

“On Dropping Out in Contemporary Art: An Attempt at Analysis”

Abstract

This essay offers insight into the recent interest in art dropouts. It considers artists such as Lee Lozano, Charlotte Posenenske, and Laurie Parsons, their work, their rejection of art and the art world, and the recent rediscovery of their lives and *œuvres*. It proposes to see such gestures of refusal in the light of the Avant-garde's frustration with art's autonomy and their desire to introduce new forms of social practice by means of art. Inspired by Hal Foster's employment of Freudian *Nachträglichkeit* (deferred action), it perceives the recent interest in the art dropout as an occurrence in which it is possible to take cognizance of this figure for the first time. Further, the essay describes various projects (exhibitions and theoretical writing) that have undertaken to thematize or conceptualize this phenomenon and to consider it critically. The main thesis of the essay is that they operate through the logic of fetishistic denial (*Verleugnung*) by which the traumatic paradox of art's autonomy is both recognized and denied.

Klíčová slova

Lozano – avantgarda – trauma – bývalý umělec – fetiš

Keywords

Lozano – avant-garde – trauma – art dropout – fetish

Autorka je doktorandkou Ústavu anglofonních literatur a kultur na Filozofické fakultě UK v Praze, kde píše dizertační práci na téma využití literárních motivů v současné levicové teorii. Příležitostně vystavuje a kurátoruje. Text vznikl v rámci projektu specifického výzkumu UK „Komplexní zkoumání textu“, č. 261102 (hlavní řešitel: doc. PhDr. Rudolf Chmel, CSc.).

terezastejskalova@gmail.com

O ODCHÁZENÍ V SOUČASNÉM UMĚNÍ. POKUS O ANALÝZU JEDNOHO FENOMÉNU TEREZA STEJSKALOVÁ



V posledních letech se zvedla vlna zájmu o radikální tvorbu poloza-pomenutých umělkyní, jako byly například Lee Lozano, Charlotte Posenenske či Laurie Parsons, které navzdory úspěšně se vyvíjející kariéře opustily uměleckou scénu a zanechaly umělecké tvorby.¹ Motivy, které je k tomu vedly, jsou si podobné, ve všech případech šlo o snahu překonat autonomní status umění, o touhu přímo zasáhnout do společenského či politického dění. Takové tendence nejsou v umění neobvyklé, pozoruhodné však je, že tento úmysl zavedl tyto umělkyně k odmítnutí umělecké tvorby a odchodu z umělecké scény ve smyslu přerušení jakýchkoliv styků.²

1 Vybrané texty: Burkhard BRUNN, *Charlotte Posenenske*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009; Peter ELEEY, „Lee Lozano“, *frieze*, 2004, č. 85, http://www.frieze.com/issue/review/lee_lozano/ (cit. 17.10.2010); Bruce HAINLEY, „On „E““, *frieze*, 2006, č. 102, http://www.frieze.com/issue/article/on_e/ (cit. 17.10.2010); Alexander KOCH, *Kunst Verlassen. Eine Topologie*, www.kunst-verlassen.de (cit. 5. 10. 2010); Helen MOLESWORTH, „Tune In, Turn On, Drop Out. The Rejection of Lee Lozano“, *Art Journal*, roč. 61, 2002, č. 4, s. 65–71; Bob NICKAS, „Dematerial Girl. Whatever Happened To. Biography“, *Artforum*, duben 2003, s. 202–205; Martin PESCH, „Charlotte Posenenske“, *frieze*, 2000, č. 51, http://www.frieze.com/issue/review/charlotte_posenenske/ (cit. 5. 10. 2010); Katy SIEGEL, „Making Waves. David Reed on Legacy of Artist Lee Lozano. Interview“, *Artforum*, říjen 2001, s. 120–129; Katy SIEGEL, „Lee Lozano“, *Artforum*, duben 2008, s. 330–332; Katarzyna CHMIELEWSKA - Mateusz KWATERKO - Kuba SZREDER - Bogna ŚWIĄTKOWSKA (eds.), *Znikanie. Instrukcja obsługi / Disappearing. A User's Manual*, Varšava: Fundacja Bęc Zmijana 2009.

Konference a sympózia: Krist Gruijthuisen, „Archiving Disappearance. Symposium No. 1“, Istanbul: Platform Garanti Contemporary Art Center, 9. 4. 2006; Krist Gruijthuisen, „Forms of Refusal. Archiving Disappearance. The Archive“, Amsterdam: Stedelijk Museum, 16. 12. 2006.

Vybrané výstavy: *Charlotte Posenenske*, kurátor Stefan Kalmar, New York: Artists Space, 23. 6. – 25. 7. 2010; *Lee Lozano*, kurátorka Iris Müller-Westermann, Stockholm: Modern Museet, 13. 2. – 25. 4. 2010; *Vides. Une rétrospective*, kurátoři Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot, Paříž: Centre Pompidou, 25. 2. – 23. 3. 2009; *Charlotte Posenenske. Prototypes for Mass Production (1965–1967)*, New York: Peter Freeman Inc., 6. 11. 2008 – 10. 1. 2009; *Win First Don't Last, Win Last Don't Care*, kurátor Adam Szymczyk, Basilej: Kunsthalle Basel – Eindhoven: Van Abbe Museum, 2006; „Seek the Extreme...“, *Dorothy Iannone, Lee Lozano*, kurátorka Sabine Folie, Videň: Kunsthalle Wien, hall 2, 7. 7. – 15. 10. 2006; *Kurze Karrieren*, kurátorky Susanne Neuburg, Hedwig Saxenhuber, Videň: MUMOK Factory, 20. 5. – 1. 8. 2004; *Gestures of Disappearance*, kurátor Alexander Koch, Lipsko: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, 22. 5. – 22. 6. 2002.

2 To však zřejmě nikdy nebylo absolutní. Ve chvíli, kdy Lozano došly finance, začala kontaktovat galeristy, protože chtěla peníze za své obrazy. Parsons zase poskytla po svém odchodu interview uměleckému periodiku. Obě umělkyně však už nestály o jakékoliv uznání z řad umělecké scény a jejího dění se již nechtěly účastnit.

Současné zaujetí takovými umělci a jejich odchodem z uměleckého pole není na první pohled zase tak těžké vysvětlit. Je známkou frustrace z čím dál tržnější povahy umělecké scény, která se ničím neliší od sféry komerční. Lhostejnost vůči zisku či kariérnímu postupu a neústupný idealismus, který zavedl tyto umělkyně mimo galerie, muzea a mimo pozornost kritiků a teoretiků, je v takovém prostředí bezpochyby působivý.

Svou radikální kritikou umělecké instituce Lozano či Posenenske odkazují k avantgardním projektům, zpožděný kanonický status umělkyně (související s exponenciálně rostoucí cenou jejich děl) zase vzbuzuje srovnatelné rozpaky, někde i odpor a další otázky. V textu, jenž následuje, bych ráda stručně popsala umělkyně a okolnosti jejich odchodu z umění, stejně jako jednotlivé projekty, které se snaží začlenit je zpět do dějin umění, a pokusila bych se uchopit roli obou v širším kontextu dynamiky umění 20. století. Ústřední pozornost bych pak ráda věnovala otázce, co stojí za současnou fascinací umělci, kteří opustili umění (mimo evidentní frustrace uměleckým provozem), a co to vypovídá o atmosféře, která vládne v uměleckém poli jako takovém.

