

“Critical Art and the Curatorial in Precarious Times”

Abstract

Current discussions of the notions of critical curating or “the Curatorial” suggest that today’s curatorial practice aspires to take some of the credit for art making. Critical curating is focused both on the question of art institutions and exhibition formats and on a set of current topics, such as precarization, the post-Fordist economy, and globalization. There is an obvious proximity between critical curating and diverse forms of project-oriented art, yet there is an important difference that relates to the notion of artistic autonomy. The permanent threat of losing autonomy relates project-oriented art to the paradigm of avant-garde art, where the abolition of autonomy and the search for ways of merging art and life are the key questions. Project-oriented art suffers from the lack of specificity in a work that can be recognized as an artwork only within the context of a museum or gallery. And it is in such an institutional context that the critical curator may be tempted to aspire to authorial status. To be able to distinguish between the two positions – artist and curator – we may usefully employ the Foucauldian notion of “biopolitics”.

Klíčová slova

institucionální kritika – umělecká autonomie – kurátorství – biopolitika – prekarizace

Keywords

institutional critique – autonomy of art – curating – biopolitics – precarization

Autor je pedagog, teoretik umění, výtvarný kritik a kurátor. Působí v brněnské Galerii mladých a přednáší na Filozofické fakultě MU v Brně. Tento text vznikl jako součást řešení výzkumného grantu GAČR č. 406/09/P371 „Umění jako spolupráce“.

jan.zalesak@post.cz

KRITICKÉ UMĚNÍ A KURÁTORSTVÍ V NEJISTÉ DOBĚ JAN ZÁLEŠÁK

Na konci března se v Kasselu uskutečnilo sympozium s poněkud provokativním názvem: „Institute jako médium. Kurátorství jako institucionální kritika?“¹ V reprezentativních prostorách documenta-Halle se během dvou dní vystřídalo, včetně bohatě obsazených panelů, několik desítek aktivních kurátorů, učitelů a studentů kurátorství. Z řad kurátorů vybočovali jen teoretik Oliver Marchart (působil jako vědecký poradce a vedoucí *Projektů vzdělání* [Education Project] na *documenta 11*) a umělci Renata Stih & Frieder Schnock, San Keller a Hassan Khan. Až na výjimky byl dojem jednoznačný: institucionalizace kurátorství vede k opakování zažitých schémat, uniformitě a rozvíjení hermetického diskursu, který kolem instituce vztyčuje obranný val.

Překvapivé bylo, že se v průběhu sympozia jen velmi málo mluvilo o problému, který předesílal jeho název i textové propozice: Může být kurátorství formou institucionální kritiky? Nebo ještě jinak: Může být kurátorství uměním? Vztah kritického umění a kritického kurátorství je hlavním tématem této eseje. Vztah dvojí praxe – ta první se formovala v období raných avantgard v opozičním vztahu k instituci umění, ta druhá je naopak výstupem expanze institucionální struktury světa umění – otevírá řadu otázek. Zde se chci soustředit především na koncept umělecké autonomie, který se do centra pozornosti dostává vždy, když se umělecká (nebo kurátorská) praxe pohybuje přes hranici umění a skutečného světa.

Kritické kurátorství

Kritické umění je spojeno s kritikou vlastních institucionálních předpokladů a svého postavení ve struktuře společnosti. Podle Petera Bürgera je „sebekritika“ symptomem nástupu historických avantgard v umění:

¹ Sympozium „Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?“ se odehrálo 26. a 27. března 2010 v Kasselu, organizovala jej Kunsthalle Fridericianum ve spolupráci s Postgraduate Program in Curating ZHdK v Curichu. Informace k sympoziu a jeho koncept jsou dostupné online na <http://www.fridericianum-kassel.de/symposium.html?&L=1> (cit. 31. 5. 2010).

„Dadaismus, nejradikálnější hnutí v rámci evropské avantgardy, už nekritizuje směry, které jej předcházely, nýbrž kritizuje umění jako instituci a směr, jaký jeho vývoj nabral v buržoazní společnosti.“² K této Bürgerově tezi se vrací Andrea Fraser, když v jednom ze svých textů vzpomíná na formování pojmu institucionální kritika.³ Připomíná, že *Teorie avantgardy* vyšla v anglickém překladu v roce 1984,⁴ tedy přibližně v době, kdy se pojem institucionální kritiky začal prvně objevovat (patnáct let po té, co vznikala díla umělců spojovaných s její „první vlnou“), a mimo jiné tak ukazuje, jaký vliv mělo pro sebe-uvědomění kritického umění (a jeho teorie) dodatečné vstřebávání evropského levicově orientovaného myšlení.⁵

V jakém smyslu potom můžeme mluvit o kritickém kurátorství? Organizátoři kasselského sympozia jeho vznik spojili právě s institucionální kritikou a jeho současný stav popisují takto:

Kritické kurátorství zahrnuje nové vymezování institucí muzea a galerie, vytváření socio-politicky relevantních výstavních formátů, napadání kulturních a historických mýtů, jakož i politizaci „ukazovaného“ obsahu, týkajícího se genderových témat, migrace, ekonomiky, urbanismu a globalizace, abychom vyjmenovali alespoň některé. To vše je spojeno s přáním jednat efektivně, „radikálně demokraticky“, emancipatorním způsobem a v návaznosti na politicky aktivní skupiny, čehož lze dosáhnout prostřednictvím radikálních kurátorských rozhodnutí, stejně jako kurátorského „spojenectví“ se subverzivními uměleckými praktikami.

Vidíme tady představu kritického kurátorství jako určité formy institucionálního aktivismu. Tak jako se zástupci nových avantgard 60. let minulého století vymezovali vůči formalistické doktríně specifčnosti uměleckého média a přicházeli s různými inter- a multi-mediálními přístupy, kritický kurátor se vymezuje vůči existujícím formám institucí a výstav-

2 Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. 22.

3 Andrea FRASER, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique“, in: *Institutional Critique and After*, Curych: Ringier 2006, s. 123-135.

