

Krajiny současného umění

K historicitě interpretace „historického“ akčního umění

JAKUB KRÁL – MARTIN KOLÁŘ

Král, Jakub – Kolář, Martin: Landscapes of Contemporary Art : On the Historicity of the Interpretation of “Historical” Action Art

The text deals with the possibilities of updating action and environmental art, based on the tradition of the 1960s. On the basis of poststructuralist theories, the theory of representation and anachronistic or ahistorical approach in contemporary aesthetics and art theory, it points out the possibilities of grasping the works of already classical Czech and Slovak authors and their interpretation within the contemporary discourse.

Key Words *Post-Structuralism; Interpretation; Historicity; Action Art; Contemporary Art*

Contact *Galerie hlavního města Prahy; jakub.kral@ghmp.cz – Metropolitní univerzita Praha; Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem; martin.kolar@mup.cz / martin.kolar@ujep.cz*

doi.org/10.15452/Historica.2022.14.0011

Ačkoliv se akční umění obvykle interpretuje jako pozdně modernistická utopická snaha sloučit umění z hlediska jeho produkce se životem, je pro potřeby ahistorické interpretace vhodné: a) sáhnout v několika úrovních k strukturalistickým, ale především k poststrukturalistickým metodám jeho interpretace; b) metodologicky vycházet z jiných možností chápání historie – příběhu, než které nabízí diachronní chápání dějin. Proto naší oporou bude i anachronní uvažování, které zavádí, a to v návaznosti na Waltera Benjamina a Aby Warburga, Georges Didi-Hubermana.¹ Je třeba znovu promyslet všechna rigidně modernistická východiska interpretace a vytvořit způsob reflexe tohoto typu umění, který nám umožní zacházet s ním jako s uměním současným v tom smyslu, že bude schopno odpovídat povaze a výzvám aktuálního vnímání světa. Metodologicky se nám zdá příléhavé využít koncepcí Barthesovy² a Foucaultovy³ *Smrti autora*, čímž zbavíme umělecké dílo nároku na osobní individualizovanou výpověď o světě a zároveň okrajově jeho *Nulového stupně rukopisu*, který nám pomůže zbavit dílo umělecké aury a učinit z něj jeden z možných produktů narace uvnitř rozličných typů produkce takových narativů. Umělecké dílo, nahlíženo v rámci zmíněné produkce, se tak stává dynamickým objektem. Objektem, jehož interpretace není dána autorem (v Barthesově pojetí zprostředkovatelem) jako jediná správná, ale předmětem, který je aktualizován v rámci konkrétní současné reflexe, a to bez figury mluvčího. Autor, jenž přijímá roli smrti a ustupuje do pozadí, stává se pouhou funkcí, závislostí, na jejímž základě sice může být v díle identifikován, avšak pouze

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant le temps*. Paris 2000.

² BARTHES, Roland: *Smrt autora. Aluze : Časopis pro literaturu, filosofii a jiné* 10, 2006, č. 3, s. 75–77.

³ FOUCAULT, Michel: *Conférence «What is an Author?» («Qu'est-ce qu'un auteur?»)*. In: HARARI, Josue V. (ed.): *Textual Strategies : Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca 1979, s. 141–160.

v podobě mýtu. Tedy, slovy dalšího klasika poststrukturalismu Jacquese Derridy, nic není mimo text.⁴ Objekt tak je možno vnímat v rámci odkladu (odložení významu) a určité suplementarity. Metodicky nám zmíněné pojetí umožňuje opustit interpretace založené na mimetismu, kde kontext není definován ve vztahu ke svému vzoru.

Jakmile jsme dílo zbavili nároků na autorské určování jeho obsahů, natož možných způsobů interpretace daných autorskou invencí, učiníme z uměleckého díla „možný“ svět, který vyvážeme z dobové podmíněnosti svého původního vzoru a v rámci konstrukce jednotlivých světů vytvoříme narativní shluky, tedy jakési krajiny, odpovídající podkladům vycházejícím z intencí původních narácí. Podstrukturou této metody je otázka, která se ptá po kořenech „naší současnosti“; odkdy můžeme hovořit o současném umění, tedy odkdy je umění současné? V rámci této otázky po axiálním vymezení současnosti se zdá vhodná Foucaultova metoda použitá v jeho velkých historiích, v nichž definuje *epistémé*, ve smyslu historického *apriori*, jako hranici *epoché*,⁵ které mimochodem smrti autora předcházely a které mohou být pro možné určení kořenů současnosti stále klíčové. Z našeho pohledu se tedy jedná i o aktualizaci již zmíněných kořenů současnosti. Tak se otevírá i otázka, do jaké míry dispozitivu „krajín“ akčního umění znovu aktualizují, a to i s vědomím opuštění determinace v rámci původní *epoché*. V nejširším a naivním rámci v tomto smyslu již nelze neříct, že paradigma současnosti by nemělo mít co dočinění s vymezenou dobou epochálního selhání dispozitivu modernismu. Přeneseně řečeno naše současnost zaujímá svůj začátek v době prvních velkých trhlin průmyslového modernismu, který se začíná hroutit společně s prvními velkými krizemi kapitalismu. Tyto nové globální jevy vytvořily také nové paradigma cyklického střídání ekonomických stagnací a růstů a hledisko ekonomicky motivovaných záhybů dějin z pohledu dneška vnímáme jako hlavní performativ, který se váže na produkci narativů akčního umění.

Říká se, že dějiny umění jsou vůči polaritě západního a východního narativu umělecké produkce nespravedlivé a že jednotlivé dispozitivu uměleckých teorií v rámci jejich geografie jsou neslučitelné.⁶ Geografickou odlišnost základních podmínek vzniku umělecké produkce ve dvou radikálně rozdílných dispozitivech jsme na úrovni narativů smazali posunem „fiktivní“ optiky. To nám přináší nemalou úlevu, když přestáváme trvat na tradičním diachronním diskursu dějin umění ve chvíli, kdy přenos těžiště zkoumání na pole možných narácí je vůči této polaritě inertní. Tato vzájemná interpretační výměna je obousměrným pohybem skrze geografickou osu a zažité teoretické šablony, které jsme si navykli užívat při interpretaci umělecké produkce na obou stranách této osy.

Jakkoli název naznačuje, že se následující text bude zabývat výlučně současným uměním, hovoříme v něm spíše o možných podmínkách interpretace akčního umění od konce 60. let a možnostech uvažování o něm jako o umění současném, či lépe řečeno aktuálním umění. Jistým východiskem pro nás může být proces proměny a sdílení paradigmat historických a priori v příbězích a krajinách akčního umění od pozdních 60. let.⁷

V době jeho evropského rozvoje, specificky právě na přelomu 60. a 70. let, se umění začíná dostávat do své kritické epochy. Podíváme-li se na podmínky provozu současného

⁴ DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris 1967.

⁵ FOUCAULT, Michel: *Archeologie vědění*. Praha 2002.

⁶ S danou polaritou, kterou si uvědomujeme, lze souhlasit v případě diachronního přístupu k interpretaci dějin, kdy lze hovořit o neo-avantgardě a post-avantgardě. Proto budeme metodicky vycházet z perspektivy anachronní.

⁷ HEINICH, Nathalie: *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris 2014. Heinrich vychází z teorie KUHN, Thomas: *La structure des révolutions scientifiques*. Paris 1972.

umění právě od 70. let, zdá se, že společně s institucionální kritikou v západoevropském a americkém umění přicházejí do uměleckého provozu i určující kritické strategie vázané na orientaci soudobého umění směrem k diskursivním praktikám nově stvořených institucí fungujících už nejen v rámci světa umění, ale daleko spíše už v rámci diskursivních institucionálních praktik světa jako takového, což souviselo mimo jiné s kritikou jeho pozitivistického výkladu a takto zažité taxonomie. Navrhovaná metoda uvažování o interpretaci časově a místně založeného „historického“ akčního umění však nevychází z motivací kategorií jeho autora a historický kontext děl znehodnotit, ale základní tezí je uvažovat o něm z pozic současnosti v rámci interdisciplinárního vychýlení směrem k soudobým strategiím teorie reprezentace.⁸

Umění bez rodokmene

V tomto textu se tak zaměříme na výlučně teoretické podmínky uvažování, které zakládají vnitřní podmínky interpretace v nejširším rámci, jež je ještě částečně nezávislá na uvažovaném uměleckém materiálu. Následující kapitola vychází především z extenze a kritiky historie jako lineární posloupnosti, kterou nám nabídl Michel Foucault, když dějinám vštěpil prostorový aspekt, který nazýváme krajinou. Pohyb krajinou není tolik rigidní jako pohyb mapou, a tak tento prostorový aspekt uskutečňujeme bez potřeby přísné orientace skrze trvání na autorství, jehož relativizace jsme se dopustili na samém začátku. Modelové prostředí, jako způsob tranzice narativu, je negativem světa žitého, který dává naší teoretické krajině fundamentální orientační rysy.⁹