II.

Text Petera Bürgera *Teorie avantgardy*, hojně komentovaný, častěji kritizovaný, avšak stále ceněný, definuje avantgardu tak, jak dnes tento pojem většinou chápeme, tj. v úzké souvislosti s problematikou autonomie umění. Autonomií míní Bürger skutečnost, že umění je osvobozeno od nutnosti být jakkoliv společensky užitečné.³

Bürgerovo pojetí avantgardy vychází z historické klasifikace umění na sakrální, dvorské a buržoazní. Zatímco v prvních dvou epochách je umění integrováno do tzv. životní praxe, v buržoazním umění je od ní odloučeno a představuje jinak nedostupnou sféru svobody, kde je schopné „rozvíjet všechny své vlohky“. To vše ale pouze pod podmínkou, že „bude tato oblast přísně oddělena od životní praxe“.⁴ Hnutí *l'art pour l'art* je vyvrcholením této tendence, kdy se obsahem stává sama autonomie, čímž na sebe poprvé upozorňuje.

Bürger definuje avantgardu (tj. dada, surrealismus, konstruktivismus) jako hnutí, které poprvé vnímalo umění jako autonomní: tento au-

³ Peter BÜRGER, *Teorie der Avantgarde*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1974, s. 31-32.

⁴ *Ibid.*, s. 66, překlad podle Peter BÜRGER, „Negace autonomie umění v avantgardě“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1-2, s. 171.

tonomní status napadalo, a tak jej učinilo explicitním. Avantgardě však zároveň nešlo o to integrovat uměleckou činnost do stávající životní praxe, nýbrž tuto praxi zásadně proměnit z uměleckých pozic. Je ale důležité si všimnout jedné věci, a to, že od počátku je toto úsilí rozporuplné. Avantgardní revoluční ideje totiž vycházely z oddělenosti umění od ostatních oblastí života, zároveň však avantgarda chtěla tuto oddělenost překonat. V tomto smyslu bylo avantgardní úsilí předurčeno k neúspěchu. Jak píše Bürger:

Neboť (relativní) svoboda vůči životní praxi je zároveň podmínkou možnosti kritického vnímání skutečnosti. Umění, které již není odděleno od životní praxe, zároveň přichází o schopnost ji kritizovat.⁵

Pokus avantgard způsobit revoluci v každodenním životě selhal, avšak změnil chápání umění jako takového. Pozdější neo-avantgardní aktivity pak ale Bürger odmítá brát vážně a vnímá je pouze jako pokusy avantgardu institucionalizovat.⁶ Právě striktního odmítnutí neoavantgardních aktivit se týkají časté námitky vůči Bürgerovu textu.⁷

Jeden z hlavních kritiků Bürgerovy teorie a zejména jejího zavržení neo-avantgardy je americký teoretik a kritik Hal Foster. Foster je ukotven v psychoanalytické tradici, na jejímž základě kritizuje Bürgerovo chápání časovosti v historickém smyslu kauzálního vztahu příčina-následek.⁸ Fosterovo chápání avantgardního projektu se opírá o Freudovy koncepty „dodatečnosti“ (*Nachträglichkeit*) a traumatu v pojetí francouzského psychoanalytika Jeana Laplanche, které takové pojetí časovosti zásadně komplikují. Tato teorie popisuje proces, jakým se událost, jež nemohla být zapracována jako smysluplná do psychické materie, stává traumatickou teprve skrze zkušenost jiné, pozdější situace.⁹ Vytěsněný obsah je dosažitelný pouze skrze vracející se symptom a ve své původní, nedeformované podobě je v podstatě nedostupný.¹⁰ Podle Fostera je proto avantgarda vytěsněnou událostí, která nabývá svého

⁵ *Ibid.*, s. 68, překlad podle BÜRGER, „Negace“, s. 172.

⁶ *Ibid.*, s. 80: „Pointiert formuliert: Die Neoavantgarde institutionalisiert die Avantgarde als Kunst und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen.“

⁷ Viz např. Benjamin BUCHLOH, „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, 1986, č. 37, s. 41-52, nebo Hal FOSTER, *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, s. 1-35.

⁸ Podobně kritizuje Bürgerův historismus také Benjamin BUCHLOH, „Primary Colors“, s. 43.

⁹ Jean LAPLANCHE - Jean-Bertrand PONTALIS, „Trauma“, *The Language of Psychoanalysis*, Londýn: Karnac 2006, s. 467.

¹⁰ Viz také Slavoj ŽIŽEK, *Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, New York: Routledge 2001, s. 14: „[...] there is no way to conceive [the repressed] in its purity undistorted by ‚compromises‘ that characterize the formation of the symptoms“.

traumatického významu teprve hysterickými projekty neodadaistů. Ti avantgardní počiny pouze nevědomě opakovali, a tím je skutečně institucionalizovali. Fosterova hlavní námitka vůči Bürgerovi však spočívá v tom, že v 60. a 70. letech přichází zlom, jakási fáze „propracování“ (*durcharbeiten*) další neoavantgardní vlny.¹¹ Umělci jako např. Hans Haacke nebo Marcel Broodthaers podle Fostera kriticky reagují na dřívější institucionalizaci avantgardy a zpochybňují zavedené institucionální rámce. Foster tvrdí, že teprve neoavantgarda kriticky a vědomě uchopuje a dále rozvíjí avantgardní projekt a je od něj neoddělitelná. Propojení *avant-gardy* a *neo-avantgardy* je složitým vztahem anticipace a rekonstrukce.¹²

Foster dále zpochybňuje Bürgerovo chápání avantgardy ve smyslu opozice umění a života. Obviňuje Bürgera, že spoléhá na avantgardní rétoriku více než na její skutečnou praxi.¹³ Nejprogresivnější avantgardní umělci (jakým byl podle Fostera Duchamp), stejně jako progresivní umělci neo-avantgardy (například Kaprow), se podle něj nesnaží o splynutí umění a života, ale o soustavné prozkoumávání jejich vzájemných hranic. Fostera nejvíc zajímá avantgardní úsilí jako zpochybnění konvencí umělecké tvorby, na které pak neoavantgarda navazuje a dále je (kriticky) rozvíjí.¹⁴

Avantgardu v jejich radikálních postojích Foster chápe jako nihilistickou a anarchistickou a odmítá ji v podstatě brát vážně. Stejně přezíravě se staví k některým extrémním postojům a projevům umělců v 60. letech. Výroky Daniela Burena o nutnosti odstranit pravidla, podle kterých se hraje v uměleckém světě, a o „totální revoluci“ má za apokalyptické. Revoltu jako pokus o zrušení oddělenosti umění a života považuje za překonanou¹⁵ a tvrdí, že je nutné:

Znovu promyslet transgresi nikoliv jako trhlinu způsobenou hrdinskou avantgardou mimo symbolický řád, ale jako zlom, který způsobuje strategická avantgarda uvnitř tohoto řádu.¹⁶

¹¹ FOSTER, *Return of the Real*, s. 29.

¹² *Ibid.*, s. 13.