4 Originál vyšel o deset let dříve, viz: Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp 1974.

5 Jedná se o mix vlivu autorů z okruhu tzv. frankfurtské školy (Theodor Adorno, Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Herbert Marcuse), již byl ovlivněn i Bürger, a francouzského strukturalismu a neomarxismu (Roland Barthes, Louis Althusser, později pak Jacques Derrida, Michel Foucault ad.). Vycházeli z něj např. autoři z okruhu časopisu *October*; důležitý byl (spolu s vlivem britské školy kulturních studií) pro formování koncepce vizuálních studií na amerických univerzitách.

ních formátů. V tomto smyslu můžeme hledat kořeny kritického kurátorství již u osobností, jako byl Harald Szeeman, Pontus Hultén nebo Lucy Lippard.

Jako kurátor *documenta 5* (1972) přerušil Szeeman kontinuitu přehlídek umění modernismu a otevřel *documenta* problematickým přístupům soudobého kritického umění, podkopávajícím institucionální ukotvení umělecké autonomie. Charakteristická byla v tomto ohledu *Informační kancelář*, v níž Joseph Beuys celých 100 dní *documenta 5* věnoval diskuzím týkajícím se demokracie, politiky, ale také společenské role umění. *Informační kancelář* byla v podstatě agitačním stánkem Organizace pro přímou demokracii, kterou Beuys založil v roce 1971, a v tomto smyslu představovala výrazné narušení prostoru umělecké autonomie, reprezentovaného formátem výstavy.

Pontus Hultén jako ředitel stockholmského Moderna Museet⁶ inicioval výstavu Palle Nielsen *Model pro kvalitativní společnost* (*The Model for a Qualitative Society*), během níž se muzeum na tři týdny proměnilo v dětské hřiště. Nielsen v roce 1968 opustil studium malířství a začal se jako doktorand kodaňské fakulty architektury intenzivně zabývat sociálními aspekty urbanismu a architektury. Svými návrhy se podílel na skupinových akcích dánských aktivistů, kteří guerillově kultivovali nevyužitě městské dvorky. Stejně jako tyto akce, měl i *Model* participativní a aktivistický charakter: představoval utopický model společnosti založené na hře; zároveň tento projekt radikálně zpochybnil samotný formát výstavy jako specifické komponenty uměleckého provozu: „Výstava je prací samotných dětí... Není žádnou výstavou.“⁷

Lucy Lippard začínala svou kariéru v newyorském Museum of Modern Art (MoMA), které však opustila v politicky vyhocené době konce 60. let, kdy se podílela na protestech umělců vedených proti MoMA pod hlavičkou Art Workers Coalition. V rozhovoru s Hansem Ulrichem Obristem nejprve mluví o specifickém formátu nelineárních kartičkových katalogů, které vyšly k výstavám 557,087 (Seattle) a 995,00 (Vancouver), a potom se vrací ke snahám o maximální dematerializaci výstav z konce 60. let:

V roce 1968 jsem jela nejdříve do Argentiny jako členka poroty k výstavě v Museo de Bellas Artes a potom jsem sama pokračovala do Peru. Mluvila jsem s umělci a chtěla

⁶ Pontus Hultén byl ředitelem Moderna Museet v letech 1958 až 1973, později se stal prvním ředitelem pařížského Centre Georges Pompidou.

⁷ Citováno z Lars BANG LARSEN, „Play and Nothingness. The Model for a Qualitative Society, an Activist Project at the Moderna Museet, Stockholm 1968“, in: Anna HARDING (ed.), *Magic Moments. Collaboration Between Artists and Young People*, Londýn: Black Dog 2005, s. 206-217.

jsem něco rozjet. Zkoušela jsem dělat výstavy, které by byly tak dematerializované, že by se daly sbalit do kufru a jeden umělec by je mohl převézt z jedné země do druhé, další umělec pak do další země a tak dál, takže umělci by si ty výstavy věšeli sami a převáželi je a vytvářeli přitom nové vazby. Obešli bychom tak muzejní strukturu.**8**

Tyto tři příklady dobře ukazují, že kritické kurátorství, respektive jeho podstatný aspekt související s kritickým vztahem k institucionální struktuře světa umění, bylo realitou již v době, kdy se formovala umělecká praxe, označená retrospektivně jako institucionální kritika.**9** Ostatní prvky výše citované charakteristiky ukazují, spíše než k nějaké esenciální podstatě kritického kurátorství, k aktuálním trendům v kurátorské praxi. Ty budou ještě patrnější, konfrontujeme-li propozice kasselského symposia s východisky podobné akce, konference „Kultury Kurátorství“ („Cultures of the Curatorial“),**10** uskutečněné o pouhé dva měsíce dříve v Lipsku. V jejich propozicích se dočteme:

Kurátorství**11** hraje zásadní roli v současném de-limitování umění, jež doprovází změny v pojetí umělecké práce a uměleckých kompetencí i odlišný status současných umělců. V tomto kontextu rozvinulo Kurátorství modelové funkce ekonomického pole s přihlédnutím například ke kreativnímu průmyslu, k ekonomice turistiky a k přesunu k pružným pracovním hodinám. V témže kontextu jsou také formovány strategie rozvíjející kritický potenciál Kurátorství v oblasti specifického zkoumání sociálních, ekonomických a kulturních efektů globalizace a neoliberalismu.**12**

8 Hans Ulrich OBRIST, *A Brief History of Curating*, Curych: Ringier 2008, s. 213.

9 „Studovala jsem s Benjaminem H. D. Buchlohem a s Craigem Owensem, který editoval mou práci o Louise Lawler. Myslím, že je celkem pravděpodobné, že s termínem ‚institucionální kritika‘ přišel jeden z nich. Také je možné, že jejich studenti na School of Visual Arts a na Whitney Independent Study Program (kde vyučovali také Hans Haacke a Martha Rosler), včetně Gregga Bordowitz, Joshuy Dectera, Marka Diona a mě, ten pojem zkrátka začali používat během diskuzí probíhajících po přednáškách jako zkratku pro ‚kritiku institucí‘. [...] Mohlo by to být i tak, že naše vstřebávání deset až patnáct let starých prací, přetištěných textů a opožděných překladů (třeba od Douglase Crimpa, Michaela Ashera, Daniela Burena, Hanse Haackeho, Marthy Rosler, Benjamin Buchloha nebo Petera Bürgera) a naše vlastní vnímání těchto prací a textů jako kanonických bylo zásadním momentem procesu takzvané institucionalizace institucionální kritiky.“ FRASER, „From Critique of Institutions“, s. 126-127.