Radikální úvahy o smrti autora provázejí historické vědy od konce 19. století. Umělecké biografie se nejvíce etablojí specificky zásluhou Giorgia Vasariho a jeho *Životů* a takřka celá historiografie po něm považuje umělecké biografie se všemi jejich typickými klišé za zcela legitimní historická vyprávění, jež vrcholí právě v 19. století, kdy vycházejí mnohosvazkové životopisy renesančních a barokních umělců. Celé 20. století je pak z pozic literární kritiky, teorie i uměleckých disciplín samotných reprezentováno štvanicí proti autoru jako původci esencialisticky pojímaného významu jeho vlastního díla.¹⁰ Formalistické proudy literární kritiky 50. let literární díla izolují od biografických údajů jejich autorů jako historických osobností a v rámci jejich četby a interpretace významu považují autorův životopis za bezpředmětný v tom smyslu, že v rámci díla nám jeho záměr ani život sám nejsou přístupné. A i přesto, že bychom měli k dispozici jakoukoli autorovu výpověď, byla by tato výpověď ovšem pouze dalším mezistupněm, který by předmětný vztah pouze dále zatemňoval.¹¹

Ačkoli proudy nové literární kritiky autoritu autora zcela neopouštějí a daleko více ho spíše ignorují, se „smrtí autora“ v 60. letech umělec přichází definitivně o své jedinečné postavení autonomního tvůrce svého díla, které tak nadále bude mít kromě invence autora ještě mnohé další zdroje. Roland Barthes ve své *Smrti autora*,¹² publikované v roce

⁸ MARIN, Louis: *De la représentation*. Paris 1994.

⁹ FOUCAULT, Michel: Of Other Spaces : Utopias and Heterotopias. In: LEACH, Neil (ed.): *Rethinking Architecture : A Reader in Cultural Theory*. New York 1997, s. 330–336.

¹⁰ JACKO, Tomáš: Tažení proti autorovi : Koncept autora v teoretickém myšlení 20. století, s přihlédnutím k významovému aspektu literárního díla. *Filosofie dnes : Časopis pro současnou filosofii* 3, 2011, č. 1, s. 55–77.

¹¹ Tamtéž, s. 59.

¹² BARTHES, R.: *Smrt*, s. 75–77.

1967 v americkém časopise *Aspen*, hovoří o neslučitelnosti tvůrčích záměrů a vlastního života autora – například jeho identity, politických názorů, etnického původu a jiných rozličných osobních atributů. Na literární dílo Barthes pohlíží jako na text, který není čistou reprezentací, nebo jak sám říká vylíčením, ale daleko spíše je performativem, jehož, podle něj, jediným obsahem je akt přednesu sebe samotného, což zároveň vede k bezpředmětnosti jeho definitivního významu. V tomto smyslu pak říká, že proces našeho čtení díla je mnohem závažnější otázkou utváření jeho obsahu, než vstup biografických rysů autora samotného. V tomto smyslu je pak autorství odděleno od psaní jako aktu, jenž je vždy v předstihu vůči autorovým invencím. Podle Barthes není tedy dílo jako takové nikdy originální, protože vzniká pokaždé v závěsu za danými kulturními šířami, jež dílu vždy předcházejí.

Michel Foucault ve své přednášce *Co je to autor?*¹³ z roku 1969 hovoří o autorství podobně kriticky jako Barthes, když shodně tvrdí, že literární díla nejsou individuální kulturní produkty vázané výlučně na svého autora. Oproti Barthesovi ho ale neodděluje od díla a psaní natolik radikálně, ale přiznává mu proměnlivou roli závislou na dané historické sociální funkci, která je mu v rozdílných epochách připisována. Není tak podle něj třeba zbavovat se zcela autorské subjektivity jako nedůležitého interpretačního nástroje, ale vždy pak musíme brát v úvahu proměnlivý status subjektivity v různých kulturách a epochách.¹⁴

Podobně jako na jedné straně „smrt autora“ účtuje s biografickou metodou v rámci historiografie historických oborů, musí se vědy o umění vyrovnat s uvážením dvou rolí autorství. Jednak s autorem uměleckého díla, které „zabíjí“ Barthes, a s autorem vyprávění dějin, se kterým účtuje Foucault. Ať tak či onak, Barthovo a Foucaultovo tažení proti určující autorské dominanci mělo obrovský vliv na interpretační metody všech uměleckých znakových systémů a zaměřilo nejpřesněji tam, kde je kladen důraz na procesualnost a aktivní roli participantů, příjemců i interpretů.

Svět jako modelové pole

Protože se pohybujeme na poli interpretace uměleckých děl, jejichž hodnotovou výpověď jsme oddělili od jejich autorů, obrátíme pozornost k vyjmutí samotného díla z režimu historicity a jeho vsazení do zneutralizovaného interpretačního prostředí „možných“ světů.

Možné světy jsou ovšem v západním myšlení poměrně starou novinkou, kterou v rámci své teodicey definoval již Leibniz, který je ale vykázal do transcendentní existence božské mysli, v níž je nějaký mimořádný intelekt může objevit. Oproti klasickému metafyzickému pojetí byly možné světy v poslední čtvrtině 20. století odmytizovány a jejich povaha vlivem dobové logiky a filosofie je nově popsána v souvislostech s kreativitou a hrou. Artefakty jsou tak tvořeny systémem znaků s nimiž operujeme a komunikujeme na základě mediality. Dalším a protichůdným přístupem je teorie fikčních světů, tak jak ji definuje Lubomír Doležel ve své *Heterocosmice*.¹⁵ Fikce u něj nabývá ontologického statusu neaktualizovaných možností a fikční jednotliviny jsou tak přísně ontologicky zcela odlišeny od skutečných osob, událostí, míst atd.¹⁶

¹³ FOUCAULT, Michel: Co je to autor? In: TÝŽ: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994, s. 41–73.

¹⁴ VYBÍRAL, Jindřich: Biografická metoda po smrti autora. In: PLATOVSKÁ, Marie – PETRASOVÁ, Taťána (eds.): *Tvary, formy, ideje : Sborník k životnímu jubileu Rostislava Šváchy*. Praha 2013, s. 234–251.

¹⁵ DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*. Baltimore – London 1998.

¹⁶ Tamtéž, s. 30.

Vytvořením čistě sémiotických kanálů zprostředkujících modelové světy vzniká oboustranný, mnohotvárný a historicky proměnlivý vztah mezi skutečností a fikcí. Tato interpretační strategie nám tak umožňuje se na umělecké dílo podívat z vlastní historické perspektivy a zároveň nás opravňuje ho konceptualizovat a hovořit o něm z pozice světa aktuálního jako jeho možného protějšku. Dílo se tak stává souborem instrukcí – konceptualizací, podle nichž má probíhat možná rekonstrukce světa a sémiotických kanálů. Ve chvíli, kdy je divákem „fikční“¹⁷ svět uměleckého díla zrekonstruován v podobě mentálního obrazu, stává se součástí jeho vlastní zkušenosti stejným způsobem, jako se jí stává svět aktuální. Tvorba uměleckého díla se sice odehrává v aktuálním světě, ale společně s jeho tvorbou vznikají zároveň i nesčetné říše představ, jež jsou na všech vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa nezávislé.¹⁸

Krajina jako otevřená síť

Michel Foucault v rámci své historické metody klade daleko větší důraz na otázku prostoru než času samotného. Jak říká Josef Fulka, [...] *jeho myšlení preferuje strukturu na úkor geneze* [...] a tuto prostorovou optiku pak aplikuje na dějiny, čímž rozbíjí jejich logiku lineárního vývoje.¹⁹ Foucault dějiny vnímá jako archiv, tedy jako specifický typ prostoru, v němž je materiál vzniklý v různých časových obdobích řazen různě, nespojitě a nehierarchicky.²⁰ Foucault pojem krajiny spíše používá například v *Dějínách šílenství*, a to ve chvílích, kdy vymezuje přerovy a obraty ve vnímání šílených v konkrétních historických epochách. Nezajímají ho však exaktní vymezení, ale spíše příběhy odehrávající se v nehierarchizovaných prostředích pomyslných krajin jako sítích významů. Krajinou Foucault míní více či méně neuspořádaný prostor výpovědí, které striktně odděluje od produkce tvrzení, která jsou vertikální a hierarchická.

Gilles Deleuze v knize *Foucault z hlediska historizace v prostorovém smyslu* říká, že výpověď oproti tvrzení není pouhým spojením singulárních bodů, které je zakládají, ale daleko spíše předpokládá tvar celé křivky, která prochází v jejich těsném sousedství, a tento tvar pak zakládá celé pole, v němž jsou výpovědi distribuovány a uchovávány. Foucault hovoří o rodinách výpovědí, které jsou formovány pravidly, jež definují takové rodiny jako prostory heterogenní a podléhající vnitřním změnám a variacím, a co se hledání původnosti výpovědi týče, Foucault protiklad originality a banality nepovažoval za důležitý. V rámci své archeologické metody popisu výpovědí neustavoval žádnou hodnotovou hierarchii mezi původní formulací a jejím zopakováním, které se odehraje třeba s odstupem staletí. Výpověď zde souvisí s jeho pojetím diskurzivních formací, které jsou vázány dispozitivu,²¹ protože tatáž výpověď může být pronášena z velmi odlišných míst

¹⁷ Tedy lépe řečeno modelový prostor.