¹³ *Ibid.*, s. 15: „In short, Bürger takes the romantic rhetoric of the avant-garde, of rupture and revolution, at its own word. In so doing, he misses crucial dimensions of its practice.“

¹⁴ Rodčenkovy monochromy podle Fostera především poukazují na konvence, které konstituují malbu, na základní vlastnosti tohoto média. Neútočí na instituci umění jako takovou. Stejně tak Duchampův obrácený pisoár poukazuje v první řadě na hranice, které vymezují umění v určitém prostoru a času. Viz *ibid.*, s. 17.

¹⁵ Píše: „this old dream is dispelled“ – viz *ibid.*, s. 157.

¹⁶ *Ibid.*: „To rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order.“

Jakkoliv je Fosterovo využití psychoanalytických konceptů nosné,¹⁷ mylí se v tom, že sen o heroické avantgardě, či víra v to, že umění radikálně změní náš každodenní život, je překonána a že odešla s dadaismem, surrealismem či ruským konstruktivismem. Objevila se totiž znovu s revolučním nadšením šedesátých a sedmdesátých let například v podobě situacionistického hnutí nebo formou gest, jimiž umělci odmítli uměleckou autonomii i umění jako takové. Tato víra se vrací také dnes skrze recepční procesy, jakými tyto události, jak by řekl Foster, získávají svůj traumatický význam.

Proto bych ráda vyprávěla jiný příběh, než je ten Bürgerův či Fosterův. Pokud bychom akceptovali Bürgerovu tezi o klíčovém rozporu, který se skrze radikální postoje a aktivity avantgard poprvé zjevuje, tj. že autonomie dává vzniknout kritické pozici, která však, slouží-li konkrétním politickým a společenským cílům, vede k zániku samé autonomie, můžeme tento rozpor považovat za jeden z klíčových paradoxů umělcovy společenské role ve 20. století. Jak již bylo řečeno, avantgarda poprvé představuje tento konflikt a neoavantgarda pak pokusy o to jej smysluplně integrovat do umělecké teorie a praxe. Pak však vnímám jako analogický proces odehrávající se mezi některými umělci 60. a 70. let, kteří se tento rozpor nesnaží smysluplně zpracovat, nýbrž ho jako skandální znovu uvádějí na scénu tím, že se stává hlavní příčinou jejich odmítnutí umění jako takového, a umělci, kurátoři a kritiky, kteří dnes tyto události opakují, popisují, zpracovávají, a přisuzují jim tak význam. Stejně jako neoavantgarda v 60. letech, dnešní receptce působí na tyto události retroaktivně, a je tedy od nich neoddělitelná.

Avantgardní hnutí 20. a 30. let a dotyční umělci 60. a 70. let, jakkoliv odlišní ve svých konkrétních cílech a motivech, před nás staví svou silnou víru v moc umění změnit každodenní život, která ústí v konečném důsledku v neúspěšnou snahu o překonání autonomie v prvním případě a v tom druhém v odmítnutí nejen umělecké instituce, ale i umění jako takového. Traumatický smysl obou se pak projevuje v potížích, s jakými se setkávají pokusy začlenit je do příběhu umění, ať se to týká depolitizované receptce (ruský konstruktivismus, surrealismus)¹⁸ nebo rozpaků, které vyvolává jejich přítomnost v uměleckých institucích a odborných

¹⁷ Mám na mysli zejména psychoanalytický pojem „dodatečnosti“, který umožňuje Fosterovi vyhnout se Bürgerově historismu.

¹⁸ Yve-Alain BOIS kritizuje depolitizaci ruských konstruktivistů v první vlně americké receptce, viz „Russian Revolution. Yve-Alain Bois on the Politics of Constructivism“, *Artforum*, únor 2006, s. 53–56. O notorické nechtí akademiků hovořit o nejednoznačné angažovanosti surrealistů viz Raymond SPITERI – Donald LACOSS, „Introduction. Revolution by Night. Surrealism, Politics and Culture“, in: *eidem* (eds.), *Surrealism, Politics and Culture*, Aldershot: Ashgate 2003, s. 13: „Indeed, the compass of the Surrealist enterprise has been sorely truncated in most academic accounts of the movement, which attempt to reduce Surrealism to an artistic or literary movement – more often than not, at the expense of Surrealism’s politics.“

časopisech (dadaismus, situacionisté)¹⁹ či jejich zvyšující se ceny na trhu s uměním, související s jejich kanonickou pozicí (Lee Lozano).²⁰

III.

Předtím, než se budeme věnovat jednotlivým výstavám a textům, které tuto fascinaci představují, je příhodné popsat umělkyni, která je v těchto projektech všudypřítomná. Tou je Lee Lozano (1930–1999), jejíž tvorba vypoovídá o hledání správného života skrze umění a vrcholí uměleckými akcemi, které explicitně tematizují a oznamují její následný odchod z umělecké scény, a tedy nemožnost uskutečnit skrze umění smysluplný život.

Lozano byla nepřehlédnutelnou postavou newyorské umělecké scény konce 60. a počátku 70. let, ovládané převážně muži. Zнала se s Andy Warholem, patřila k okruhu Lucy Lippard a stýkala se s lidmi, jako byli Sol LeWitt, Robert Morris, Vito Acconci a další. Čile vystavovala, opakovaně v newyorské Green Gallery, a v roce 1970 měla dokonce samostatnou výstavu v prestižním Whitney Museum of American Art. Její tvorba sahá od křiklavých, agresivních, sexuálně explicitních, expresivních a surrealistických kreseb, přes minimalistické „vlnové“ obrazy až po tzv. „*language pieces*“, performance, jež však jako „performance“ nechtěla označovat. *Language pieces* spočívaly v úkolech, které si sama ukládala – formou deníkového zápisu – a které poté plnila, což následně znovu zaznamenávala. Úkoly se většinou týkaly mezilidských vztahů (to se týká například rozhodnutí nestýkat se po dobu jednoho měsíce s žádnou ženou za účelem „zlepšení komunikace“; tuto performanci pak více méně dodržovala do konce života).²¹ Deníkové zápisy označovala jako „kresby“ a vystavovala je. V díle, které se nazývá *Grass Piece*, nepřetržitě kouřila marihuanu šest týdnů a zapisovala si při tom své pocity. V díle

¹⁹ O problematice a kontroverzi vyvolávající recepci dadaismu viz Jeffrey A. HALLEY, „The Sociology of Reception. The Alienation and Recovery of Dada“, in: Lidija HEREK – Dimitrij RUPEL (eds.), *Alienation and Participation in Culture*, Lublaň: University of Ljubljana Press 1986, s. 303–317. O kritice, kterou vyvolala první velká výstava o situacionistech *The Passage of a Few People Through a Brief Period of Time* (1989–1990), realizovaná v pařížském Centre Georges Pompidou, londýnském Institute of Contemporary Arts a bostonském Institute of Contemporary Art, viz například Peter SMITH, „On the Passage of a Few People. Situationist Nostalgia“, *Oxford Art Journal*, roč. 14, 1991, č. 1, s. 118–125.

²⁰ Např. SIEGEL, „Lee Lozano“.