10 Konference „Cultures of the Curatorial“ se uskutečnila na Akademii vizuálních umění v Lipsku 21. až 24. ledna 2010, mezi hosty nechyběly takové osobnosti jako Daniel Birnbaum, Liam Gillick, Maria Lind, Marion von Osten nebo Irít Rogoff; Anton Vidokle byl rovněž aktivním účastníkem konference.

11 Kurátorství s velkým K je tady používáno jako překlad „the curatorial“. Mám za to, že kurátorství jako překlad „curating“ již vyplňuje sémantické pole, do kterého by měl zapadnout tento nový pojem.

12 Citováno z webových stránek konference „Cultures of the Curatorial“, <http://www.kdk-leipzig.de/tagung-cultures-of-the-curatorial.html> (cit. 31. 5. 2010).

Lipská konference podle jednoho z jejích účastníků, editora časopisu *e-flux journal* Antona Vidokla, nabídla pohled na kurátorskou praxi, v níž se umění stává pouze žánrem obecnější kategorie Kurátorství, tj. „praxe, která rozhodně překračuje hranice pouhého dělání výstav“ a která nabízí „jedinečné metody vytváření, zprostředkovávání a reflektování zkušeností a vědění“. Vidokle v textu „Umění bez umělců“¹³ tvrdí, že potřeba jít za hranice pouhého „dělání výstav“ nesmí kurátory vést ke vznášení autorských nároků, v jejichž důsledku jsou umělci odsouváni do pozice „herců a kulis ilustrujících kurátorské koncepty“.

Pro jeho názor můžeme mít pochopení, zároveň si však musíme klást otázku, co všechno se muselo stát, aby tento stav, kdy se k sobě kurátorská a umělecká praxe přiblížily natolik, že ta umělecká může být zahrnována pod obecnější kategorii Kurátorství, byl vůbec možný. Abychom mohli lépe pochopit napětí, v němž se v současnosti ocitají pozice umělce a kurátora, je dobré vzít v úvahu dva okruhy problémů, které sice na první pohled příliš nesouvisí, ve skutečnosti se ale sbíhají tak těsně, že není účelné se jimi zabývat odděleně.

Ten první se dotýká ekonomických podmínek práce kurátorů a umělců. Je soustředěn kolem tématu ekonomické a sociální „nejistoty“ (*precarity*), která dominuje životům stále rostoucího množství lidí pracujících v podmínkách neoliberalismu či postfordismu (abych zmínil dvě kategorie, které jsou v této souvislosti skloňovány nejčastěji).

Druhý okruh zahrnuje specifické podmínky, v nichž se rozvíjela umělecká praxe, potažmo celý systém umění od osvícenství do současnosti. Ústředním pojmem tohoto okruhu je autonomie umění,¹⁴ která je významnou komponentou (či spíše předpokladem vzniku) moderní instituce umění s jejími klíčovými atributy – muzeem, kritikou, trhem s uměním atd. Představitelé historických avantgard takto zformovanou instituci umění viděli jako překážku, kterou je třeba odstranit, má-li umění sehrávat relevantní společenskou roli, a s odporem k instituci umění souviselo i radikální zpochybnění významu umělecké autonomie. Peter Bürger

13 Anton VIDOKLE, „Art Without Artists?“, *e-flux journal*, 2010, č. 16, <http://www.e-flux.com/journal/view/136> (cit. 31. 5. 2010).

14 K problematice estetické autonomie: Jason GAIGER, „Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6–7, s. 86–106. Gaiger navrhuje odlišování dvou různých způsobů aplikace pojmu autonomie na umění: v prvním případě mluví o *sociální autonomii* („tento pojem vyjadřuje historickou odluku umění od zájmů církve a aristokracie a rozvoj nezávislého trhu s uměním“), v druhém potom o *estetické autonomii* („spočívá v nároku umění na to, že má svou vnitřní hodnotu, a tudíž nemůže být zcela podřízeno žádnému jinému cíli nebo účelu“; obě citace s. 99). Odlišení těchto dvou modů autonomie má nepochybně své výhody, přesto se domnívám, že pro účely mého textu postačí uvažovat o „umělecké autonomii“ jako komplexu, složeném z těchto dvou částí. K tématu se ještě vrátím na konci studie.

tento vývoj shrnuje následovně: „[...] historická avantgardní hnutí ne-
gují ty předpoklady, které jsou esenciální pro autonomní umění: odlou-
čení umění a životní praxe, individuální produkci a individuální recepce.
Avantgarda usiluje o zrušení autonomního umění, respektive o to, aby
umění bylo integrováno do životní praxe.“**15**

Kritika umělecké autonomie, která se do hry opět vrací s novými
avantgardami, představuje zdroj dynamiky angažovaného, aktivistického
nebo kritického umění od 60. let do současnosti. Důsledky této kritiky,
respektive důsledky vědomého příklonu k instrumentalitě umění se však
vrací jako bumerang v momentě, kdy se angažované umění znovu etablu-
je ve strukturách institucionalizovaného světa umění.