¹⁸ DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica*, s. 34–37.

¹⁹ FULKA, Josef: Foucault a literatura. In: BARŠA, Pavel – FULKA, Josef: *Politika a estetika*. Praha 2005, s. 107.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Způsob vidění je zatížený dispozitivem, nebo spíše dispozitivu. Ty chápeme ve smyslu aparátů, jež Michel Foucault popisuje jako soubor diskursivních a nediskursivních praktik, které posouvají jeho pojetí *epistémé*. Zmíněnou koncepci Foucault přeformuloval a posunul. Strukturalistický předpoklad bezčasých invariantních pravidel vývoje promluvy nahrazuje domněnkou otevřené a nestálé, proměnlivé hry různorodých událostí. Viz FOUCAULT, Michel: *L'Ordre du discours*. Paris 1971. V této souvislosti se mění i pojmový aparát. Od *epistémé* a diskursivního *apriori* postupuje k dispozitivu. Vedle praxe diskursů pracuje i se strategiemi a aparáty moci a vědění (*de dispositif de pouvoir, de dispositif pour savoir, de dispositif disciplinaires, de dispositif sexualite atd.*). Od archeologie přechází ke genealogii. Každá prezentace je funkčně vázána dispozitivem, v jehož zastoupení se projevuje.

a v tomto smyslu se stává specifickým objektem kumulace, v níž se uchovává, přenáší a opakuje.²² Výpověď samotnou ale nutně definuje také její kontext, její vztah vůči svému *Vnějšku* jako něčemu, co je proměnnou jejího opakování. Výpověď tak je sice opakováním, ale to, co opakuje, je něco jiného a vypovídá o něčem jiném.

Krajiny současného umění

Peter Bürger ve své *Teorii avantgardy*²³ nahlíží na základní funkci uměleckého díla jako na něco determinovaného, jak říká, vnějším rámcem, který nazývá institucí umění, jíž myslí závislost funkce umění na společenském uspořádání v dané době. Ve chvíli, kdy vstupuje umění do fáze historických avantgard, dochází ke kritice autonomního fungování uměleckého díla v měšťanské společnosti a k útoku na instituci umění s cílem rozvrátit představu samoučelného uměleckého díla a jeho následného sloučení s životní praxí. Ve chvíli, kdy vstupuje do své neoavantgardní fáze, kterou Bürger charakterizuje 50. a 60. lety v Evropě a v USA, dochází k oživení kritiky kategorie autonomie uměleckého díla určeného k čistě uměleckým účelům. Bürger však neoavantgardu kritizoval za to, že stále zůstává plně závislá na funkci své vlastní instituce jako své praktické opory, kterou avantgarda učinila viditelnou a odhalila její ústřední princip společenské neefektivnosti. Prolomení kritiky neoavantgardy Bürger spatřoval v happeningu, jímž umění vystoupí mimo hranice autonomie uměleckého díla směrem k životní praxi. Radikální vlastností uměleckých avantgard 20. století je tak útok na instituci umění, jehož podstatou je zviditelňování pohybů v síti uměleckých výpovědí vázaných mimo pole vlastního uměleckého díla. Protože v mnohých případech byl útok na instituci umění vedený neoavantgardou vnímán jako umění samotné, vynulovalo se její protestní gesto a neoavantgarda je považována za součást historického ztroskotání avantgardních projektů 20. století.

Hal Foster²⁴ neoavantgardu oproti Bürgerově kategorickému vyhlášení jejího selhání částečně rehabilituje upozorněním spíše na její rozšíření působnosti předválečné kritiky instituce umění než její totální vyvrácení. V tomto smyslu také důrazně upozorňuje na to, že neoavantgarda vytvořila nové druhy estetické zkušenosti, nové způsoby kognitivních vazeb a způsoby distribuce a především zahrnula otevřené politické intervence do jádra uměleckého díla. Oproti Bürgerovi tedy Foster považuje neoavantgardu a projekt historických avantgard za v zásadě neukončený a neoavantgardu jako takovou považuje za nástroj, který nám pomohl historické avantgardy teprve pochopit.

Gilles Deleuze ve svém *Foucaultovi* říká, že se mu [...] *podarilo objevit a vyznačit neznámou zemi, kde literární forma, vědecké tvrzení, obecná promluva atd. jsou stejnou měrou výpověďmi* [...] a že věda a poezie se stávají ekvivalentními formami vědění.²⁵ Takovou zemi (krajinu) je možné číst, můžeme si vybírat cesty, kterými ji lze procházet, aniž bychom měli k dispozici mapu, což nám nabízí nesčetné možnosti jejího užití jako podkladu pro interpretaci, jejímž výsledkem není jediná objektivně správná interpretace, ale daleko spíše jakási síť proměnlivých vztahů, která se aktualizuje vždy ve svém účinku. Dalším institucionálně kritickým rysem pak je nejen aktualizace vlastních prostředků

²² DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Praha 2003, s. 14–15.

²³ BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy*. Praha 2015.

²⁴ FOSTER, Hal: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8, s. 58–84.

²⁵ DELEUZE, G.: *Foucault*, s. 35–36.

akčního umění a jeho distribuce, ale také jeho přirozená aktualizace z hlediska posunu vnímání současnosti.

Z logiky vývoje umění na pozadí politických dějin posledních 50 let se zdá, že neoavantgardní dílo například právě v podobě performance a jeho dokumentace není nikdy historicky završené či významově plnohodnotné právě proto, že je jakousi mezerou ve své vlastní době vzniku, jejíž význam a plné pochopení pro ni není schopno aktuálně nést, a jak říká Foster, vyjevuje se až z pozic budoucnosti.²⁶

Absence dějin

Zkoumáním specifik časovosti uměleckého díla v rámci kritiky dějin umění Georgese Didi-Hubermana²⁷ jsme postaveni před možnost rozhodnutí, z jakých časových pozic se na konkrétní umělecké dílo můžeme podívat. V tomto smyslu říká především, že shoda v časovosti vzniku konkrétního díla a současnosti našeho pohledu skrze lineární cestu po stopách jednotlivých intepretantů je sice z hlediska exaktního čtení uměleckého díla svůdná, ale při bližším pohledu vyjevuje velké množství diskrepancí a anachronismů a shoda jednotlivých časů v rámci intepretace nakonec vůbec není možná. Pokud Didi-Huberman hovoří o anachronismech z hlediska kritiky lineárního pojetí dějin umění a usuzování na základě přísně časových shod dílčích interpretantů a také formálních podobností, vybízí nás, abychom vzali do úvahy svoji současnou zkušenost.

Stejně jako jsou kritické postoje avantgardy a zvláště meziválečné avantgardy protějškem ke konceptuálně a institucionálně kritickému umění 60. a 70. let, je i to právě předobrazem reflexivních tendencí umění současného. Karel Císař v podobném smyslu na případu modernity ukazuje, že jde o specifický postoj vůči současnosti, který je možné zaujmout v kterékoli době a který předpokládá přetržitost času, v němž se současnost vždy rozchází s tradicí a s lineární představou dějin.²⁸ Považuje-li současná historiografie ještě stále přísnou diferenciaci teoretického aparátu a jeho vzájemnou neaplikovatelnost na rozdílné dispozitivní západního a východního světa, samy dějiny umění, přesněji řečeno západní dějiny umění, dokládají opak. Když v roce 1962 vyšla kniha Camilly Grey s názvem *The Great Experiment*,²⁹ bylo to vůbec poprvé, kdy se americké publikum a američtí umělci setkali se sovětskou avantgardou, která s odstupem až 50 let přímo ovlivnila rozvoj amerického minimalismu konce 60. let.

Pohled na evropské umění zbavený zmíněné difference východ – západ v rámci proměny perspektivy současné historiografie si můžeme ukázat na případech interpretace prací Jiřího Kovandy, které Karel Císař uvádí v kontextu, v němž kritizuje nejen univerzální představu západních dějin umění, ale i právě tolik mytizovanou neobeznámenost a nemožný přístup k informacím umělců tvořících ve východní Evropě. Zatímco v textu pro monografii Jiřího Kovandy³⁰ z roku 2010 přirovnává jeho *Instalaci 5* z roku 1979 nikoli k pozdním reakcím na americký minimalismus, ale naopak ke zcela soudobým

²⁶ Tamtéž, s. 83.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Před časom : Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2006.

²⁸ LEDVINA, Josef: Na okraji textů a obrazů : Rozhovor s Karlem Císařem. *Art & Antiques*, 2015, č. 4, s. 28–35.

²⁹ GRAY, Camilla: *The Great Experiment : Russian Art 1863–1922*. London 1962.

