, kterou z něj k jeho škodě vyháněli a vyhánějí samozvaní „kulturní hrdinové“.

Zdůraznění krásy jako kategorie relevantní i pro současné umění pomáhá Příbářovi vymezit se proti estétskému elitářství, které chce být za každou cenu a v každé situaci proti, a tak se v honbě za novým ve skutečnosti neliší od postoje konzumenta instantních požitků masové zábavy. („Kdo hledá cestu jinam a ven“) Příbář má snad pravdu, že ironická krása hraje důležitou roli v současném umění, i jeho kritika estétství míří známým směrem. Na druhou stranu zdůrazňováním zábavního charakteru („Jako kdyby umění nebylo zábavou!“ volá na str. 93) a kritikou nesrozumitelnosti a odtažitosti, či naopak otevřené angažovanosti některých uměleckých projevů rezignujících na krásu, odhaluje meze svého přístupu.

Příbář chce po umělci, aby vytvářel krásu tím, že svou tvorbu nebude podřizovat heteronomním cílům, že „bude plnit své závazky ke svobodě a nenech[á] se svést touhou přetvářet svět“. A hned dodává, „jen tak lze konečkonců svět měnit. A v tomto paradoxu spočívá nejvlastnější *krása* umění.“ („Kultura dusí, umění osvobozuje“) Odkud však čerpá tento paradox své oprávnění? Jak to že umělec tím, že si ve své tvorbě hledí svého a o nic jiného se nestará, nejúčinněji mění svět? Má tento Příbářův názor opodstatnění?

Paradox, o kterém Příbář mluví, leží v jádru morálního apelu moderní estetiky autenticity, jak ji formuloval Kant a romantici: krásné

umění je symbolem svobody právě proto, že je osvobozeno od morálních závazků společnosti, jinými slovy, je autonomní tak, jak by měl být autonomní i svobodný jedinec. Umělec se stává paradigmatickou postavou nové etiky volající po autentickém životě. Záblesk krásy je nepřímým příslibem možnosti vést takovou autonomní existenci ve světě, který se jinak jeví lidské svobodě notně nepřátelský, a umělecké dílo je expresí svobodné vůle umělce, exemplárním činem pro čin. Přesto je krása pouhým příslibem, protože kdyby se vydávala za (třeba i nepřímou) záruku svobody, propůjčovala by se ideologické iluzi, že svět se stal konečnou říší svobody.

Přibáň se však v jednom bodě zásadně liší od tradice, na jejíž ramena se snaží vyšplhat: umění a krása už nejsou příslibem svobody, ale právě její zárukou. Přibáň tvrdí, že umění „svým spoléháním se na otevřený a tolerantní prostor funguje jako jeho nejlepší záruka“ (str. 64). Tato věta uzavírá esej „Kdo se bojí kulturního průmyslu?“, ve kterém Přibáň kritizuje německého filosofa a představitele frankfurtské Kritické teorie Theodora Adorna za jeho směřování politických a estetických soudů, jeho argumentace ale přitom činí to samé. Staví proti Adornově údajně politické kritice tvrzení, že umění jako svobodná tvorba volá po svobodné společnosti (což tvrdí i Adorno a mnozí další), kterou se ukazuje být postmoderní pluralitní demokracie se svou konzumní kulturou (s čímž by Adorno rozhodně nesouhlasil). Toto tvrzení však implicitně předpokládá, že svoboda, kterou umění vyžaduje a která měla u Adorna ještě utopické rysy, se v naší společnosti již úspěšně realizovala. Politický utopismus, jenž Adorno umístil do neklidného srdce umění, v Přibáňově koncepci mizí jen za cenu předpokladu, že se utopie již uskutečnila. Alespoň tak podle všeho vnímá Přibáň situaci postmoderního ironického umění, které již není ohrožováno totalitními režimy, ale musí se vyrovnat s flexibilitou kulturního průmyslu. Ten podle něj sice parazituje na otevřenosti a tolerantnosti západních demokracií, zároveň však umožňuje plodnou diverzifikaci kultury, která je zas nutná pro uměleckou tvorbu. (str. 58, 62) Není ale příliš jasné, proč by Adornova interpretace utopického potenciálu umění měla být více politicky motivovaná, než tvrzení, že současná ironická krása umění je zárukou toho, že žijeme v otevřeném a tolerantním prostoru.

Přes četná tvrzení o subverzivní schopnosti umění má Přibáň sklon schematicky chápat umění jako zábavné znejistování každodenních

daností, které přes veškerou svou ironickou negaci zaběhlých pořádků legitimizuje *status quo* západních konzumních společností. Příbáňova kniha by se tak mohla stát příručkou leckterého kulturního manažera či úředníka ministerstva kultury, který by bez větších potíží mohl na základě četby Příbáňě dospět k jednoduchému závěru: Umění má své instituce, které zajišťují svobodu umělcům, a ti svou tvorbou zase legitimizují ony instituce, případně celou společnost, jejíž svobody jsou „nejlepší zárukou“. Z umění se stává zdánlivě apolitická a tudíž nestranná afirmace společnosti („nepřímý legitimizační prostředek“), která mu umožnila existenci. Potíž přitom není v tom, jak Příbáň interpretuje západní liberální demokracie a jejich konzumní kulturu, ale v nenápadném posunu od příslibu k záruce, posunu, který prozrazuje, že to není Adorno, který zrazuje estetickou autonomii umění, ale právě Příbáň.