Producenti v nejisté době

Je-li v současném diskursu o umění řeč o nejistotě (*precarity*), na poza-
dí stojí vždy vědomí zásadních změn v globální struktuře ekonomických
a politických struktur a jejich lokálních, konkrétních důsledků. Zygmunt
Bauman, který se zaměřuje především na sociologické aspekty těchto
změn, využívá při jejich popisu metaforu posunu od pevné modernity
k tekuté.**16** Předobrazem ekonomické a politické struktury pevné mo-
dernity je pro něj Fordova továrna s pevně stanovenou pracovní dobou,
jasně danou pracovní náplní a základními sociálními jistotami, k nimž pa-
tří mimo jiné smlouvy na dobu neurčitou. Tekutou modernitu pak spojuje
s působením nadnárodních korporací, které volně přesouvají kapitál a re-
alizují své zisky tam, kde je to právě nejvýhodnější.

Charakteristiky tekuté modernity, respektive neoliberální či postin-
dustriální (postfordovské) společnosti, jako jsou pružná pracovní doba,
krátkodobé kontrakty a přesun stále většího objemu ekonomické produk-
ce do oblasti tzv. vědomostní ekonomiky, mohou být nicméně pro řadu
lidí záležitostí volby. Vedle vědomostních pracovníků a různých „kreativ-
ců“ jsou to často umělci, respektive „kulturní producenti“. Rozdíl mezi
tím, zda jste pouze obětí výše popsaných změn – a jste tedy součástí sku-
piny označované dnes někdy jako „prekariát“**17** – nebo se s nimi identifi-
kujete, je zásadní, byť je tu stále nepopíratelná blízkost (koneckonců stres
z toho, jestli po dokončení jednoho časově omezeného kontraktu přijde

15 BÜRGER, *Theory of Avant-Garde*, s. 53–54.

16 Zygmunt BAUMAN, *Tekutá modernita*, Praha: Mladá fronta 2002.

17 Prekariát představuje novodobou obdobu proletariátu, kam se z velké části řadí pracovní migranti, agenturní zaměstnanci, zaměstnanci velkých obchodních řetězců, lidé s časově omezenými kontrakty, pracující za extrémně nevýhodných podmínek a s minimem sociálních jistot, jako jsou odstupné, sociální pojištění atp. V kontextu umění jsou otázky prekariátu probírány například ve sborníku Johanna BILLING – Maria LIND – Lars NILSSON (eds.), *Taking Matters into Common Hands*, Londýn: Black Dog 2007.

další, dopadá na umělce se stejnou vahou jako na agenturního pracovníka). Podívejme se blíže na postavu kulturního producenta, jak ji charakterizuje Isabell Lorey v textu „Vládnost a sebe-prekarizace“:

Mají dobré či velmi dobré vzdělání, je jim mezi pětadvaceti a čtyřiceti lety, nemají děti a více či méně záměrně se nachází v nejistém zaměstnaneckém poměru. Hledají dočasná zaměstnání, žijí z projektů a snaží se získat kontrakty od několika klientů současně, řeší jeden za druhým, bez nároku na nemocenskou, placené volno nebo podporu v nezaměstnanosti, bez pracovního pojištění a jenom s minimálním sociálním zajištěním. Čtyřicetihodinový pracovní týden je iluze. Pracovní a volný čas nemají žádné pevné hranice, práce a odpočinek už nemohou být oddělovány. V neplaceném čase kumulují velké množství znalostí, za které nejsou placeni extra, ale očekává se, že je budou přirozeně využívat v kontextu placené práce atd.**18**

Tento obraz postavy „kulturního producenta“ je řadě z nás jistě povědomý**19** a poměrně věrně vystihuje způsob, jakým funguje většina umělců, kteří se pohybují v nejistém poli vymezeném z jedné strany rezignací na uměleckou práci a z druhé stabilizovanou pozicí na mezinárodním trhu s uměním (pokud něco takového existuje). Isabell Lorey patří ke skupině Kleines postfordistisches Drama (KpD), která v roce 2004 realizovala „militantní výzkum“ zaměřený na životní podmínky, pracovní a ekonomické zázemí atd. několika desítek lidí (převážně umělců) z Berlína a okolí. Akční povaha výzkumu i jeho výstupy směřovaly ke kladení přímých otázek po ekonomickém postavení umělců v systému uměleckého světa. Podobně výrazné zaměření na ekonomický statut umělců nacházíme v současnosti například u aktivistické skupiny W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy), která vznikla v roce 2008 a rychle se zapojila do mezinárodní debaty o možnostech uplatnění umělců v době ekonomické krize.**20**

Chtěl bych se ještě chvíli zastavit u pojmu kulturní producent, se kterým pracuje jak Isabell Lorey, tak dříve zmíněný Anton Vidokle a další.

18 Isabell LOREY, „Governmentality and Self-Precarization“, <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/lorey/en#redir> (cit. 31. 5. 2010).

19 Jeho další nuance můžeme najít v tematickém čísle časopisu *Open*, 2009, č. 17, s podtitulem *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*.

20 <http://www.wageforwork.com/wage.html> (cit. 6. 10. 2010).

Na jednu stranu tento pojem jasně odkazuje k sociologickému pohledu na umění, k Pierru Bourdieuovi a jeho „poli kulturní produkce“. Slovo producent zároveň odkazuje k eseji Waltera Benjamina „Autor jako producent“, k níž se s oblibou vrací teoretici současných aktivisticky založených, většinou kolaborativních uměleckých přístupů.²¹ Benjamin si v tomto textu klade klíčovou otázku po umělecké autonomii:

[...] otázka po autonomii básníka: jeho svobodě básnit, co se mu zachce. Nemáte sklon přiznávat mu tuto autonomii. Věříte, že současná společenská situace ho nutí k rozhodnutí, do služeb koho chce dát svou aktivitu. Měšťanský spisovatel zábavné literatury tuto alternativu neuznává. Vy mu dokazujete, že aniž by to přiznával, pracuje ve službě určitých třídních zájmů. Pokrokový typ spisovatele tuto alternativu uznává. Jeho rozhodnutí se odehrává na základě třídního boje tak, že se staví na stranu proletariátu. Tím končí se svou autonomií. Směřuje svou činnost k tomu, co je pro proletariát v třídním boji užitečné. Říká se, že sleduje tendenci.²²