³⁰ CÍSAŘ, Karel: K Instalaci 5 (Tabule skla v pusté galerii). In: JEŘÁBKOVÁ, Edith (ed.): *Jiří Kovanda*. Ústí nad Labem 2010.

projevům osobité institucionální kritiky, v pozdějším textu *Dějiny umění v zúženém poli*³¹ na příkladu Kovandovy *Věže z cukru* z roku 1981 už dokládá autorův přímý zájem o texty amerických umělců, z nichž pro tehdejší samizdatový časopis *Jazz petit* sám přeložil text Carla Andreho. Vedle toho proti domněnce dominance západních dějin umění a jeho univerzality hovoří také čilé korespondenční styky východoevropských umělců se zahraničním prostředím, a to i navzdory různým nepochopením, nedorozuměním a posunům, kterých se při absorpci těchto vlivů dopouštěli.

„Historické“ akční umění jako nástroj interpretace soudobého světa

Ačkoli je dnes akční umění, respektive jeho fotografická a filmová dokumentace, již přijímanou a ceněnou komoditou v rámci trhu s uměleckými díly, institucionalizaci v podobě její muzealizace se stále ještě vzpírá. Do hry totiž vstoupilo příznání hlasu také jejím autorům, tedy samotným fotografům v čase a místě prováděných performance, a historiografie či sociální biografie těchto děl přejímá další clonu,³² která komplikuje uzavření tohoto fenoménu jako něčeho jednoduše a jednou provždy sakralizovaného v muzejních sbírkách. Tento fakt odporu, řekněme vnější institucionální kritiky, nechává ještě stále pootevřenou trhlinu toho, co se v době vzniku jednotlivých performancí zdálo jako jednoznačné odmítnutí muzea, a sice její autorskou nejednoznačnost a volnou distribuci bez ambicí následné muzealizace. Fotografická dokumentace akčního umění v tomto smyslu nikdy není originálem, není tedy rozloženým časovým úsekem, který vnímáme v celé šíři, a ani nemůže být, byť bychom jakoukoli performanci sledovali na filmované.

V tomto smyslu tento typ umění vstupuje do mezery mezi Benjaminovou ztrátou aury uměleckého díla³³ a ztrátou jeho původního světa. Benjaminovo čtení ztráty aury doznává také jistých politických konotací ve smyslu distribuce, a sice že pokud dílo není ikonou, jakýmsi autonomním systémem, a není ani indexem, což z povahy fotografie samotné být nemůže, je jakýmsi sémiotickým světem, který je otevřen vnějším vlivům rozličného čtení. Je totiž výpovědí, která svým opakováním už hovoří o něčem jiném. Foucaultova historická metoda, kterou nazývá archeologickou, nestojí na scientizaci, formalizaci a ani interpretaci. Úkolem archivářů není extrakce logického tvrzení jako konečného manifestního významu, jakkoli není výpověď bezprostředně vnímatelná a je zakryta větami a tvrzeními. Kritéria výběru takového výpovědního materiálu nepodléhají jeho autorům, ale funkcím, které vykonává v určitém širším souboru, a tím, jakým způsobem krouží kolem určitého ohniska, jež je časově proměnlivé. Proto lze hovořit v jistém slova smyslu o zvláštním nominalistickém režimu.³⁴

³¹ TÝŽ: Dějiny současného umění v zúženém poli. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12, s. 48–56.

³² Termín *clona* zde má další významové roviny, které odkazují na vizuální režimy re-representace již proběhlé události (díváme se skrze clonu záznamu), tedy hovoříme zde také o dispozitivtech a technologických realizmech, tak jak o nich píše Michaela Fišerová. CHARVÁT, Martin – FIŠEROVÁ, Michaela: *Kyberfotografie: Neprůzračné médium a technologický realismus*. Praha 2019, s. 75–76.

³³ BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: TÝŽ: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979, s. 17–47.

³⁴ FOUCAULT, Michel: *Naissance de la biopolitique: Cours se Collège de France (1978–1979)*. Paris 2004, s. 3.

Kdy začala naše současnost?

Pro dnešní dobu je zcela symptomatičké, že si nevytváříme žádnou představu budoucnosti, ke které bychom směřovali. V rámci kritiky vědních disciplín (jako například ekonomie) po polovině 20. století dochází k rozkolu mezi jejich výsledky jako zdroji neomylnosti a žitou realitou. Tyto výsledky jsou v novém světle považovány za pouhé znakové symboly, které nemají s žitou realitou žádné spojení a slouží, jak říká Jean-François Lyotard, k ovládnutí světa tím, že *pozitivně falšují realitu*.³⁵ Chybějící projekce budoucnosti zkažená nedůvěrou v exaktní vědu je důsledkem vymizení utopického horizontu, který se odporoučel s koncem modernistických utopií založených na vývojovém determinismu. Teleologické pojetí dějin vžité v zásadě shodně v historiografiích na obou stranách železné opony přestalo mít nadále jakýkoli smysl. I když dynamika zmíněného pojetí historie byla pro každé geograficko-politické pojetí dějin jiná. Vyrovnávání se s depresivní současností a rozsáhlou ekonomickou krizí začalo vybízet k revizi projektu globálního modernismu, který byl vyvrcholením pozitivistického paradigmatu v rámci dějin. Tato revize probíhala v rovině hledání reziduí jeho potenciálu k projekci budoucnosti, která nikdy nenastala. Deziluze ze specifické reality postkomunistických zemí společně s nastupujícími globálními krizemi pak vedly ke specifickým perspektívám východoevropských nostalgii.³⁶

Na vnitřní roztržičnost povahy modernismu můžeme nahlížet optikou historického vývoje avantgard. V první fázi se modernita vyznačovala civilním utopismem a její protagonisté se především snažili ji pevně vtavit do našeho myšlení. Ve druhé fázi, kdy už naše myšlení plně objímá modernistická představa lineárního pokroku a teleologického vývoje vpřed, se modernita stává radikálně utopickou.

Právě v tomto bodě, na přelomu 60. a 70. let, se začíná umění dostávat do epochy, v níž se radikalizuje i umění samotné, které reaguje na proměnu distribuce informací, která nahrazuje produkci zboží.³⁷ Otázka po tom, co je současné umění, a právě odkdy je současné, je zároveň jednou z hlavních otázek umění samotného. Podíváme-li se na podmínky provozu současného umění právě od 70. let, zdá se, že společně s institucionální kritikou v západoevropském a americkém umění přicházejí do uměleckého provozu i určující kritické strategie vázané na orientaci soudobého umění směrem k diskursivním praktikám nově stvořených institucí fungujících už nejen v rámci světa umění, ale daleko spíše už v rámci diskursivních institucionálních praktik světa jako takového, což souviselo mimo jiné s kritikou jeho pozitivistického výkladu a zažité taxonomie.³⁸

Chorvatský filosof Boris Buden se ve své knize *Konec postkomunismu: Od společnosti beznaděje k naději bez společnosti*³⁹ z roku 2009 zabývá diagnózou nové situace států s komunistickou minulostí. Přelom 80. a 90. let, kdy na východě dochází ke svržení totalitních režimů, které bylo doprovázeno silným obdivem Západu, je obdobím velkého vzednutí emancipačního úsilí postkomunistických států a jejich národů. Záhy ale, ruku

³⁵ HAUER, Tomáš: *S/krze postmoderní teorie*. Praha 2014, s. 198.

³⁶ *Výstava Ostalgia*. 7. 6.–2. 10. 2011, New York.

³⁷ BUCHLOH, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969 : From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, č. 102, s. 105–143.

³⁸ Kritické zhodnocování dědictví osvícenského racionalismu má v evropském myšlení velkou tradici od konce druhé světové války (viz Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství*) a vrcholil v 60. letech obratem ke kontextu ve filozofii Gillesa Deleuze a Félixu Guattariho.

³⁹ BUDEN, Boris: *Konec postkomunismu : Od společnosti beznaděje k naději bez společnosti*. Praha 2013.

v ruce s koncem posledního globálního pozůstatku utopického přesahu lidského myšlení v podobě socialistických doktrín, dochází v očích politických elit k jeho rovnoprávnému nahrazení směřováním k novému cíli, jímž je tržní ekonomický systém. Cíl stanovený v dohnání Západu se brzy ukazuje jako nedosažitelný a z odhodlaných společností se, jak říká Buden, stávají děti, které se musejí v nové situaci ještě mnoho učit. Společně s pádem komunismu se odporoučela i jakákoli velká utopie, která by jako způsob myšlení přesahovala společnost a udávala by teleologický směr vývoje dějin. Tato situace pak rozostřuje i naše vnímání současnosti a možné projekce budoucnosti, které se váže ke zvyšování kvality života a preferuje ekonomické ukazatele. Tyto ukazatele reprezentují blahobyť, který je ovšem pouze potenciální. Systém, který se hroutí sám do sebe, ovšem nemá nástupce a stejně jako je pro nás nepředstavitelná jiná forma uspořádání demokratického světa, je pro nás nepředstavitelná i naše vlastní budoucnost.