²¹ Jaké konkrétní motivy vedly Lozano k tomuto rozhodnutí a jak toto dílo mělo přispět ke „zlepšení komunikace“, není zcela zřejmé. Helen Molesworth čte toto gesto jako feministické kvůli tomu, že Lozano svou performance nazvala *Bojkot*. Molesworth poukazuje na to, že v té době pojem bojkot užívala hnutí za občanská práva, a toto slovo proto implikuje odpor vůči diskriminaci. Ale sama píše, že i tak toto dílo zůstává záhadné: „Did she want to boycott women as a way of rejecting a socially constructed category, a subject position, a behavioral mandate, a predefined societal role, a presumed sexuality? I don't know.“ Viz MOLESWORTH, „Tune In“, s. 70.

Paranoia Piece si uložila za úkol popsat svou práci neúspěšnému umělci, a pak čekat, zda dotyčný „ukradne“ některý z jejich nápadů. V díle *Throw Out Piece* rozhodla deset posledních čísel časopisu *Artforum*. Právě tyto dvě akce dosvědčují její vzrůstající zklamání z umělecké scény. Záznam z 8. února 1969 se pak již nese ve znamení ústupu. Lozano v něm píše:

Pomalou ale jistě se vyhýbej oficiálním nebo veřejným akcím či uskupením v centru města, které mají co do činění s „uměleckou scénou“, a to za účelem zkoumání *absolutní osobní a všeobecné revoluce*. Veřejně vystavuj jen ta díla, která napomáhají dalšímu sdílení myšlenek a informací souvisejících s *absolutní osobní a všeobecnou revolucí*.²²

Na stejném místě nalezneme údaje o tom, kdy naposledy navštívila jakou výstavu. Jiné zápisy také poukazují na institucionální kritiku:

Revoluce v umění, která by byla oddělená od revoluce ve vědě, politice nebo vzdělání, drogách, sexu nebo v osobním životě, pro mě nemá význam. Nemohu brát v úvahu program muzea, aniž bych ve stejné míře zvažovala změny v galeriích nebo uměleckých časopisech, které by eliminovaly stále umělce a teoretiky. Nechci se nazývat dělníkem umění, nýbrž snílkem umění, a zúčastním se pouze totální revoluce, jak osobní, tak veřejné.²³

Vyvrcholením její kritiky umělecké instituce a postupného stahování se z umělecké scény je prostý fakt, že jednoho dne opustila svůj byt a ateliér v New Yorku. Tento akt označuje jako „*dropout piece*“.²⁴ Po nějaké době se natrvalo přestěhovala do Dallasu, kde žila až do své smrti

²² *Ibid.*, s. 64: „Gradually but determinedly avoid being present at official or public, 'uptown' functions or gatherings related to the 'art world' in order to pursue investigation of *total personal & public revolution*. Exhibit in public only pieces which further sharing of ideas and information related to *total personal & public revolution*.“

²³ Alexander KOCH, „Why Would You Give Up Art in Postwar Eastern Europe (and How Would We Know)? Adding New Blind Spots to the East Art Map“, in: Marina GRŽINIĆ – Günther HEEG – Veronika DARIAN (eds.), *Mind the Map! History Is Not Given. A Documentation of the Symposium*, <http://www.kunst-verlassen.de/kv5/KV5.pdf>, (cit. 5. 10. 2010): „For me there can be no art revolution that is separate from a science revolution, a political revolution, an education revolution, a drug revolution, a sex revolution or a personal revolution. I cannot consider a program of museum reforms without equal attention to gallery reforms and art magazine reforms which would aim to eliminate stables of artists and writers. I will not call myself an art worker but an art dreamer and I will participate only in a total revolution simultaneously personal and public.“

²⁴ Ve svém deníkovém zápisu z 5. 4. 1970 píše: „It was inevitable, since I work in sets of course, that I do the *Dropout* (note the pun) *Piece*. It has been churning for a long time but I think it's abt [sic] to blow. *Dropout Piece* is the *hardest work* I have ever done [in] that it involves destruction of (or at least complete understanding of) *powerful* emotional habits. I want to get over my habit of emotional dependence on love. I want to start trusting myself & others more. I want to believe that I have power & complete my own fate.“ Adam SZYMZYK (ed.), *Lee Lozano. Win First Don't Last. Win Last Don't Care* (kat. výst.), Basilej: Kunsthalle Basel - Eindhoven: Van Abbemuseum 2006, s. 17-18.

v roce 1999. Posledních dvacet let svého života se s lidmi z newyorské umělecké scény téměř nestýkala.

Z více než třicetiletého zapomnění, které následovalo po odchodu Lozano z newyorské scény, ji v roce 2004 „vysvobodil“ znalec této scény Bob Nickas, který spolu s Alannou Heiss kurátoroval její sólovou výstavu v newyorské galerii PS1 nazvanou *Lee Lozano, Kresleno podle skutečnosti: 1961–1971* (*Lee Lozano, Drawn from Life: 1961–1971*),²⁵ kterou hned následovala putovní výstava Adama Szymczyka (Kunsthalle Basel, Van Abbemuseum v Eindhovenu) *Kdo se směje naposled, tomu je to jedno* (*Win First Don't Last, Win Last Don't Care*).²⁶ Od té doby její osoba a dílo pomalu ale jistě nachází své místo v uměleckém kánonu 20. století, což samozřejmě úzce souvisí s exponenciálně stoupající cenou jejích děl. Tato skutečnost nezůstává bez odezvy.²⁷

IV.

Takto oživený zájem o polozapomenutou umělkyni vyvolal vlnu výstav a kurátorských či teoretických projektů, které tematizují odchod z umělecké scény nebo zanechání umělecké tvorby. Předně jde o velkou výstavu Susanne Neuburg a Hedwigy Saxenhuber *Krátké kariéry* (*Kurze Karrieren*) z roku 2004 ve vídeňském muzeu MUMOK.²⁸ Tato expozice představila umělce činné v neklidném období 60. a 70. let, kdy kulturní a sociální převraty nevyhnutelně zasahují také uměleckou scénu. Jedním z důsledků je pak zvýšená frekvence těch, kterým tato role již nevyhovuje, a navzdory úspěšné umělecké kariéře se jí vzdávají. Takový byl případ nám už známé Lee Lozano, ale také německé minimalistické a konceptuální umělkyně Charlotte Posenenske, která ve svém

²⁵ *Lee Lozano, Drawn from Life: 1961–1971*, kurátoři Alanna Heiss, Bob Nickas, New York: PS.1 Contemporary Art Center, 22. 1. – 6. 9. 2004.

²⁶ *Win First Don't Last, Win Last Don't Care*, kurátor Adam Szymczyk, Basilej: Kunsthalle Basel – Eindhoven: Van Abbemuseum 2006.

²⁷ Koch kritizuje exponenciálně se zvyšující cenu obrazů a kreseb Lee Lozano a upozorňuje na to, jak tato skutečnost falešně rezonuje s utopickým nábojem jejího díla. Viz Alexander KOCH, „Stepped Out, Pulled In. What Results from Creating the Visibility of Disappearance?“, „Archiving Disappearance Symposium“, Istanbul: Platform Garanti Contemporary Art Center 2006, http://www.kunst-verlassen.de/kv6/kv6_01.html (cit. 5. 10. 2010).