Toto „sledování tendence“ je nezpochybnitelnou realitou bohatého trsu přístupů rozvíjejících se na pomezí umění a politického (ekologického, feministického, sociálního...) aktivismu. Benjamin v téže eseji uvádí příklad sovětského spisovatele Tretjakova:

Když bylo v roce 1928, v éře totální kolektivizace zemědělství, vydáno heslo: „Spisovatelé do kolchozů!“, jel Tretjakov do komuny „Komunistický maják“ a během dvou delších pobytů se tam pustil do následujících prací: svolávání masových mítinků; sbírání peněz na splátky za traktory; přemlouvání jednotlivých sedláků ke vstupu do kolchozů; inspekce čítáren [...]; zavedení rádia a putovních kin atd.²³

21 Tématu „Umělec jako producent“ byl věnován celý tematický blok v rámci projektu *Republicart* (probíhal v letech 2002 až 2005 v rámci EIPCP – Evropského institutu pro progresivní kulturní politiku: <http://www.republicart.net/disc/aap/> [cit. 31. 5. 2010]). Mezi autory příspěvků tohoto bloku najdeme například Marii Lind, Christiana Kravagnu nebo Geralda Rauniga.

22 Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander*, Praha: Hermann a synové 1996, s. 151-152.

23 *Ibid.*, s. 155.

Treťjakov, jak vidíme, se ujímá prací, které se nijak nepodobají specificky umělecké činnosti: agituje, organizuje, koordinuje. Všechny tyto činnosti, které vykonává během pobytu u kolchozníků, sice nakonec směřují k napsání knihy *Polní panstvo*. Ta však měla velký vliv na budování dalších kolektivních hospodářství, takže ani v jejím případě nemůžeme dost dobře uvažovat o autonomním uměleckém díle, právě kvůli jejímu „tendenčnímu“, respektive instrumentálnímu charakteru.

Umělecká autonomie ve věku biopolitiky

Umělci a (častěji) umělecké skupiny, kteří se vědomě vzdávají prostoru autonomie umění, kteří „sledují tendenci“ a často používají pracovní metody, jež se nijak nepodobají specifickým uměleckým dovednostem vyučovaným na klasických výtvarných akademiích, se vystavují podstatnému „riziku“ (jež je ovšem součástí hry sblížování umění a životní praxe), že jejich práce nebude rozpoznána jako umělecká. To je problém nejen uměleckého aktivismu, ale také přístupů, které se dají zahrnout pod pojem projektově orientovaného umění, který vysvětluje Jason Gaiger:

Idea projektově orientovaného umění spočívá v tom, že umožňuje pochopit, že to, co se děje při tvorbě určitých současných uměleckých děl, se v ničem nepodobá tomu, když jde umělec do ateliéru, postaví si stojan a nanáší barvy na plátno; často se do jeho produkce může zapojit dvacet nebo třicet různých lidí, může existovat na několika různých místech, k jeho vzniku může být zapotřebí několika let a spousty úředničiny a výsledkem takového projektově orientovaného umění často nemusí být ani fyzický objekt.²⁴

Projektově orientované umění se do určité míry překrývá s vágnějším pojmem uměleckého aktivismu – společná je jim například absence specificky umělecké (ateliérové) práce a často kolektivní (kolaborativní) charakter práce. Dobrým příkladem by mohly být komplexní projekty představitelů ekoartu Helen a Newtona Harrisonových. Většina jejich práce se dotýká vodních ekosystémů – v komplexních projektech vycházejí z vlastní vize toho, co by se v konkrétním místě dalo udělat, a dále pokračují spoluprací s různými odborníky, politiky a lokálními komunitami. Řada jejich

24 Jakub STEJSKAL, „Estetika je živá disciplína. Rozhovor s Jasonem Gaigerem“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6-7, s. 76.

projektů se odehrává v dlouhém časovém rozmezí. Například *Gabrielino Meditations* (ze série projektů zaměřených na říční systémy, zavlažování, budování přehrad a zasolování půdy v okolí Los Angeles) začaly v roce 1975 navržením možných řešení týkajících se oblasti, v níž mimo jiné žijí poslední obyvatelé z původních indiánských kmenů. V polovině 80. let se Harrisonovi do této oblasti vrátili a postupně navrhli sérii řešení situace okolo místní říčky Arroyo (*Arroyo Seco Release/A Serpentine for Pasadena*), zdevastované silnou regulací a využíváním při zavlažování.²⁵

Umělecký aktivismus se v současnosti od projektově orientovaného umění neliší nijak zásadně, ani pokud jde o vztah k institucionálnímu systému světa umění. V posledních zhruba patnácti letech, především s enormním nárůstem počtu bienále, z nichž mnohá se zaměřují na aktuální politické, ekonomické nebo sociální problémy, přibývá uměleckého aktivismu přímo spojeného se zadáním od té či oné instituce nebo kurátora. Je zde také zjevný rozdíl oproti uměleckému aktivismu 60. let minulého století, který se vůči institucím zásadně vymezoval – současní umělci uznávají, že pragmaticky využívají finančního a organizačního zázemí, stejně jako kulturního kapitálu, který jim instituce (ať už jsou to konkrétní muzea a galerie nebo bienále) mohou poskytnout.