V obecné rovině je období poloviny a třetí čtvrtiny 20. století obvykle spojováno s prezentací historického optimismu opírajícího se a doprovázeného růstem výsledků vědy, technologickým pokrokem a teleologickou představou dějinného cíle, ke kterému kráčíme. Tento cíl je samozřejmě na každé straně politického spektra jiný, avšak můžeme ho společně s Rolandem Barthesem nazvat ideologií, tedy mytologií.⁴⁰ Tuto lineární modernistickou, uspořádanou a racionálně předvídatelnou představu světa nabourávají první ekonomické a ekologické krize počátku 70. let a s nimi startující amplituda jejich temporálních ústupů a návratů. Zdálo se, že posledním velkým přerývem dějin budou velké demokratické revoluce v zemích za železnou oponou, díky nimž tamní společnosti doženou Západ s jeho trhy a pozvednou se na jeho úroveň. Jak už ale ukázaly i předchozí revoluce napříč světem na konci 60. let, řád je nahrazen jiným řádem a modifikovanou mocí, díky čemuž bývají následnické systémy ještě důmyslnější než jejich předchůdci. Utopistický modernistický model tak střídá model „kapitalistický“, ovšem již ve svých vzorech samotných ve stadiu značně pokročilého a nejednotného globálního vývoje. A nakonec, když už se vzhledem k logice fungování nově „sceleného světa“, jenž je udržován sítí hierarchických ekonomických vztahů, začínalo zdát, že jsme u konce dějin, je důsledkem událostí 11. září 2001 tato rovnováha narušena velkou ranou.

Ekonomizace veškerého jednání a s tím související zbožní fetiš a představa nekonečného růstu produkce výrobků nás přímo vedou k největší výzvě naší současnosti, která je hraničním bodem našeho světa a myšlení, k ekologické katastrofě, která představuje stále naléhavější problém. Starý svět se pokoušel a ještě stále pokouší hledat řešení světových problémů v politických rozhodnutích utvářených na základě výsledků vědy a požadavků tržního hospodářství. Zdá se však, že čím dál naléhavějším faktorem, který je třeba vzít v úvahu, je hledisko lidských emocí, skrze které je tyto problémy nutné nazírat a prožívat. Do racionální argumentace tak musí přistoupit nové hledisko, hledisko prožívání a spoluprožívání současnosti se všemi výzvami, jež je autentickým a upřímným kolektivním prostředkem vyrovnání se se ztrátou jakékoli možné a myslitelné jistoty ve světě.

Nikoli bezdůvodně v souvislosti s ekologickými problémy hovoříme o katastrofě nebo apokalypse a s ní souvisejícím ekologickým žalu jako naší reakci na nemožnost porazit či alespoň prolomit hostejnost vůči tomuto tématu a dosáhnout seriózní a nehierarchické diskuse. Vtažení osobního hlediska přináší novou kategorii vzájemnosti a aktivizace osobní péče, jež je vzhledem ke komplexnímu charakteru celé problematiky nepominutelná. Aktivizace vzájemnosti, empatie, sdílení, spoluprožívání – odtud je už jen krůček

⁴⁰ BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha 2004.

k lásce jako prostředku pozitivního řešení problémů, se kterými se globálně potýkáme. Láska je ze své podstaty dialogická. Svůj výraz nalézá ve vztahu k druhému, který je nutně mimo nás, a vede nás k respektu, k jemně rozrastrovaným a odstupňovaným rozdílům, k jinakosti a k sobě navzájem.

Nová antika

Jedna z dominantních tendencí současné světové umělecké produkce vychází z teze, která byla ústředním tématem kasselských *Document 12* v roce 2007. Její kurátoři Roger M. Buergel a Ruth Noack si položili otázku, zda je modernita naší antikou (*Is Modernity our Antiquity?*). Tak jako v průběhu dějin lidstva se antika vždy stávala vzorem pro stvoření nového světonázoru, tak i dnes se začíná zdát, že modernismus nebyl ještě zcela vyčerpán. Strategie archivního nebo historiografického obratu v současném umění jsou namířeny k zasutým otázkám o povaze modernismu, modernity a ideologie, které ještě mohou mít platnost i pro naši současnost a mohou se stát novými impulsy pro naši dynamickou a komplikovanou dobu.

Umělecký ředitel výstavy Buergel se v prvním katalogu s názvem *Modernita?*⁴¹ vrací k historicky prvnímu konání *Document* v roce 1955, jejichž kurátoři se tehdy rozhodli nevystavit soudobé umění, ale vrátili se k předválečným avantgardám ve snaze vystopovat kořeny jejich současnosti. Stejnou strategii zvolil i autor dvanáctého pokračování výstavy v roce 2007, které se stalo manifestací revize modernistického projektu. Buergel se v úvodním textu obrací k první edici přehlídky konané v roce 1955, u níž vyzdvihuje rozhodnutí jejích autorů nevystavit soudobý stav umění, ale naopak právě onen návrat k jeho předválečným kořenům. Autoři *Document 12* pak explicitně hovoří o nečekaných souběžích a migracích estetických forem vzniklých napříč časovými a kulturními hranicemi, které nalézají svoji potenci právě v našem, jak říkají, postmoderním světě. V podobném smyslu se pak i aktuálnost neoavantgardních umělců z většiny plně ukazuje teprve dnes, kdy v zásadě časově historické umění vyjevuje podobné podmínky a motivace svého vzniku, které tento odstup učinil viditelnějšími a naléhavějšími.

Konec modernismu proti sobě postavil dvě ideologie; přežívající univerzalistickou a postmoderní pluralitní a teprve s pádem železné opony dochází k vymanění se z rozpornosti ideologického rámce současnosti. Už v roce 1992 vychází zásadní text Francise Fukuyamy o konci dějin,⁴² v němž autor ukazuje vztah tradiční tržní ekonomiky a liberální demokracie, jež jsou vázány na poměrně stabilní všeobecný prospěch. Tento sociální systém pak konfrontuje s východním modelem komunistické státní utopie, přičemž vítězství západního modelu liberální demokracie a „anti-utopie“ Fukuyama spojuje se sdíleným pocitem ztráty utopického horizontu našeho myšlení.

Odkdy je současné umění současné?

V rámci hledání kořenů naší současnosti je zapotřebí retrospektivní archeologické stopování vzájemných podobností s cílem naleznout konec či počátek styčných bodů či opaků, kterým je v našem případě například ekonomické hledisko touhy. Základní tezí, předpokladem a výzvou tohoto textu je pokus o vnímání současnosti v extenzivním diskursivním

⁴¹ *Documenta Magazine No 1, 2007: Modernity?* Köln 2007.

⁴² FUKUYAMA, Francis: *Konec dějin a poslední člověk*. Praha 2002.

poli témat a výpovědí, a nikoli času jako určující kvality logického vyprávění. Je-li začátek 70. let ve světle konce průmyslového modernismu poznamenán ropnou krizí v roce 1973, jež představovala největší krizi globální ekonomické rovnováhy od 30. let, zdá se, že je zapotřebí obrátit naši pozornost právě sem; nehledě na to, že už v roce 1972 vyšla zpráva Římského klubu s názvem *Meze růstu*,⁴³ která světové politické elity důrazně varovala před exponenciálním ekonomickým růstem a hrozícím kolapsem. Tomáš Hauer v této souvislosti zmiňuje Jean-Françoise Lyotarda a píše, že jakmile Lyotard ve stejné době hovoří o libidinální ekonomii, jež restauruje toky a intenzity touhy jako nástroje dějin, zintenzivňuje se její role také především v tržních mechanismech.⁴⁴ Tyto mechanismy touhy pak kulminují v představě osobního prospěchu či blahobytu za vyloučení vstupu něčeho překračujícího lidskou individualitu. Na rozdíl od reality 70. let už ale dnes nejsou rozhodující například pouze strategie reklamy a mediální reprezentace, ale daleko spíše celé systémy a megastruktury informačních kanálů a jejich politiky, jež jsou již za hranicí viditelnosti.

V důsledku reakcí na postupný rozpad modernismu nastal na poli umění a jeho teorie poststrukturalistický obrat ke kontextu, kterým bylo najednou třeba vysvětlovat vše, co se začalo vzpírat pozitivistickým zákonům logických výpovědí. Naše doba se začala otevřeně potýkat s do tehdejší doby více méně neviditelnými či nepředstavitelnými reprezentacemi, které začalo být nutné vnímat jako součást širšího kontextu, bez něhož by byly zcela nevysvětlitelné či neviditelné. Tyto reprezentace pak vcházejí do umělecké produkce mimo jiné také jako politická kritika soudobého světa. Otázka po tom, co je současné umění, ovšem není v žádném případě otázkou časového určení, což nám ukazují metodologie založené na východiscích myšlení Georgese Didi-Hubermana, ale daleko spíše je to otázka po hledání určitých podmínek, za jakých je současné, ve smyslu aktuálního, umění možné. Současné umění tak lze definovat jako soubor vztahů, strategií a schopností, které vycházejí z reflexe stavu a problémů soudobého světa, na které právě umění začíná proměnlivými prostředky reagovat. Pokud jsme posledního půlstoletí svědky například právě environmentální krize, oč je tatáž krize dnes jiná, odhlédneme-li od její intenzity a naléhavosti jejího systematického řešení? Velmi zjednodušeně řečeno, jestliže kostru naší současnosti z historického hlediska tvoří právě 70. léta 20. století a umění reflektující globální společenské zlomy posledních přibližně 50 let, pak lze považovat za umění současné.