I přestože znovuobjevení Lee Lozano vnímá Katy Siegel jako záslužné, v úspěchu Lee Lozano čte především známku kriticky těsné provázanosti trhu s uměním s uměleckým kánonem. Její „popularitu“ přímo spojuje s dynamikou trhu s uměním a její příčinu vidí paradoxně především v radikálních názorech umělkyně, které jsou trzně přitažlivé. Dalším důvodem jejího vzestupu podle Siegel také je, že „znovuobjevení“ umělci jsou pro trh výhodnější a jistější investicí než umělci začínající. SIEGEL, „Lee Lozano“.

²⁸ *Kurze Karrieren*, kurátorky Susanne Neuburg, Hedwig Saxenhuber, Vídeň: MUMOK Factory, 20. 5. – 1. 8. 2004.

díle navazovala na tradici ruského konstruktivismu a nizozemského uměleckého hnutí De Stijl. Od amerických minimalistů se liší právě svým radikálně-politickým postojem. Díla Posenenske měla sloužit jako modely průmyslově vyráběných objektů určených k prodeji za nízkou cenu, které jejich vlastníci mohli použít k účelům, jež sami uznali za vhodné. Tak se vymezovala proti umění jako luxusu, který mohou vlastnit jen někteří. Nakonec však uveřejnila prohlášení, ve kterém píše:

Přestože formální vývoj umění běží dál stále rychlejším tempem, jeho společenská funkce zůstává zakrnělá. Umění je zbožím pomíjivé naléhavosti, trh je titěrný a prestiž a cena jsou tím vyšší, čím méně naléhavá je nabídka. Je pro mě těžké se smířit s tím, že umění nemůže přispět ničím k řešení palčivých společenských problémů.**29**

Posenenske se poté stala socioložkou.**30**

Vedle Vereny Pfisterer, Konrada Luega, Gorana Trbuljaka, OHO, Hilky Nordhausen, Stephena Kaltenbacha, Christiny Kozlov výstava představila také tři české performery – Petra Štemberu, Karla Milera a Jana Mlčocha.**31**

29 „Obwohl die formale Entwicklung der Kunst in immer schnellerem Tempo weitergegangen ist, ist ihre gesellschaftliche Funktion verkümmert./Kunst ist eine Ware von vorübergehender Aktualität, aber der Markt ist winzig und Ansehen und Preise steigen, je weniger aktuell das Angebot ist./Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, daß Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann.“ Charlotte POSENENSKE, „Manifesto“, *Art International*, 1968, č. 5, s. 50.

30 PESCH, „Charlotte Posenenske“.

31 Domnívám se, že je problematické srovnávat tyto tři české performery s ostatními „odešlými“ umělci, už proto, že kontext jejich tvorby byl jiný – působili v prostředí přímého politického útlaku. Přesto vnímám určitou analogii v očekáváních, která tito ex-umělci do umění vkládají, a jejich zklamání z neschopnosti umění účelně zasáhnout a napravit společenská zla. Jan Mlčoch v rozhovoru s uměleckou skupinou Ládví například říká: „Mě vlastně to ryzí, čisté umění moc nezajímá, dodnes si víc než uměleckého gesta vážím toho, když někdo udělá školu nebo zařídí domov důchodců. To považuji za závažnější než kdejaké umění. Já jsem se dvacet let poté (po výstavě v galerii De Appel), v devadesátých letech, dostal do Paříže, kde jsme udělali výstavu. Po vernisáži nás pozvali na recepci do nově zrekonstruovaného Českého domu, kam nikdo nepřišel. Tehdy jsem jim říkal, ať se z toho domu, který neměl žádný program - byl to naprosto mrtvý dům - udělá přes léto noclehárna pro studenty, stejným způsobem jako moje noclehárna v Holandsku. To se zcela nabízelo... Na to člověk nemusí být umělec, aby ho to napadlo... Přízněme si, že i umění může být odpad. I umění může být něco, co znečišťuje prostředí [...]. Já si skutečně vážím takových aktivit, jako je nadace Člověk v tísni, Adria, Naděje nebo Česká katolická charita. To je pro mě daleko závažnější než celá kulturní fronta.“ Skupina LÁDVÍ, „Od osobního ke společenskému. Rozhovor skupiny Ládví s Janem Mlčochem“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1-2, s. 111.

Aktivity této skupiny performerů ze 70. let se však staly v posledních letech centrem pozornosti místní umělecké scény a vzbudily řadu performativních reakcí. Nejrozsáhlejším projektem je bezpochyby dílo *Replaced* Barbory Klímové z roku 2006, oceněné v témže roce Cenou Jindřicha Chaloupeckého. Klímová se s bývalými performery setkala, vedla s nimi rozhovory (kromě Petra Štemberu, který spolupráci na projektu odmítl) a opakovala některé jejich performance ze 70. let. V roce 2007 vedla skupina Ládví již zmíněný rozhovor s Janem Mlčochem, zatímco o dva roky dříve skupina Rařani v Berlínské galerii Preproduction věrně opakovala akci Jana Mlčocha *Bianco* z roku 1977. Při této performanci si umělec lehl na zem a třicet minut si plival do tváře. Pak si sedl ke stolu a začal psát velice pomalu svůj podpis, který nedokončil.

Jak vidno, tyto akce se na odchod performerů z umění přímo nesoustředily: akce Klímové tematizovala skrze své intervence především proměnu veřejného prostoru, Ládví se zajímalo o sociálně-etické aspekty Mlčochových projektů a Rařani, podle slov Václava Magida, zaujal akt plivání a ironický posun od osamělé existenciální performance k rutinní skupinové aktivitě. Pouze v rozhovorech Klímové se téma odchodu z umění tu a tam objeví.

Krist Gruijthuijsen, holandský umělec a kurátor, začal v roce 2005 pracovat na časově neomezeném projektu *Archivace zmizení: Archiv (Archiving Disappearance: The Archive)*, v jehož rámci mapuje umělce, kteří dobrovolně vystoupili z uměleckého provozu. Mezi nimi je Lee Lozano, Tehching Hsieh, nebo například Anna Winteler, která usilovala o co nejbezprostřednější formu komunikace s ostatními, a tak opustila umění a začala se zabývat fyzioterapií. Laurie Parsons, umělkyně působící v 80. letech, odmítla poté, co její vystavené dílo odkoupil jakýsi obchodník, svá díla prodávat. Mezi její nejznámější projekty patří její pobyt v galerii po dobu vlastní výstavy, odkud odcházela každý den pracovat s místními mentálně postiženými.³² Na počátku devadesátých let umění opustila s tím, že se „musí šířit do jiných oblastí, spirituality a vzájemného obdarování ve společnosti“.³³

Jako součást projektu Gruijthuijsen zorganizoval dvě sympozia, uskutečněná o dva roky později, první v istanbulském Platform Garanti a další v Stedelijk Muzeu v Amsterdamu. Amsterdamské symposium se navíc konalo v rámci konference „Formy odmítnutí“ („Forms of Refusal“),³⁴ konané u příležitosti jedné ze Szymbczykových retrospektiv Lee Lozano v eindhovenském Van Abbemuseum.³⁵

Alexandr Koch, teoretik umění a kurátor, již v roce 2002 zorganizoval v galerii Vysoké školy grafiky a knižního umění v Lipsku výstavu *Gesta mizení (Gestures of Disappearance)*.³⁶ Výstava mapovala umělecké akty Jana Base Adera, Chrise Burdena, Arthura Cravana či Lee Lozano, které inscenovaly nebo skutečně vyústily ve „zmizení“ samotného umělce. V letech 2002 až 2006 se zabýval projektem *Zanechat umění (Kunst Verlassen)*, v jehož rámci se pokusil metodicky zpracovat fenomén odchodu z umělecké scény, o němž napsal celou řadu textů.³⁷

V roce 2009 se pak v Polsku uskutečnily podobně zaměřené projekty, které se však svým zpracováním a formou liší. Nejsou totiž ani tak zaměřeny na konkrétní umělce a na jejich archivaci či vystavování, nýbrž sám odchod z umělecké scény se pro ně stává metaforou, kterou dál rozvíjejí.