Podobně vzniklé projekty mají zpravidla místně specifický (*site-specific*) charakter. Miwon Kwon²⁶ vymezila trojí paradigma místně specifického umění. V prvních dvou paradigmatech je umělecké dílo svázáno s konkrétním prostředím – navazuje přitom na fenomenologické a existenciální, respektive politické a sociální významy místa. Projekty, ke kterým jsem zde odkazoval, obvykle odpovídají třetímu paradigmatu místně specifického umění: „Toto paradigma Kwon nazývá ‚diskursivní specifičností místa‘, aby tím vyjádřila, že slovem místo nyní nemíní fyzické místo nebo instituci, ale diskurs vědění a idejí.“²⁷

Jeden z příkladů diskursivní specifičnosti místa, který Miwon Kwon ve své knize nabízí, je projekt *Služby (Services)* Andrey Fraser (1993, ve spolupráci s Helmutem Draxlerem). Projekt *Služby* představoval výstup série setkání a akčního výzkumu nikoli nepodobného tomu, který jsem výše popisoval v souvislosti se skupinou KpD – jeho součástí byly rozhovory se zhruba třicítkou umělců zabývajících se projektovou prací.²⁸

25 Více k projektům Helen a Newtona Harrisonových např. Charles GREEN, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2001, kapitola „Memory and Ethics“, s. 97–121.

26 Miwon KWON, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA: MIT Press 2002.

27 GAIGER, „Demontáž rámce“, s. 94.

28 Více k tomu Andrea FRASER, „Services. A Working-Group Exhibition“, *eipcp.net*, <http://eipcp.net/transversal/0102/fraser/en> (cit. 31. 5. 2010).

V textu „Jak poskytnout uměleckou službu“ Fraser velmi přesně popisuje nebezpečí spojená s příklonem k projektovému charakteru práce, z nichž to největší spočívá v riziku ztráty autonomie:

Ústřední otázkou, k níž chtěl projekt *Služby* zaměřit pozornost (vedle materiálních problémů, které jeho vznik motivovaly), byla potenciální ztráta autonomie v důsledku přivlastňování (apropriace) modelů z jiných profesionálních oblastí – jako jsou smlouvy a struktury různých poplatků, vznikající za účelem řešení praktických problémů. Přijetí kritického umění vytvořilo v kulturních institucích poptávku po projektech, která se jasně lišila od poptávky po dílech individuálních umělců. Tato poptávka otevírala prostor pro to, abychom jednali kolektivně a vymezili a bránili naše zájmy – ty ekonomické obzvlášť – stejně jako se zabývali historickými souvislostmi takového jednání.

Zároveň bylo zjevné, že tato poptávka, vyjadřovaná prostřednictvím výzev k realizaci projektů v návaznosti na situace a za podmínek explicitně definovaných někým jiným, představuje určité ohrožení umělecké autonomie.

Navrhování smluv, které by zajistily naše praktické a materiální potřeby, nebo jednoduše vyžadování honoráře jako kompenzace za naše služby mohlo dále kompromitovat naši nezávislost a měnit nás ve funkcionáře „klientovy“ organizace.

A zatímco řada z nás při své práci přebírala pozice a pracovní náplň kurátorů, galeristů, lektorů, konzultantů v oblasti vztahů s veřejností a řízení pracovních týmů, konzultantů v oblasti bezpečnosti, architektů a designérů výstav, výzkumníků, archivářů atd., jistě jsme to nedělali proto, aby naše praktiky byly redukovány na funkce těchto profesí. Co by naše praktiky mělo odlišovat od funkcí, které jsme apropriovali, je právě naše autonomie. Tato autonomie je reprezentována především v naší relativní svobodě od racionalizace našich aktivit ve službě specifickým zájmům definovaným individuální a organizacemi, s kterými pracujeme.**29**

29 Andrea FRASER, „How to Provide Artistic Service. An Introduction“, in: Zoya KOCUR - Simon LEUNG (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Oxford: Blackwell 2005, s. 71.

Není od věci se na tomto místě vrátit k odlišení sociální a estetické autonomie, které jsem zmiňoval v souvislosti s Jasonem Gaigerem (viz poznámku 14). Jakou autonomii zde Andrea Fraser může mít na mysli? Zdá se, že její užití pojmu se míjí s oběma vymezenými polohami. Možná bychom tuto autonomii mohli označit jako „funkční autonomii“ – autonomie, jak ji popisuje Andrea Fraser, představuje svrchované právo umělce nenechat svou pozici redukovat na soubor funkcí spojených s prací, která není specificky umělecká. Jestliže byla umělecká autonomie v tradici avantgardního umění potlačována, aby se tak umění mohlo přiblížit životu, pak v projektově orientovaném umění její otázka zjevně nabývá na důležitosti. Domnívám se, že hlavní příčinou tohoto obratu je právě velmi těsné spojení s výstavními institucemi, které je pro projektově orientované umění charakteristické a které je odlišuje od angažovaného umění orientovaného na prostor životní praxe.

Obavy Andrey Fraser nejsou explicitně formulované ve vztahu k pozici kurátora, která na počátku 90. let ještě nebyla zdaleka tak silná jako v současnosti. To už ovšem neplatí pro Antona Vidokla, jehož text jsem již výše zmiňoval. Chtěl bych upozornit na dvě jeho pasáže. První se dotýká obrovské moci výstavních institucí:

[S] tím, jak se umělecká produkce v rostoucí míře zbavuje specifických (řemeslných) dovedností – a v návaznosti na to je veřejností méně identifikovatelná jako umění, je-li umístěna mimo výstavní rámec – stávají se výstavy samotné jediným kontextem, v němž může být umění viditelné jako umění. Už jenom proto si dnes tolik lidí myslí, že prostým zahrnutím něčeho do výstavy vzniká umění.³⁰

Výstavní instituce v mnoha ohledech fungují jako stroje na přidělování statusu umělecké autonomie – a pokud v tomto ohledu selžou, jako se to stalo například u předčasně uzavřené výstavy skupiny Guma Guar na Staroměstské radnici,³¹ je vina hledána na straně instituce. Tuto institucionální moc podrobil kritice již před téměř sto lety svými readymades Marcel Duchamp, v polovině 60. let se stala předmětem zájmu filosofické estetiky v institucionální teorii George Dickieho. Institucionální moc ovšem podle všeho dostala zcela nový rozměr v průběhu posledních zhruba dvaceti let,