Na případu několika slovenských a českých neoavantgardních umělců se pokusíme ukázat některé globální výzvy naší současnosti a jejich historické vzory, přičemž naší hypotézou je, že skrze politickou extenzi vybraného umění vzniklého od konce 60. let se lze dobrat umění současného, a to právě na příkladech těchto dnes již více než půlstoletí starých uměleckých strategií. Pokud selhaly historické utopie, musíme je hledat na nižších úrovních tam, kde sublimovaly do společnosti. Příkladem je dílo Petra Štembery, Vladimíra Havlíka a Petera Bartoše i Rudolfa Sikory či dalších autorů. V tomto smyslu se Petr Štembera úporně snaží splynout s přírodou v jedno, Vladimír Havlík předává drobnými zásahy homeopatické dávky pospolitosti širšímu společenství, a to často i zcela anonymně, a konečně Peter Bartoš svým občanským postojem zkoumá historické vlastnosti přírodních území, aby je podrobil kritice současného přístupu ke krajině a životnímu prostředí. Když postoupíme k užším vrstvám environmentalismu v díle Vladimíra Havlíka na jedné straně a Rudolfa Sikory na straně druhé, narážíme na limity a extrémní polohy

⁴³ *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York 1972.

⁴⁴ HAUER, T.: *S/krze postmoderní teorie*, s. 193–202.



Obr. 1 Rudolf Sikora, Čas... Priestor XII, 1974, serigrafie, papír, 62,5 × 47,8 cm. Foto archiv GHMP

vnímání pozice jednotlivce uvnitř společenství. Zatímco v Havlíkové případě je jedinec členem komunitně vnímaného společenství, v Sikorově je pak členem společenství planetárního, v němž smývá všechny myslitelné rozdíly až na samotnou hranu abstrakce. V rámci politiky přírody v polaritě Havlík–Sikora přispívá svým dílem *The Most Beautiful Catastrophe* také slovenský kolektiv APART, jenž na případu bývalých dolů na středním Slovensku zkoumá autoregenerační vlastnosti tamní krajiny a radikalizuje tak představu lidské geologické stopy.

Jiná místa / různé hlasy

Utopie je definována jako ne-místo, ve smyslu *u-topos*, a bývá popisována jako pole, ostrov, planeta, které leží někde za naším světem. Je myšlenkovým a modelovým prostředím, kam si projektujeme představy. Je to měřítko, které nás odvádí mimo realitu a ukazuje nám ji v ideální podobě. Utopie je perspektivou ne-místa, které je nám prostřednictvím



Obr. 2 Vladimír Havlík, Zahřívání stromu, Vítání jara, 1980, fotografie, papír, 12,9 × 8,9 cm. Foto archiv GHMP

poodhalených střípků prezentováno jako ideální (na rozdíl od dystopie), které by se, viděno optikou času, stalo projekcí nás samotných v optimistické budoucnosti a které by poodhalovalo možná východiska z naší současnosti. Utopie pak své různé modely z hlediska historicity v našem případě sublimovala z avantgardního vnímání světa⁴⁵ do několika podob v závislosti na proměnách, kterých jako životní postoj doznávala od 70. let do současnosti.⁴⁶

Rudolf Sikora se zaměřil na budování ideologie skrze makropolitický objektivizační pohled na jedince v rámci masy a jeho odpovědnosti za vlastní chování v ní. Ve vesmíru, v ideálním světě pythagorovské harmonie, se objevuje jeden pozorovatel a jeden hlas, který mluví dost hlasitě a jasně popisuje a diagnostikuje palčivé problémy. Dedukce jako forma usuzování typická pro část západního myšlení odpovídá exaktní podobě autorova

⁴⁵ AYERS, David a kol. (eds.): *Utopia : The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*. Helsinki 2015.

⁴⁶ KOLÁŘ Martin: The Utopian Space in the Works of Carlfriedrich Claus. In: *Image in Space : Contributions to a Topology of Images*. Nordhausen 2015.

výzkumu vesmíru, světa a života, který se odehrává na trajektorii mezi nekonečným vesmírem a člověkem-jednotlivcem jako dílčí energii.

Peter Bartoš vytváří gigantické utopické modely pro konkrétní již zkulturnělé a přetvořené přírodní útvary, v nichž se pokouší hledat jejich ideální podobu. Svoje úvahy pak rozpracovává za použití mnohvrstevnatých přístupů z hlediska sociokulturních dějin daného místa a fenoménů a jejich současných a minulých podob, přičemž jeho dílo kopíruje přechod podoby utopických horizontů našeho myšlení od generálního všeobjímajícího rámce k individuálnímu postoji v podobě střídmeho občanského aktivismu.

Petr Štembera, jeden ze zakladatelů českého body artu a performance, se snaží ve svých akcích prostřednictvím vystavování vlastního těla hraničním stavům ukázat, nako-lik je možné splynout v jedno s přírodou. Fyzicky vyhocené situace lze číst jako způsob převzetí zodpovědnosti, která je formou ideologického přenosu utopie do osobní roviny jako postoje a snahy měnit své okolí. Otevřené spojení přírody a těla v něm dokumentují naléhavou potřebu reakce na recentní chování v podmínkách 70. let uprostřed silně průmyslově založené společnosti.

Vladimír Havlík se soustředí na vytváření situací, ve kterých se zračí jeho víra a důvěra v člověka a sílu lidského jednání. Utopické přesahy jeho myšlení mají podobu lásky, vzájemnosti, bazální zodpovědnosti vůči sobě, vůči ideám společenství, z nichž vzchází celek společnosti. Uplatňováním induktivního mikropohledu na svět Havlík sleduje drobné posuny v našem chápání událostí v krátkém časovém horizontu. Pokud jde o rozvíjení a uplatňování mikroutopie na subjektivní bázi směrem k lidskému vědomí, jež je zde zprostředkovávána sociálními experimenty v reálném čase, pak již společně s Bourriaudem nehovoříme o lepším světě, ale o nových životních obzorech. Sociální aktivizace vědomí jako kroku na cestě k dosažení politické či sociální změny může být cestou k překonání individualizace jednání, která je pro naši dobu stále typická.

Členové skupiny APART, poučení přechozími avantgardami, radikalizují podobu modernistických průmyslových utopických modelů skrze reprezentaci jejich zhroucení. Ve smyslu hesla o modernismu jako naší antice pak v pádu modernismu dokumentují na konkrétním případě dopady bezbřehé průmyslové produkce, jež ve svých dnešních ruinách, podobně jako modernismus sám, může vyjevovat aspekty naší současnosti jak pozitivních, tak negativních kvalit.

Politika přírody

Zatímco Rudolf Sikora ve své grafice *Čas... Prostor I* popisuje sestupnou kaskádu od vesmíru k životu a člověku, Vladimír Havlík nechává ve své akci *Koncert pro dešťovou kapku* padnout kapku vody ze stromu do své dlaně. Pojetí času jako exaktní neprostorové či naopak vše-prostorové lineární veličiny konvenuje objektivní Sikorově optice. Proti tomu stojí Havlíkovo prosté vyjádření času jako čekání. Sikorova představa života jako cesty k sobě napříč universem, jehož středem je planeta Země, kontrastuje s akcí *Cesta*, při níž Havlík koštětem umetal cestu sněhem z rodné vesnice. Cesta v jeho pojetí není nadpozemským pohybem ve vzduchoprázdném časoprostoru, ale je vázána na domov jako souřadnici, která je bytostně osobní. Krizi národních států a jejich schopnosti čelit výzvám dneška Sikora tematizoval již v roce 1975 v sérii grafik *Habitat*, na nichž zasadil obrysy domku do pozadí řezu zemského povrchu. Oproti tomu Havlík ve své akci *Obydlí* vyhloubil do sněhu prostor a ke vstupu do něj umístil tabulku s číslem olomouckého

domu, ve kterém bydlel v 80. letech. I když v obou dílech cítíme ekologický podtext, žitý prostor na ose vesmír–domov znamená pro každého z autorů něco jiného.

Rudolf Sikora ve svém volném cyklu nazvaném *Černé* nebo také *Bílé díry* vizualizuje transcendentní prostor mimo člověka, svět energií slučujících a zakládajících trvání lidského života. V tomto cyklu dochází ke koncentraci symbolů hvězdiček jako zrození, šipek jako trvání a křížků jako smrti, které jsou zhuštěny v nejvyšší možné míře. Sikorovo pojetí konstituce života v systému slučování abstraktních energií doplňuje jako protiklad Havlíkovo prosté vržení do života v akci *Kontrolovaný pád* či v performancích *Spojení* a *Komunikace*, které představují propojení ženského a mužského principu či sounáležitost člověka a přírody, a to na pozadí chování symbolizovaného dlouhými bílými páskami, které jsou zároveň trajektoriemi pohybu fyzické přítomnosti aktérů v krajině.