³² Tento projekt se také nedávno ocitl na velké retrospektivě *Vides. Une rétrospective*, kurátoři Laurent Le Bon, John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret a Clive Phillpot, Paříž: Centre Pompidou 25. 2. - 23. 3. 2009.

³³ „Art must spread into other realms, into spirituality and social giving.“ NICKAS, „Dematerial Girl“, s. 205.

³⁴ „Forms of Refusal. Archiving Disappearance. The Archive“, Amsterdam: Stedelijk Museum, 16. 12. 2006.

³⁵ Viz pozn. 26.

³⁶ *Gestures of Disappearance*, kurátor Alexander Koch, Lipsko: Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst 22. 5. - 22. 6. 2002.

První byla výstava *Odešli jsme ke Kroatanům (Poszliśmy do Croatan)* v toruňském Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu.³⁸ Název odkazuje k prvním anglickým kolonistům, kteří záhadně zmizeli. Koncept výstavy dále zosobňuje figura antického *idiótés* neboli toho, kdo se sám vyloučí ze života své komunity. Z pohledu členů společenství se *idiótés* nevyhnutelně stává fantómem, který, podle kurátorů, podobně jako slavný duch Hamletova otce, nepřímo ale zásadně ovlivňuje dění ve společenství, které opustil. Umělci, přizvaní k této výstavě, sílu takového zmizení různým způsobem inscenují, a zároveň se jí tak sami stávají.

Druhým projektem bylo *Mizení. Uživatelský manuál (Znikanie. Instrukcja obsługi)*,³⁹ slovník hesel, která rozvíjejí figuru mizení v kontextu umění, literatury, filozofie či politiky. Melvillův pisář Bartleby se tak ocitá vedle Lee Lozano, slavného románu bez písmene „e“ *Disparition* Georgese Pereca, či údajného experimentu zmizení amerického válečného loďstva podle Einsteinových teorií.

Co mají všechny tyto různorodé projekty společného? Snad kromě vídeňské výstavy, všechny přímo či nepřímo poukazují na deziluzi plynoucí z fungování umělecké scény, komercializace umění a chodu uměleckých institucí. Alexander Koch a oba polské projekty dále odkazují na avantgardní či neoavantgardní tendence a všechny počiny spojuje fascinace politickými i etickými motivy těch, kteří uměleckou scénu opustili. V neposlední řadě jsou iniciátoři těchto projektů do jednoho důležitými a vcelku úspěšnými institucionálními aktéry, kteří jen

³⁷ Jsou přístupné na www.kunst-verlassen.de (cit. 5. 10. 2010). Sympatické na Kochově práci je, že zjevně usiluje o to, aby se vyhnul excesivní romantizaci a glorifikaci „ex-umělce“. V první řadě se snaží upozornit na bílá místa kunsthistorie a kunsthistorického pojmosloví. Dějiny „odchodů z umění“ neexistují a stejně tak ani terminologie, která by uchopila význam a situaci umělce, jenž opustil od umělecké činnosti, v teorii umění zcela chybí. Ve svém projektu *Kunst Verlassen* proto Koch navrhuje zavést nový termín *Kunstausstieg/Kunstaussteiger* (doslova „výstup“ z umění/ten, který „vystoupil“ z umění) a definuje ho takto: „Mit Kunstaussteiger meinen wir einen für uns zu einem Zeitpunkt X im Kunstfeld verortbaren Akteur, der zu einem späteren Zeitpunkt Y nicht mehr im Kunstfeld (ver)ortbar war und der dies so wollte.“ („Terminem *Kunstaussteiger* míníme činitele, který byl v určitém čase X na uměleckém poli viditelný a který později v čase Y být viditelný přestal, a to z vlastní vůle.“)

Klíčový pro Kochovo pojetí *Kunstaussteiger* je termín „uměleckého pole“, jímž rozumí sociální, institucionální, ekonomický a diskursivní rámec, který tvoří uměleckou praxi a umělecké pojmy. Pole a zejména viditelnost v poli Kochovi umožňuje vyloučit ono nepřehledné množství studentů umění, kteří ani nezáčnou umělecky působit. Dále to diskvalifikuje ty, kteří to po počátečním neúspěchu vzdají, jinými slovy všechny ty, kterým se nepodařilo prosadit a zviditelnit se v poli (v galeriích, novinách, časopisech atd.). Mimo zůstává i celá skupina umělců, kteří se pokoušeli kritizovat umění prostřednictvím re-definice toho, kdo je umělec nebo co je umění (Kaprow), a kteří přesto zůstávají viditelnými aktéry v poli. Dobrovolná povaha tohoto odchodu pak v neposlední řadě vylučuje ty, kteří jsou z umělecké praxe vyloučení násilím. Viz Alexander KOCH, „Wovon wir sprechen (können), wenn wir vom Ausstieg aus der Kunst sprechen“, *Kunst Verlassen. Eine Topologie*, http://www.kunst-verlassen.de/kv4/kv4_Q2dt.html (cit. 5. 10. 2010).

³⁸ *Poszliśmy do Croatan*, kurátoři Robert Rumas, Daniel Muzyczuk, Toruń: Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, 20. 6. - 27. 9. 2009.

³⁹ CHMIELEWSKA et al. (eds.), *Znikanie*.

zpovzdálí sledují trajektorii objektu svého zájmu. Alexander Koch tak ve svém příspěvku na istanbulském sympoziu nejdříve popisuje svoji vlastní mladistvou zhnusenost z uměleckého provozu a znechucení z toho, jak bezmocné je proti tomu samo umění, aby pak prohlásil:

Jestli se vám to zdá malicherné, tak souhlasím. Takto kritizovat umělecký svět se zdá laciné. Ale pocity jsou pocity a mohou způsobit nejistotu a nespokojenost, která některé vede k tomu, aby tento svět, jenž se jim zdá nemohoucí, opustili. Já jsem kvůli tomuto pocitu umění neodmítl, nešel jsem studovat politologii nebo něco takového, ani jsem neupadl do deprese, nýbrž – jako umělec, kurátor, teoretik – jsem zorganizoval výstavu, která pojednávala o tom, co znamená odejít z umění, když jste umělec.⁴⁰

Odpověď Krista Gruijthuijsena v rozhovoru pro kanadský časopis *C: International Contemporary Art* na otázku, zda se domnívá, že je možné existovat jako umělec mimo uměleckou scénu, je také příkladná:

Myslím si, že je plodnější snažit se změnit systém zevnitř, nicméně jsem fascinován tím, když se někdo rozhodne vzdát se vlastní umělecké praxe a pozice, aby získal možnost odstupů a kritičtějšího pohledu.⁴¹

V.