30 VIDOKLE, „Art Without Artists?“.

31 Výstava *Meze tolerance* zaměřená na polistopadový precedens zákazu politického hnutí - Komunistického svazu mládeže - byla po vandalském útoku pořádací institucí předčasně uzavřena. Fotodokumentace výstavy a další informace jsou dostupné online na <http://gumaguar.bloguje.cz/> (cit. 31. 5. 2010).

kdy paralelně dochází ke globálnímu boomu institucionální struktury světa umění (ohromný nárůst počtu muzeí, galerií, časopisů o umění, bienále a veletrhů umění) a k postupné institucionalizaci kurátorství. Kurátorská studia se od poloviny 90. let stala regulérní součástí akademického světa, rok od roku přibývá specializovaných pracovišť a studijních programů, konferencí, časopisů. Nová generace kurátorů, uvažujících o sobě jako o kulturních producentech, se začíná setkávat s umělci přesně v tom prostoru, který jim instituce přenechávaly od 70. let, kdy je oslovovaly, aby na jejich půdě realizovaly místně specifické projekty nebo projekty institucionální kritiky.

V druhé pasáži, na kterou chci upozornit, Vidokle doslova mluví o ambicích kurátorů „rekontextualizovat své vlastní aktivity jako umělecké – nebo zobecnit umění do formy kulturní produkce“. A upozorňuje na to, že zatímco v případě umělců představovala „práce se škálou sociálních forem a praktik, které běžně nejsou považovány za součást slovníku výtvarného umění“, rozšiřování prostoru umění, podobné snahy kurátorů (jasně patrné z propozic dvou konferencí citovaných v úvodu této eseje) mají opačný efekt: „zmenšují prostor umění a redukuji pole působnosti umělců“³² Stejněho problému si všimá v knize *Jedno místo za druhým* také Miwon Kwon: „S tím, jak umělci přijali manažerské funkce v uměleckých institucích (kurátorské, edukační, archivářské) jako integrální součást svého tvůrčího procesu, manažeři z těchto institucí (kurátoři, lektori nebo vedoucí programů pro práci s veřejností), kteří od těchto umělců často berou podněty, nyní začínají fungovat jako svébytné autorské figury.“³³

Podobné pracovní modely, pohyb ve stejném prostoru, stejné tematické zaměření – to jsou jenom tři z mnoha faktorů, jež vytvářejí pozadí ambivalentních vztahů mezi umělci a stále sebevědomějšími kurátory. Je tu ovšem jeden rozdíl, jímž se ještě jednou vracíme k tématu nejistoty a dostáváme se i k závěru této eseje. Kurátoři zaměstnaní na plný úvazek ve výstavních institucích, ať se na to díváme, jak chceme, jsou součástí establishmentu a jejich příjmy a sociální jistoty je jen těžko opravňují k tomu považovat se za součást prekariátu, respektive za kulturní producenty ve smyslu, v jakém o nich mluví například představitel KpD.³⁴

Rozdíl, o kterém tu mluvím, je esenciální a dotýká se odlišných „výkonů technik biopolitiky“. Samotný pojem biopolitiky, jak jej ve svých přednáškách vymezil Michel Foucault, se nijak samozřejmě nenabízí k zužitkování při úvahách o umění. Foucault k němu říká: „Rozuměl jsem pod tím

32 VIDOKLE, „Art Without Artists?“.

33 KWON, *One Place After Another*, s. 51.

34 Z tohoto pravidla je samozřejmě řada výjimek, speciálně v zemích, jako je ta naše, kde je struktura světa umění jen stínem toho, s čím se můžeme setkat ve vyspělém světě.

způsob, jakým docházelo k pokusům od 18. století racionalizovat problémy kladené vládní praxi jevy, jež jsou vlastní populacím živých lidí: zdraví, hygiena, porodnost, dlouhověkost, rasy.“**35** Zajímavější pro náš kontext je způsob, jakým s pojmem biopolitika pracuje Boris Groys – klade specifický důraz na „design“, soustředí se spíše než na elementární, biologicky dané aspekty života, na jeho tvárné, formální aspekty:**36**

Život sám jako čistá aktivita, jako ryzí trvání, zůstává tedy tradičním druhům umění, které se dosud v té či oné podobě orientují na produkt nebo výsledek, zásadně nepřístupný.

V našem věku biopolitiky se ovšem situace mění, protože hlavním předmětem biopolitiky tohoto typu je život sám ve svém trvání. [...] Vlastní výkon technik biopolitiky spočívá ve formování životního trvání jako takového, utváření života jako čisté aktivity odehrávající se v čase.**37**

Groys si v citované eseji všímá posunů, k nimž dochází, když je potřeba dokumentovat „složitá a rozmanitá umělecká intervence do každodenního života, zdlouhavé a komplikované procesy diskuzí a analýz, vytváření neobvyklých životních situací, umělecký průzkum způsobů recepce umění v odlišných kulturách a prostředcích, politicky motivované akce atd.“**38** A pokračuje:

Vzhledem k tomu, že všechny tyto umělecké aktivity od počátku neslouží cíli vytvoření uměleckého díla, v němž by se mohlo manifestovat umění jako takové, nedají se vůbec reprezentovat jinak než pomocí umělecké dokumentace.

Umění zde tedy nevystupuje ve formě objektu, není produktem ani důsledkem „tvůrčí“ aktivity. Uměním je spíše tato aktivita sama, umělecká praxe jako taková.**39**

Umělecké aktivity, které Groys popisuje, spadají do oblastí, kterými jsem se v tomto textu převážně zabýval – projektově orientovaného umění a uměleckého aktivismu. Umělci, kteří tímto způsobem pracují, vstu-

35 Michel FOUCAULT, *Zrození biopolitiky*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2009, s. 273.

36 V tomto Groysově přístupu se odráží myšlenky Giorgia Agambena, který používá pojem „životaforna“, aby zdůraznil kvalitu života neoddělitelného od jeho formy, tudíž nedegradovatelného na tzv. holý život.

37 Boris GROYS, „Umění ve věku biopolitiky“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zány*, roč. 2, 2008, č. 4-5, s. 118.

