

Autor je redaktor odborných periodik *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* a *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Píše doktorát na Katedře estetiky FF UK.

jakubstejskal@atlas.cz

DOROTHEA VON HANTELMANN,
*HOW TO DO THINGS WITH ART. WHAT
PERFORMATIVITY MEANS IN ART*, PŘEKL.
JEREMY GAINES A MICHAEL TURNBULL,
CURYCH: JRP | RINGIER - DIJON:
LES PRESSES DU RÉEL 2010, 199 S.
JAKUB STEJSKAL

V posledních dvou desetiletích se v teorii umění množí pokusy posunout uvažování o postavení instituce vizuálního umění v postindustriální společnosti mimo modernisticko-avantgardistické paradigma,

podle kterého je jakékoli ukotvení umělecké tvorby v existujících společenských institucích přinejlepším nutným zlem, které zatěžuje umělecké svědomí.

Na rozdíl od některých dřívějších postmoderních teorií se tyto novější pokusy nespokojují pouze s konstatováním historické vyčerpanosti tohoto paradigmatu a s ním spojených utopických ideologií, ale spíše se snaží nově formulovat společenskou efektivitu „volné tvorby“ změnou perspektivy, z níž

pohlížejí na galerijní umění. Asi nejdiskutovanějšími projekty

jsou v tomto ohledu Bourriaudova vztahová estetika zaměřující se na mikropolitické možnosti „vztahového“ umění¹

a Rancièrova antimodernistická reinterpretace estetická.² *Jak dělat něco uměním* (s podtitulem *Co znamená performativita v umění*) od berlínské kurátorky a teoretičky Dorothee von Hantelmann je čerstvým příspěvkem do debaty.³

Ambice von Hantelmann nejsou malé: jejím cílem je ukázat, jak se umění, konkrétně současné galerijní umění, stává společensky a politicky účinné mimo paradigma avantgardistického obrazoborectví. Tyto ambice ještě zvyšuje její víra, že kniha

1
Nicolas BOURRIAUD,
Esthétique relationnelle, Dijon:
Les presses du réel 1998; idem,
„Vztahová estetika“, *Umělec*, 2004, č. 4,
http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=932,
http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=933,
http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=934
(cit. 10. 11. 2010).

2
Např.
Jacques RANCIÈRE,
Le partage du sensible. Esthétique et politique,
Paříž: La fabrique
2000.

3
Jedná se
o přepracovanou verzi
doktorské disertace, která
poprvé vyšla v německém originále
jako *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*,
Curych - Berlin:
Diaphanes 2007.

poslouží nejen jako teoretické rozpracování ožehavé otázky, ale také jako manuál pro samotné umělce (s. 17). Již z názvu vyplývá, že důraz bude kladen především na pragmatický aspekt umělecké tvorby, tedy na to, jak jednat skrze umění, jak vy- či přetvářet společenskou realitu. Kniha je členěna na úvod a čtyři kapitoly, z nichž každá je věnována jednomu

umělci. Jednotlivé části jsou prokládány teoretickými exkurzy do oblastí teorie a filosofie (nejen) umění dvacátého století, které mají dodat argumentům autorky teoretickou hloubku (Walter Benjamin, J. L. Austin, Judith Butler), nebo naopak identifikovat pojetí společenské role umění, vůči kterému se vymezuje (Theodor W. Adorno, Michael

Fried). Jednoznačně hlavní inspirací nejen pro název knihy, ale i pro uvažování autorky se stala slavná koncepce performativu britského filosofa J. L. Austina, jak ji předložil v sérii přednášek vydaných pod názvem *Jak udělat něco slovy*.⁴

Performativní výrok je u Austina výrok, který má ilokuční dopad (tedy dopad mimo samotné pronesení výroku) na sociální realitu, něco se jím ve skutečnosti provádí. Nejzjevnější případy performativů jsou ty, které vytváří realitu, kterou reprezentují, již tím, že jsou proneseny: řečeno slovy Austina žáka Johna Searla, „mění svět tím, že ho reprezentují jinak“.⁵ Tradičním příkladem, který použil už Austin, je „ano“ pronesené při svatebním obřadu, vynesení rozsudku v soudním líčení, nebo například uzavření sázky. Von Hantelmann tvrdí, že performativní povahu má nejen jazyk, ale i umění. Spíš než z Austina však vychází ze specifického použití jeho konceptu v pracích americké filosofky Judith Butler, která poukazuje na performativitu nikoli jako na vlastnost určitého typu výroků, ale jako na inherentní aspekt jazyka v tom, jak modeluje sociální realitu.

Kouzlo výše popsaných performativů spočívá v tom, že se propoziční obsah výroků momentem vyslovení uskutečňuje. Vyžaduje proto ale určitý normativní kontext, konvenční rámec (např. svatební obřad), ve kterém může realitu vytvářet. Pokud ale za takový normativní kontext budeme brát jazyk jako symbolický systém, otevírá se možnost, že produkce sociální reality se může týkat i výroků, které se explicitně jako performativní nejeví. Butler zmiňuje v této souvislosti materialistickou koncepci ideologie Louise Althussera: rituály a konvence, které se učíme s tím, jak si osvojujeme jazyk

4

John Langshaw
AUSTIN,
Jak udělat něco slovy
(1962),
Praha: Filosofika
2000.

5

John R. SEARLE,
Making the Social World.
The Structure of Human
Civilization, Oxford: Oxford
University Press 2010, s. 12.
Searle nazývá takové
performativní
deklaracemi.