Posenenske, Lozano či Parsons jasně poukazují na velká očekávání vkládaná do umění, která následně ústí v zklamání a deziluzi. Jejich poselství bychom mohli formulovat následovně: pokud umění nemůže být nástrojem všeobecné revoluce (Lozano), lékem na společenské problémy (Posenenske), pokud je izolováno od jiných oblastí (Parsons),

⁴⁰ „If that sounds giggling to you: I agree. Criticizing the art world like this appears cheap. But feelings are true and they can in fact cause unease and dissatisfaction that lead people to leave a system, that appears paralysed to them. What I did with this feeling, still in that year 2002, was not dropping out of art to study political science or so, neither fall into agony, but – accomplishing my role as an artist, curator, researcher – to schedule an exhibition. A show, that would try to talk about what that is: turning around and going away, if you are an artist.“ KOCH, „Stepped Out“.

⁴¹ „I think it's more fruitful to try to change structures from within, nevertheless, I'm fascinated by the decision to resign from one's practice and position as a possibility to distance oneself for a more critical examination.“ Johan LUNDH, „The Art of Disappearing. Can Artmaking Only Have Meaning within the Context of the Art World? Johan Lundh in Conversation with Krist Gruijthuijsen about the Archiving Disappearance Project“, *C: International Contemporary Art*, 2009, č. 101, s. 33.

nemá smysl a nezbyvá než je opustit. To, co motivuje návraty k těmto gestům, se pak očividně úzce týká frustrace ohledně komercializace umění, ale také přitažlivosti idealistické víry, jež fascinuje kurátory, jako jsou Koch či Gruijthuisen. Ti zůstávají kritičtí vůči fungování uměleckého provozu, avšak zároveň si od idealismu umělců drží odstup.

Takto rozpolcený postoj popisuje francouzský psychoanalytik a etnograf, Octavo Mannoni, ve své eseji „Dobře to vím, ale stejně“,⁴² kde se zamýšlí nad mechanismem víry⁴³ a dále tak rozvíjí Freudův vzorec fetišistického popření (*Verleugnung*). Ten pro Mannoniho představuje klíčovou tezi pro vysvětlení veskrze banálního a všudypřítomného přístupu, který dovoluje víře přežít její vyvrácení zkušeností, a to v pozměněné formě. Tento postoj Mannoni vyjadřuje právě průpovídkou „vím to, ale stejně“. I pokud narazíme na skutečnost, která víře odporuje, a svou víru proto zamítneme, ona tu přesto přetrvává, svou konfrontací s realitou je jen jaksi deformovaná. Jako příklad Mannoni popisuje případ Freudova pacienta, kterému věštkyně předpověděla, že jeho švagr zemře toho léta na otrávení korýšem. Po uplynutí letních měsíců pacient řekl Freudovi: „Vím velice dobře, že můj švagr nezemřel, ale stejně – to proroctví bylo úžasné.“ Mannoni tvrdí, že něco z víry zde zůstalo právě v pocitu absurdního potěšení, které je patrné v poslední větě.⁴⁴

Vraťme se nyní k výše zmíněné Gruijthuisenově odpovědi:

Je plodnější snažit se změnit systém zevnitř, nicméně jsem fascinován tím, když se někdo rozhodne vzdát se vlastní umělecké praxe a pozice, aby získal možnost odstupu a kritičtějšího pohledu.

Na první pohled je tato věta shodná s Fosterovým prohlášením o strategické avantgardě, lze ji však také přeložit do Mannoniho vzorce: *Vím, že odmítnout uměleckou instituci a její autonomii z důvodu přímého zásahu do stavu věcí nikam nevede, ale stejně – je to fascinující*. Podobně můžeme vnímat Kochův postoj. Ve svém příspěvku nejdříve uvádí svůj dřívější pocit zhnusení uměleckým provozem a umělcovou bezmocí, pak svou kritiku prohlásí za malichernou (*vím dobře*) a svůj dřívější radikální přístup před

⁴² Octave MANNONI, „I Know Well, but All the Same...“, in: Molly Anne ROTHENBERG – Denis FOSTER – Slavoj ŽIŽEK (eds.), *Perversion and the Social Relation*, Londýn: Duke University Press 2003, s. 68-92.

⁴³ Mannoni zde nemyslí víru ve smyslu „bezpodmínečného závazku“, jaký vnímá např. ve víře židovské. Oba typy víry však mohou existovat vedle sebe. Tak židé ve starém zákoně věřili v existenci boha Baala, kterému sice nebyli ničím povinováni, ale vedli proti němu válku. *Ibid.*, s. 73.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 71.

zraky svých posluchačů promění do celkem neškodné historikovy vášně pro metodologicky problematický objekt (*ale stejně*).

Podobně jako Freudův pacient, který už nevěří v předpověď věštkyně, poté co se nevyplnila, tak také Gruijthuijsen či Koch, možná právě v důsledku avantgardního selhání či odmítnutí umění našich umělkyní, již otevřeně nesešli jejich očekávání. Ale ta dále přetrvávají v jiné podobě, jako podivné zaujetí umělci, kteří jim dali přednost před uměleckou kariérou.

Jak již bylo řečeno, Mannoniho příběh o víře, která přežije své vyvrácení skutečností, má svůj původ ve Freudově tezi o fetišistickém popření (*Verleugnung*).⁴⁵ Freudova úvaha vychází ze situace malého chlapce, který věří, že ženy stejně jako muži mají penis. Když zjistí, že tomu tak není, tj. když je jeho víra konfrontována s neúprosnou realitou sexuální odlišnosti, dolehne na něj kastrovační úzkost, kterou lze formulovat větou „Pokud ženy nemají penis, já o něj také můžu přijít“. Fetišistickým řešením této situace je vytvoření si náhražky (na základě podobnosti) z jiné části těla nebo jiného předmětu, který se stává objektem jeho sexuálního zájmu. Ortodoxní fetišistické popření tedy spočívá v tom, že víra získává formu objektu, kterému věnujeme mimořádnou pozornost; jeho přítomnost nám umožní celkem bezbolestně zvládnout jinak nepříjemnou konfrontaci se skutečností. Druhá část věty – dobře to vím, *ale stejně* – na sebe bere podobu fetiše. Fetiš pak na jedné straně umožňuje úlevnou vzdálenost od nepříjemné reality (skrze něj můžeme do určité míry dál věřit, že vše je jinak), na druhé straně bezpečný odstup od víry, která skutečnosti odporuje, a v jistém smyslu si tak zachovat tvář.

Fascinace a zaujetí radikálními umělci a jejich odmítnutím umění je tedy jen jakousi deformací touhy po radikální společenské změně skrze umění, která je sice dnes pro mnohé umělce a teoretiky absurdní, ale které se přesto není snadné vzdát. Postava bývalého umělce jako fetiš je způsobem, jakým tato touha přežívá v akceptovatelné formě, a zároveň zajišťuje určitý úlevný odstup od traumatického selhání radikálních umělců a často zcela komerční povahy uměleckého provozu, do kterého jsou tito kurátoři a umělci zapojeni.