38 *Ibid.*, s. 116.

39 *Ibid.*

pují obvykle do kontaktu s výstavní institucí „s prázdnýma rukama“, Miwon Kwon o nich mluví jako o kočovných umělcích. Projekty, které pro tyto instituce vytvářejí, mají obvykle místně specifický charakter, jejich příprava je časově náročná a vyžaduje nemalou míru administrace.

Aura uměleckého díla, kterou tradičně hledáme v objektu, se v tomto druhu umělecké praxe přesouvá na samotný život, respektive na postavu umělce. Všimá si toho i Jason Gaiger, když hodnotí důsledky posunu k diskursivní specifičnosti místa: „Jedním z důsledků tohoto vývoje, zřejmě nezamýšleným, je skutečnost, že se znova přikládá důležitost sjednocující funkci umělce, jehož autorská přítomnost je potřebná k tomu, aby dala smysl jinak vzájemně nesouvisejícím objektům a událostem.“⁴⁰

Zdá se, že pro umělce, kteří při své práci operují ve stejném poli jako kritičtí kurátoři (respektive další kulturní producenti), zůstává jedna možnost, jak nepřijít o své výsadní postavení v systému uměleckého světa. Spočívá v opětovném důrazu na estetický aspekt umělecké autonomie – tj. v nároku umění na to, že má svou vnitřní hodnotu, a nemůže být tudíž podřízeno žádnému jinému cíli nebo účelu. V jistém ohledu jde o návrat k formalismu, nikoli však tradičnímu, který kladl „místo“ estetické autonomie do objektu. Nyní se tímto místem stává samotný život umělce – jeho „formování životního trvání“ – a můžeme tak mluvit o „bioformalismu“. S posunem k bioformalismu, který mimochodem koresponduje s všeobecným posunem od rozvíjení specifických uměleckých dovedností (*skills*) k obecné umělecké „praxi“ (*practice*),⁴¹ lze o autonomii mluvit i tehdy, když je vykonávána skrze sérii zcela účelových, instrumentálních a tradičnímu umění nijak nepodobných činností.

Zde je potřeba se ještě vrátit k pojmu funkční autonomie, který jsem výše vymezil v návaznosti na text Andrey Fraser. Uvedl jsem, že funkční autonomie se v podstatě míjí s oběma polohami, jak je vymezil Jason Gaiger – estetickou a sociální autonomií. To platí tehdy, pokud vymezujeme umění vůči nějaké vnější realitě, například každodennímu životu, v němž dominuje praktické, instrumentální jednání. Pojem funkční autonomie odpovídá přesvědčení Andrey Fraser, podle níž instituce umění nemá žádné „venku“.

Samozřejmě, že existuje nějaké „vně“ instituce, to ale nemá žádné pevné, substanciální charakteristiky. Je to pouze to, co v daný moment neexistuje jako předmět uměleckých

40 Jason GAIGER, „Demontáž rámce“, s. 97.

41 V souvislosti s proměnami vysokoškolského vzdělávání na uměleckých školách tento posun výstižně charakterizuje Thierry DE DUVE v příspěvku „When Form Has Become Attitude – And Beyond“, in: KOJUR - LEUNG (eds.), *Theory in Contemporary Art*, s. 19-31.

diskursů a praktik. Ovšem stejně jako umění nemůže existovat mimo pole umění, ani my nemůžeme existovat vně pole umění, alespoň ne jako umělci, kritici, kurátoři atd. A to, co děláme mimo toto pole, v něm nemůže mít žádný vliv, přinejmenším dokud to zůstává za jeho hranicemi. Jestliže tedy pro nás neexistuje žádné vně, není to proto, že by instituce byla tak dokonale uzavřená, nebo že by existovala jako aparát „totálně administrované společnosti“, nebo by se stala všezahrnující co do své velikosti a záběru. Je to proto, že instituce je uvnitř nás a my ze sebe nedokážeme vystoupit.⁴²

Můžeme tedy upřesnit: pojem funkční autonomie je relevantní v hranicích institucionálního světa umění. Pokud ovšem akceptujeme tvrzení Andrey Fraser, že instituce je uvnitř nás, můžeme se na funkční autonomii dívat také jako na symptom rozšíření pojmu estetické autonomie, jak jsem jej popsal v předchozím odstavci. Tento rozšířený pojem estetické autonomie dnes efektivně zahrnuje i ty aspekty, které v historickém pohledu spadají pod pojem sociální autonomie – tedy emancipaci umění a umělců vůči mocenským strukturám. Pomyslný boj o uměleckou autonomii se přitom internalizuje a odehrává se fakticky jako zmíněné „výkony technik biopolitiky“.

Jestliže dnes kritičtí kurátoři přestávají být ve formování svého životního trvání odlišitelní od umělců, je to mimo jiné proto, že institucionální struktura světa umění jedněm i druhým nabízí podobné produkční možnosti a podmínky, v nichž se jejich práce utváří. Řada kurátorů dnes vystupuje jako nezávislé postavy (*freelancers*), stejně jako umělci jezdí na rezidence, žádají o granty a přijímají jednorázové kontrakty na konkrétní výstavy, a jejich nejistá forma života si nijak nezadá s tou uměleckou. Je tedy vstupování kurátorů do autorských pozic skutečně problém? Pokud bychom o něm uvažovali čistě jako o konkurenčním boji na omezeném „trhu“ uměleckého světa, tak ano. Má-li ovšem jít o naplňování ambicí, které si shodně kladou jak kritičtí umělci, tak kritičtí kurátoři – tj. reflektovat existující společenské, kulturní nebo politické systémy a instituce, odhalovat jejich skryté mocenské mechanismy, případně aktivně zasahovat do běhu „skutečného světa“ – pak striktní rozlišování mezi oběma profesemi ztrácí opodstatnění: jedni i druzí potřebují pro svou práci stejnou dávku autonomie.

42 FRASER, „From Critique of Institutions“, s. 130-131.

