

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

Abstract

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

Klíčová slova

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

Keywords

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

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

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

www.clairefontaine.ws

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

moci vymezujeme nebo jejichž prostřednictvím splýváme s jejím proudem.

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcel Duchamp, *Conversations avec Pierre Cabanne*,
1966

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V *Paní Bovaryové* čteme:

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

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

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

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

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

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

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

Walter Benjamin, *Pasáže*⁷

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

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

9 BENJAMIN, „N“, s. 144.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paříž, listopad 2005.

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