VI.

Tím, že do uměleckého pole navracejí zpět umělce, kteří je opustili, protože jejich víra v omnipotenci umění nedošla naplnění, umělci

⁴⁵ Sigmund FREUD, „Fetišismus“, in: *Spisy z let 1925–1931. Sebrané spisy*, sv. 14, Praha: Psychoanalytické nakladatelství 2007, s. 245–250.

a kurátoři v jistém smyslu ruší jejich rozhodnutí. Tito bývalí umělci se tak v jakési přízračné podobě ocitají zpět v uměleckém poli, a s nimi pak jako fantóm přichází i to, co se v něm ukázalo jako nemožné a co bylo nutné učinit pouze mimo něj, autonomie uměleckého pole je však zároveň zachována. Vzájemná vylučnost autonomie umění a touhy přímo zasáhnout do běhu věcí skrze uměleckou činnost jakoby v této fantazii dočasně přestala hrát svou rušivou roli.

Nejúporněji se této představě drží americký kritik a teoretik Stephen Wright, který otevřeně kritizuje impotenci umění, plynoucí z jeho autonomie, a píše o odlivu umělců z umělecké scény jako o reakci na její komercializaci a spektakulární povahu. Wright se však tyto bývalé umělce otevřeně snaží integrovat zpět do umělecké instituce tím, že ve svých textech trvá na tom, že jsou skutečnými umělci, právě protože se vzdali umělecké autonomie.

Wright popisuje praxi, která se na první pohled nejeví jako umění, ale která je podmíněna znalostí uměleckého kontextu. Taková činnost se vyhýbá vystavování, neustí ve vystavitelný produkt a není zde autor, na kterého bychom mohli ukázat. Existuje bez tvůrce, diváka (ve smyslu někoho, kdo jen kontemplanuje v estetickém rozpoložení) a identifikovatelného objektu, a je proto jako umění neviditelné. Právě takové „umění“ podle Wrighta skrývá skutečně subverzivní potenciál, protože je nikdo jako umění nevnímá, a zatímco sdílí se současným uměním některé postupy, není bezzubé, přímo zasahuje do reality. Jako příklad uvádí argentinskou skupinu Grupo de Arte Callejero, která vyrábí plakáty, značky a mapky připomínající zločiny bývalé vojenské junty, jimiž označuje bydliště bývalých mučitelů a vrahů a místa mučení a masových poprav.⁴⁶

Wrightova pozice je však neudržitelná. Sama studie o těchto „nedílech“ v uměleckém periodiku se zdá být eticky problematická, jelikož poskytuje vizibilitu v poli někomu, kdo se z něj sám vyřazuje a usiluje (aspoň podle Wrightových slov) o neviditelnost. S podobným problémem se potýkal Alexander Koch.⁴⁷ Navíc je Wrightův akt v podstatě

⁴⁶ Stephen WRIGHT, „Behind Police Lines. Art Visible and Invisible“, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, roč. 2, 2008, č. 1, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/pdfs/wright.pdf> (cit. 5. 10. 2010).

⁴⁷ Váhání v jádru Kochova projektu se týká skutečnosti, že se jeho koncept *Kunstsustieg* zakládá na intenci toho, kdo z umění odchází, ale zároveň Koch sám tuto intenci necítí a vrací viditelnost tomu, kdo se jí úmyslně vzdal. Koch kritizuje exponenciálně se zvyšující cenu obrazů a kreseb Lee Lozano. Ta je však jen důsledkem její nové vizibility v poli, na které se sám podílí. Na jedné straně vyzývá kunsthistoriky a teoretiky, aby se zabývali těmito mezními případy, které podle něj umožní nově uchopit fungování uměleckých institucí či role umělce. Na straně druhé touží ochránit ty, kteří ono pole odmítli, před tím, aby je pohltilo. Poukazuje na obtížnost dokumentovat takové odchody z umění, a přestože hovoří o fenoménu, zdráhá se mluvit o dalších příkladech. Mluví tak pouze o dvou umělkyních (Lozano a Posenenske), protože ty jsou podle něj již tak jako tak umělecké veřejnosti známé. KOCH, „Wovon wir sprechen“ a „Stepped Out“.

performativní: tím, že o takových počinech píše do uměleckého periodika, popírá svá tvrzení – popisuje tvůrce, identifikuje jejich „dílo“. Snaží se zpochybnit autonomii umělecké instituce tak, že do jejího odděleného pole přináší zpět ty, kteří z něho odešli, aby jejich dílo bylo posouzeno podle estetických kritérií, aby získalo vizibilitu v poli, a tím i svou cenu na trhu s uměním.**48**

Současná rancièrovská doxa se opírá o autonomii estetické zkušenosti a politický význam vnímá v napětí mezi touto autonomií a heteronomií (tj. uměním se může stát jakýkoliv aspekt životní praxe), jejichž vzájemné působení posouvá hranice mezi tím, co je možné vnímat, slyšet a vidět, a co ne. Kritický potenciál umění tak podle Rancièra není důsledkem konkrétních uměleckých postupů.**49** Rancière, podobně jako další obháje estetické autonomie, Theodor Adorno, čte v umění jen cosi jako utopický příslib. Wright má pravdu v tom, že je poněkud obtížné ocenit subverzivní sílu estetického prožitku uprostřed zaběhlého průmyslu, kterým je dnes současné umění.

Avantgardy i naše umělkyně ukazují, že umění dává vzniknout radikálním myšlenkám a emocím a uchovává je, aniž by jim mohlo poskytnout konkrétní politický či společenský cíl. Je tak dnes chycené v napětí mezi vědomím tohoto rozporu a etickou neúnosností uspořádání, kterým je podmíněno, které do něho přímo zasahuje a přímo jej ovlivňuje. Právě takové pnutí ústí v projekty, které tuto situaci řeší fetišistickým způsobem – nepřiznaným útekem do avantgardních snů – tak, jak jsem se to snažila ukázat ve svém článku. Jsou tak skrytým indikátorem kritické povahy tohoto napětí.**50**

48 To mu vyčítá i Jacques Rancière. Viz Jacques RANCIÈRE – Stephen WRIGHT – Jonathan DRONSFIELD, „An Exchange with Jacques Rancière“, *Art&Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, roč. 2, 2008, č. 1, <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrexchange.html> (5. 10. 2010).

49 „I never thought art as such was subversive. For the first reason that I don't know what art as such means. I always think that art is perceived in specific configurations, specific regimes of identification, that allow for certain social functions or certain political possibilities, etc. So what I stressed yesterday too is that precisely the possible subversive effect is the effect of aesthetic experience and not the effect of artistic strategies. Which does not mean that precisely art is not subversive, art can contribute to produce new changes in the configuration of the sensible, in the cartography of the visible and the sensible, but it cannot anticipate and calculate its own effect.“ *Ibid.*

50 Za konstruktivně kritické poznámky děkuji Pavlu Sterecovi, Jakubu Stejskalovi, Václavu Magidovi a dvěma anonymním recenzentům.