Jsme zde svědky projekcí člověka a jeho života do souřadnic a trajektorií hvězd na nebi a také do našeho myšlení. Prosvítání a zrazení se jednoho v druhém je základní daností našeho světa a žitého prostoru, který nám byl propůjčen. V pracích *Antropický princip* a *Souhvězdí ruky* Rudolf Sikora demonstruje kosmologickou představu antropocentristu jako modernistického předpokladu světa. Jakýmsi kontrapunktem k Sikorově univerzalizmu je Havlíkova akce *Otisk v dešti*, při níž si těsně před deštěm lehl na chodník, čímž vytvořil negativní otisk sebe sama, který po chvíli opět splynul s dlažbou. Ve své další performanci s názvem *Akce Černá ruka* nechával černý otisk své ruky na oknech domů v centru Olomouce. Princip spojování jako otisku je zde prováděn čistě fyzicky a zároveň – z hlediska okolí – neviditelně. Antropocentrický princip je v prvním případě obrácen horizontálním položením těla proti představě kartézského středobodu a postupným splynutím stopy autorovy přítomnosti v jednodílnou plochu dlažby. V případě druhém pak anonymním otiskem, letmou a dočasnou projekcí autorovy fyzické přítomnosti.

Příroda, město, člověk a odraz jeho činnosti v okolním prostředí jsou v Sikorově tvorbě od konce 60. let zcela kruciólními tématy, která vnímá z ostře ekologického hlediska a jež jsou dodnes, či teprve dnes, tématy zoufale aktuálními. Jeho *Řezy* civilizací jsou diagnózou současnosti, v níž lidskou činnost nahlíží na ose sahající až k prehistorii. Z hlediska ekologie nám autor příliš nadějí nedává – jednu z grafik opatřuje černou smuteční páskou. V době antropocénu už nejsou globální ekosystém a geologické procesy formovány přírodními silami, ale lidským chováním. Vladimír Havlík na tuto situaci reaguje ve svých akcích jako je například *Pokus o spánek*, kdy si lehl pod vysekaný dlouhý trs trávy, pod nímž se v zemi pokusil usnout a splynout v jedno se zemí, půdou. Sám autor však akci popsal jako zážitek podobný ležení v hrobě. Krajiní interpretace takového zážitku nás vede k představě odmítnutí vztahování se člověka k přírodě z pozice jeho nadřazenosti. Příroda člověku nemá sloužit a lidský druh je v ní chápán jen jako jeden mezi mnoha dalšími.

Havlíkovým strategiím zkoumání pozice člověka uvnitř přírody se podobají ikonické práce Petra Štembery *Štěpování* nebo *Spaní na stromě* z roku 1975, které jsou radikálními díly českého a slovenského environmentálně orientovaného akčního umění, v nichž autor radikalizuje právě tento vztah člověka jako jedince a přírody jako jeho životního prostoru. Skrze autoreferenční texty k dílům se dozvídáme, že *Štěpování* tkví ve snaze naroubovat živou větvíčku na svoji vlastní krev a *Spaní na stromě* potom ve snaze strávit noc ve větvích stromu po předchozích třech nocích zcela bez spánku. Z historiografie děl pak víme, že při úporné snaze důsledně provést *Štěpování* došlo u Štembery k otravě krve a při druhé zmíněné performanci na stromě nakonec autor nebyl schopen usnout. Obě díla však důsledně předjímají snahu převzít utopii jako snahu o dosažení kýženého stavu

do vlastních rukou a společně s odpovědností vůči svému okolí a přírodě jsou tyto snahy uskutečňované a demonstrovány prostřednictvím vlastního těla. Štemberovy strategie krajního osobního nasazení jsou reprezentací představy přechodu utopického rámce jako osobní snahy měnit globální realitu skrze drobná gesta.

Prostor utopii jako místo, jež si člověk vytváří pro sebe sama, se stává možným vodítkem. Utopie jsou světem, který člověk konstruuje v sobě, aby byl platný i mimo nás. *Zahřívání stromu* Vladimíra Havlíka je formou utopie, která se zdá nesmyslná, ale autor nás svým fyzickým nasazením k provedení takového aktu vybízí k zamyšlení nad osobní zodpovědností v otázkách našeho ekologického chování. Sikorova představa utopie se zhmotňuje ve vesmíru, všeobjímajícím a úžasně otevřeném světě lemovaném černými mřížemi, které jsou jeho lidskou mezí. Na pomoc si bere život a dílo předního představitele avantgardy Kazimíra Maleviče, který svým futurologickým myšlením ustanovil ucelenou formu přemýšlení o jiném místě, kterou pro sebe Sikora převedl do podoby kosmologického futurismu. Jinou podobou lidské utopie je svazek dvou lidí v institucionální formě svatby, kterou uspořádal Vladimír Havlík pro dva stromy, přičemž jeden zasadil vedle druhého, již rostoucího. Pro autora byl zážitek uschnutí přesazeného stromu natolik frustrující, že načas přestal podobné akce vůbec provádět. Pokud je utopie jistou formou doufání v něco mimo nás, před námi, pak Havlíkova akce *Jako pták*, při níž vyskakoval do výšky v touze dosáhnout nebe, je dadaistickým komentářem k takové formě futuristického myšlení. Pejorativní pochopení utopie jako negativní politické ideologie Havlík demonstroval svou akcí *V kleci*, která je důležitá právě pro porozumění rozdílů mezi čistou ideologií a negativními stránkami jejího naplňování.

Velké utopické projekty formování krajiny umělce Petera Bartoše jsou právě dnes mimořádně aktuální ve své naléhavosti vrátit krajině její přirozený ráz. V roce 1979 začal pracovat v bratislavské zoologické zahradě, kde působil až do roku 1991, což se váže k jeho zásadnímu dílu – *Koncepci nového areálu ZOO Bratislava*. Významná část jeho tvorby tak vzniká v rámci zaměstnání ve stavebním podniku Stavoprojekt, kde pracoval jako projektant krajiny, a v archívním materiálu je dokonce jako jeho pracovní zařazení uvedena pozice konceptuálního výtvarníka. Prostředí pro zvířata navrhuje se značným ekologickým zřetelem, přičemž zoologická zahrada otevřená v roce 1960 vyrostla podél významné automobilové dopravní tepny hlavního města. Odtud vychází jeho důraz na mohutné odhlučnění areálu a důraz na velmi přísnou logiku krajinotvorby. Tu zcela přesně přizpůsoboval reliéfu území a rozmístění jednotlivých pavilonů projektoval nejen v závislosti na hlučnosti, ale také na trasách migrace ptactva a jiných faktorech. V roce 1980 vzniká jeho *Elaborát I. Koncepce nového areálu ZOO Bratislava*. V této stati rozdělil celý areál do tří zón: zóna A. zalesněného území, B. odlesněného území a C. denaturované hlučné zóny. Toto členění pak bylo vždy svrchní vrstvou následného rozvržení každého nižšího celku zahrady. Dnešní podoba jeho realizací, kterých se podle jeho návrhů několik uskutečnilo, již však symptomaticky není patrná, protože jsou realizace zaneseny vrstvami dalšího provozu a rozvoje zahrady.

Posledním velkým projektem Petera Bartoše, který se po zrušení Galérie Cypriána Majerníka, kde se konala jedna z prvních jeho samostatných výstav v roce 1967, přesunul do prostor galerie AMT Project na bratislavské Štetinově ulici, je důkladný výzkum staroměstského podhradí, kde na pozadí jeho předhistorie a pozdějšího zpolitizovaného vztahu k tomuto území zkoumá ekologické vlastnosti, vlivy a anomálie tamější zástavby. Pokud je něco zcela esenciálního pro Majerníkovu tvorbu, byla by to asi především

totalita, kterou dílo prostupuje jeho životem. Hranice mezi čtením jeho kreseb, xeroxů a koláží jako výkresů vědce nebo projektanta či jako uměleckých děl je velmi rozostřená. Není v podstatě rozdíl mezi prací krajinného architekta nebo ekoinženýra a prací Petera Bartoše s tím malým rozdílem, že Bartoš studoval uměleckou školu a celý objem svého díla pojímá jako obrovskou utopickou vizi ekologie a mytologie krajiny slovenských měst a přírody. Tu však chápe v širších souvislostech na pozadí mytologického základu krajiny moravsko-slovenských Karpat, v nichž hledá cosi esenciálního, z čeho odvozuje charakteristiky jím vytyčeného vlastního životaprostoru. Na tomto území pečlivě hledá místně příznačné rysy náboženského, etnického, sociálního nebo komunitního historického základu vymezené samotnou krajinou. Neoavantgardista Bartoš tak promýšlí vlastní zcela specifickou vizi modernistické utopie koncentrované na protichůdné zpomalení linearity vývoje a nové ponoření se do struktur člověkem vydobyté pozice v rámci vytváření krajiny jako sdíleného prostoru.