Afirmativní povaha Příbáňovy interpretace umění se projevuje i v jeho ztotožnění dobrého umění s uměním ironicky krásným. Příbáň neustále zdůrazňuje subverzivní povahu ironie a její nepostradatelnost pro současné umění, navzdory tomu ironie není sebespásná. Ironický úsměšek se vyčerpává v okamžiku, kdy se stává pouhým symptomem rezignace na snahu překročit hranice již objeveného: Umění se redukuje na krasodušnou ironii, jejíž kritický osten je vlastně jen neškodným lechtáním připomínajícím nám nesamozřejmost (a tedy výjimečnost, viz str. 102.) našich kulturních hodnot. Je pak snadné zařadit jej mezi jiná kulturní povyražení, je jednoduché na něj přispívat granty a udržovat jeho společenskou prestiž, nic se tím totiž neriskuje. Právě před samolibou ironií by se však umění mělo mít na pozoru, jinak rychle upadá do omílání již ověřeného. Je sice pravda, že snaha umělce nezapadnout do banálního ironizování často končí v slepé uličce nečitelné hieroglyfičnosti, nebo naopak prvoplánovosti, avšak volit zlatou střední cestu (jak se zdá doporučovat Příbáň) se umění nikdy nevyplatilo. Příbáňovo koketování s afirmativním smyslem umění možná poslouží jako argument pro zvýšení dotací na kulturu, pro umění samotné může však být danajským darem.

Je tedy otázka, jestli nakonec Příbáňem tolik kritizovaný Adorno nepostupuje upřímněji. Ten totiž v uměleckém přitakávání společenskému řádu vidí úpadek umění do ideologie kulturního průmyslu a přeje umění raději smrt, než aby zapomnělo na své utopické jádro. Adorno ostatně

v takové interpretaci není sám. Jeden z duchovních předchůdců Příbáňova oblíbence Rortyho, americký pragmatista John Dewey, také zdůrazňoval ve své knize *Umění jako zkušenost* utopický rozměr umění, které v sobě koncentruje prožitek neodcizené zkušenosti symbolizující nedosažitelný, ale ideální stav společnosti. A Rortyho současník Stanley Cavell jednou poznamenal, že „požadavek, který klade socialista na umění zítřka, se v důsledku nijak neliší od kapitalistovy chvály umění dneška: oba chtějí od umění, aby dělalo nebo dokázalo to, co lze provést pouze sociálně. Což není kompliment umění, ale pouze nejednoznačný hold jeho odvěké síle a zdravý strach z něj.“ Jinak řečeno, od umění chceme vždy víc, než nám dokáže dát, a to proto, že v něm takový příslib nacházíme. V Příbáňově argumentaci však pro takový postřeh není místo.

Jak vidno (a je hodně banální to připomínat), Adorno není zdaleka první ani jediný, kdo objevil v umění utopický prvek; pouze rozvíjel téma minimálně od osvícenství přítomné v evropském estetickém myšlení. Ani Příbáň se mu nevyhnul. Jak jinak chápat umělcovo hledání „cest jinam a ven“ („Kdo hledá cestu jinam a ven“), než jako jeho utopický element? Zatímco Adorno tento problém vědomě pojmenovává, u Příbáňe vystupuje v podobě neřešeného paradoxu umělce, který si tvoří podle své libosti a jedině tím mění svět. Tento Příbáňův estetický optimismus se rodí z výše tematizovaného posunu od příslibu k záruce a ze souvisejícího předpokladu, že liberální tržní společnost vytvořila nejlepší možné podmínky pro umění, které se jí za to odvděčuje svou krásou. Přitom špatné svědomí, které samo umění z této krásy často má, spíš potvrzuje Adornův postřeh o tom, že krása umění se podílí na kulturním barbarství a zároveň je příslibem jeho překonání.

Příbáňovy „poznámky pod čarou“ o současném výtvarném umění se snaží nahlédnout situaci umění z širší perspektivy. Tato perspektiva, kterou jsme nazvali estetický optimismus, přisuzuje umění důležitou roli ožívování nesamozřejmosti smyslu. Jenomže důležitost této role devaluje Příbáňovo přesvědčení, že umění ji dnes může dostat jen krásnou ironií. Politický prvek umění tradičně spojovaný s jeho utopickým nábojem má Příbáň tendenci reinterpretovat s pomocí konceptu ironie jako apolitickou afirmaci „nejlepšího z možných světů“, totiž naší západní konzumní společnosti. Příbáňova obhajoba smyslnosti estetické kultury umění proti moralistům a filistrům je sice

sympatická, ale cena, kterou za ní nutí umění platit, by se mohla ukázat pro uměleckou praxi zhoubná.

Reflexe posunu od příslibu k záruce by však mohla směřovat k podnětnější oblasti filozofické reflexe současného či nedávného umění, než nabízí Příbáň. Zkusme ji naznačit otázkou: Jaký je osud oné estetiky autenticity, k níž se hlásí Příbáň, ve světle změn, které v umění nastaly? Tato otázka se zdá tak samozřejmou, že je s podivem, kolik teoretiků ji odmítá brát v potaz. Buď předpokládají, že se estetika autenticity nadobro překonala/realizovala (jakousi nevídaně úspěšnou postmoderní revolucí), nebo ji používají, jako by se nepsal rok 2008, ale 1808. Výsledek je však stejný, obejití samotného problému. Příbáňova oslava velkolepého návratu krásy a ironie vykazuje rysy právě takového úhybného manévru.