I přesto, že od 70. let procházíme opakujícími se obdobími různých krizí v podobě rozličných globálních problémů, zdá se, že průmyslová modernita, jež skončila společně s ropným šokem počátku 70. let, ještě není zcela vyčerpána. Tam, kde historicky nejcitlivěji dochází právě k jejímu otřesu, zároveň vzniká nový druh požitku z technologického determinismu, který bývá provázen libidinálním charakterem našeho ekonomického chování, jež není nadále příliš ohleduplné v rámci vlastní udržitelnosti. Slovenský kolektiv APART nás ve svém filmu s názvem *The Most Beautiful Catastrophe* nechává skrze slastný komoditní fetiš drasticky nahlédnout do našeho vědomí uprostřed období současné environmentální tragédie. V úvodu filmu přehlédneme fresku Františka Gajdoše z roku 1960 zdobící tranzitní halu bratislavského hlavního železničního nádraží, která je klíčem k uchopení socialistické utopie, jež je veskrze internacionální, antirasistická, mírová, vědecká, pokroková a scelující. Tento velký utopický sen však bohužel naráží na roztržitost současné společnosti a hledání řešení v daleké budoucnosti, ke které bychom se měli vztahovat.

Na ruinách představy velké utopie jako světonázoru pak autoři stavějí děj zbytku snímku, který je situován do současnosti středoslovenského města Nováky se silnou hornickou minulostí. Po agonii konce průmyslového využívání krajiny došlo k tomu, že na poddolaném území vznikly mokřady, ve kterých se díky geologické skladbě vytvořily zcela jedinečné ekosystémy. Samoregulační proces návratu krajiny k jejímu původnímu stavu však byl následně přerušen přečerpáním vody z nadále provozovaného dolu a veškerá fauna tím byla zahubena. Podobně v našich podmínkách v roce 2015 česká vláda na svém výjezdním zasedání v Ústí nad Labem rozhodla o prolomení limitů těžby hnědého uhlí v regionu, čímž úvahy o možné utopii vrátila někam do 19. století, ovšem v podmínkách současné turbo-tržní ekonomiky antropocénu. Pokud bychom se vrátili k osobním strategiím týkajících se otázek environmentu, asi bychom zjistili, že třídít odpad už nestačí a že problém ekologie se stává čistě politickým rozhodnutím v globálním rámci a neoliberalní kategorie jednotlivce jako nezávislého a samostatného individua selhává. Naléhavost dnešních problémů, problémů a témat posthumanismu, však vyžaduje, i přesto a se zřetelem k velkým historickým utopiím, spíše pojetí mikro-utopií, na jejichž podobách je možné modelovat a budovat sdílené vize budoucnosti.

Závěr

Text se skrze sledování ahistorické interpretační metody v myšlení v zásadě poststrukturalisticky orientovaných badatelů věnoval její možné uplatnitelnosti na díla českých a slovenských neoavantgardních umělců. Ta byla vybrána se zřetelem k environmentálním úvahám a tématům, která se v dílech vybraných umělců objevují už od konce 60. let 20. století. Šířeji potom text poukázal na posun fenoménu environmentálně orientovaného umění směrem od pevně v podmínkách dispozitivu pozdního modernismu usazených děl až ke komplementárnímu materiálu generačně o půlstoletí později narozených umělců. Touto tezí jsme tak chtěli v další rovině zeširoka poukázat na možné kořeny soudobých uměleckých strategií a zároveň nabídnout sjednocení interpretační optiky mezi uměním zcela současným (bez ohledu na zaužívané výkladové nástroje závislé na časově ukotvených pozicích soudobých uměleckých kritiků a teoretiků) a současně načrtnout možný obrys toho, co nazýváme současností (z hlediska světa umění). Lze tedy závěrem zopakovat, že díky sledovanému interpretačnímu aparátu ahistorismu můžeme vzít do úvahy rozličná díla vzniklá v temporálně odlišných intencích současnosti, která však není časově nikterak ohraničena. Taková aplikace nám tak pomůže její obrysy pro příště lépe stanovit.

Bibliografie

Literatura

- AYERS, David a kol. (eds.): *Utopia : The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*. Helsinki 2015.
- BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha 2004.
- BARTHES, Roland: Smrt autora. *Aluze : Časopis pro literaturu, filosofii a jiné* 10, 2006, č. 3, s. 75–77.
- BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha 1979.
- BUCHLOH, Benjamin H. D.: Conceptual Art 1962–1969 : From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. *October* 55, 1990, č. 102, s. 105–143.
- BUDEN, Boris: *Konec postkomunismu : Od společnosti beznaděje k naději bez společnosti*. Praha 2013.
- BÜRGER, Peter: *Teorie avantgardy*. Praha 2015.
- CÍSAŘ, Karel: Dějiny současného umění v zúženém poli. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12, s. 48–56.
- CÍSAŘ, Karel: K Instalaci 5 (Tabule skla v pusté galerii). In: JEŘÁBKOVÁ, Edith (ed.): *Jiří Kovanda*. Ústí nad Labem 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant le temps*. Paris 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Před časom : Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2006.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*. Praha 2003.
- DERRIDA, Jacques: *De la grammatologie*. Paris 1967.
- Documenta Magazine No 1, 2007 : Modernity?* Köln 2007.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica : Fiction and Possible Worlds*. Baltimore – London 1998.
- FOUCAULT, Michel: *Archeologie věděni*. Praha 2002.
- FOUCAULT, Michel: Co je to autor? In: FOUCAULT, Michel: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha 1994.
- FOUCAULT, Michel: Conférence «What is an Author?» («Qu'est-ce qu'un auteur?»). In: HARARI, Josue V. (ed.): *Textual Strategies : Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca 1979.
- FOUCAULT, Michel: *Naissance de la biopolitique : Cours se Collège de France (1978–1979)*. Paris 2004.
- FOUCAULT, Michel: *L'Ordre du discours*. Paris 1971.
- FOUCAULT, Michel: Of Other Spaces : Utopias and Heterotopias. In: LEACH, Neil (ed.): *Rethinking Architecture : A Reader in Cultural Theory*. New York 1997.
- FOSTER, Hal: Co je nového na neoavantgardě? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8, s. 58–84.
- FUKUYAMA, Francis: *Konec dějin a poslední člověk*. Praha 2002.
- FULKA, Josef: Foucault a literatura. In: BARŠA, Pavel – FULKA, Josef: *Politika a estetika*. Praha 2005.

- GRAY, Camilla: *The Great Experiment : Russian Art 1863–1922*. London 1962.
- HAUER, Tomáš: *S/krze postmoderní teorie*. Praha 2014.
- HEINICH, Nathalie: *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris 2014.
- CHARVÁT, Martin – FIŠEROVÁ, Michaela: *Kyberfotografie : Neprůzračné médium a technologický realismus*. Praha 2019.
- JACKO, Tomáš: Tažení proti autorovi : Koncept autora v teoretickém myšlení 20. století, s přihlédnutím k významovému aspektu literárního díla. *Filosofie dnes : Časopis pro současnou filosofii* 3, 2011, č. 1, s. 55–77.
- KOLÁŘ, Martin: The Utopian Space in the Works of Carlfriedrich Claus. In: *Image in Space : Contributions to a Topology of Images*. Nordhausen 2015.
- KUHN, Thomas: *La structure des révolutions scientifiques*. Paris 1972.
- LEDVINA, Josef: Na okraji textů a obrazů : Rozhovor s Karlem Císařem. *Art & Antiques*, 2015, č. 4, s. 28–35.
- The Limits to Growth : A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York 1972.
- MARIN, Louis: *De la représentation*. Paris 1994.
- VYBÍRAL, Jindřich: Biografická metoda po smrti autora. In: PLATOVSÁ, Marie – PETRASOVÁ, Taťána (eds.): *Tvary, formy, ideje : Sborník k životnímu jubileu Rostislava Šváchy*. Praha 2013, s. 234–251.

Summary

Landscapes of Contemporary Art : On the Historicity of the Interpretation of "Historical" Action Art

The main focus of the text is to explore the origins of contemporary art strategies by examining the works of neo-avant-garde artists from Czechoslovakia during the 1960s and 1970s. This analysis required considering the radical differences in political context that influenced the creation of these works across different times and locations. To address this question, we drew upon Michel Foucault's spatial approach to history, which was later updated by Gilles Deleuze. Their perspective views history as a constantly evolving narrative, rather than a simple sequence of events. Georges Didi-Huberman, who pointed out the difficulty in maintaining a consistent interpretation of work over time, offers another pillar for unifying the answer to the roots of contemporary art. Lubomír Doležel's ideas about creating fictional worlds that prioritize the mental image of a work over the author's intention also contributed to our understanding. With these theoretical frameworks in mind, we were able to closely analyse works by Czech and Slovak artists spanning several generations from the late 1960s to the present day. To trace the origins of contemporary art, we have focused on the ecologically and environmentally conscious works of Rudolf Sikora, Vladimír Havlík, Petr Bartoš, Czech body artists Miler, Mlčoch, and Štembera, as well as the younger artists of the APART collective. Ecological themes associated with catastrophic visions of the future within the framework of the contemporary arose precisely in the 1970s and are still relevant today in the works of the youngest artists. However, since in the sub-question we also dealt with the question of defining the outline of our present as such, the optics of the art world helped us to identify such a beginning and to show it within the gradient through which artistic themes pass in the second half of the 20th century and the current century.