6
Judith BUTLER,
Excitable Speech.
A Politics of the Performative,
Londýn – New York:
Routledge 1997,
s. 24-25.

(v rodině, ve škole, tedy v „ideologických státních aparátech“), nás také „subjektivizují“, vytváří z nás subjekty v sociální realitě, jejichž jednání je tak do značné míry předurčeno vstřípenou ideologickou maticí.**6**

Butler ovšem odmítá, že by inherentní performativnost jazyka vylučovala jakoukoli možnost změny či odporu iniciovaných samotnými uživateli jazyka. Vychází přitom částečně z toho, čeho si byl vědom i Austin, totiž že úspěšnost řečového aktu nezávisí na subjektu výpovědi, ale na jeho kontextu. Nemáme sice jako subjekty možnost vymanit se plně ze sítě formující ideologickou sílu jazyka, ale máme možnost opakováním stejných výroků v jiných kontextech je „vyvlastnit“, tj. měnit a expandovat meze legitimity toho, co je představitelné říkat, a tudíž i co je možné skrze jazyk dělat.**7**

7
Ibid.,
s. 40-41.

Toto křížení Austina Althusserem, které provádí Butler, bez výhrad přebírá von Hantelmann a aplikuje na pole umění. Umění je systém konvencí a každé umělecké dílo v sobě implicitně obsahuje dimenzi produkující realitu, tedy realitu umění jako příběhu identifikovatelného skrze jeho konvence. Smyslem pragmatického obratu, který provádí von Hantelmann, je zaměřit se na tuto dimenzi umělecké tvorby a na příkladech čtyř umělců, Jamese Colemana, Daniela Burena, Tina Sehgal a Jeffa Koonse, ukázat, jak jejich umělecká produkce mění společenskou realitu. Krom toho se von Hantelmann zároveň pokouší dokázat, že tato změna je politická, tedy že ovlivňuje rozvržení mocenských vztahů ve společnosti.

Volba zmíněných čtyř tvůrců není vedena pouze vkusem autorky. Pro všechny čtyři má platit, že jejich tvorba zůstává pevně ukotvena v galerijním prostředí bez ambice proniknout za zdi „bílé krychle“

8
V případě Daniela Burena toto ovšem rozhodně neplatí bez výhrad. O tom viz níže.

9
V souvislosti s pozdním Burenem a také Tino Sehgalom jsou kriticky citovány texty prominentního teoretika a historika neoavantgardy, Benjaminu H. D. Buchloha. Obecně se zdá, že Buchloh je pomyslým terčem kritiky von Hantelmann, o to víc je škoda, že zůstává často pouze nepřímým oponentem a nejsou jeho názory – včetně těch současných – konfrontovány přímo (v kapitole o Colemanovi je ale naopak citován jako autorita podporující závěry autorky).

a intervenovat do veřejného prostoru.**8** Težko bychom u jejich děl také hledali explicitní politickou angažovanost, spíše je jim vyčítána přílišná šzítost s galerijním provozem (Sehgal), případně dekorativnost (pozdní Buren) či cynický hédonismus a kýč (Koons).**9** Dalším společným znakem je koncentrace na smyslový prožitek jejich

instalací, v případě Sehgal a Colemana dokonce taková, že paměťová stopa, kterou zanechává bezprostřední zkušenost s dílem v divácích, je jeho jediným „dokumentačním médiem“ (oba zakazují či výrazně omezují focení a nahrávání svých projektů). A právě jejich na první pohled nekonfliktní soužití s institucionálním prostředím světa umění slouží von Hantelmann k budování kontrastu mezi jí propagovaným performativním přístupem a tím, co jsem na úvod nazval modernisticko-avantgardistickým paradigmatem a co autorka nazývá prostě paradigmatem kritiky (*critique*).

Co se za tímto paradigmatem skrývá? Von Hantelmann vychází především z vlivné filosofické analýzy postavení uměleckého díla v buržoazní společnosti, jak ji provedla Frankfurtská škola a jí ovlivnění autoři (především Theodor W. Adorno a Peter Bürger). Podle této analýzy se má umělecké dílo vždy negativně vymezovat vůči společnosti ovládané odcizujícími kapitalistickými produkčními vztahy, protože pouze tak si zachovává svou autonomii a nezávislost na těchto vztazích a splňuje svou společenskou roli – negací stávajících konvencí (uměleckých i společenských) odkazovat k možné emancipaci. Přísné následování této kritiky konvencí ale nakonec dovádí avantgardní umění do situace, kdy musí negovat i institucionální konvence ustanovující jeho společenskou autonomii, protože ani ty nejsou imunní vůči logice trhu. Aby dostalo své kritické roli, umění tedy musí odmítnout svou autonomii a uniknout tržním vztahům rozpuštěním své materiální povahy v performancích a happeninzích, demaskováním ideologie institucí či intervencemi mimo hranice uměleckého ghetta.

Von Hantelmann je přesvědčena, že toto kritické paradigma je pro umění z dlouhodobého hlediska destruktivní. Tím, že se dobrovolně zbavuje konvencí, které zajišťují jeho přetrvání v čase a jeho identifikaci jako umění, vzdává se vlastně možnosti tyto konvence aktivně (i když limitovaně) ovlivňovat, přičemž před logikou trhu stejně nakonec neunikne, protože konceptualistické snahy o dematerializaci nakonec přispěly k rozvoji sofistikovanějších a propracovanějších forem zpeněžování umělecké produkce (zavedení certifikátů, přenesení aury díla na dokumentaci performance).

Von Hantelmann na jednu stranu souhlasí s avantgardní premisou, že galerijní a výstavní provoz přispívá ke kultivaci a udržování kapitalistické formy západní společnosti (podobně jako u Butler performativy do jisté míry vždy stvrzují svou existencí platnost sociální reality, která je umožňuje); v tomto ohledu je „afirmativní“, jak jej nazval Herbert Marcuse. Na druhou stranu právě tato afirmativnost

potvrzuje podle von Hantelmann sociální působnost umění. Negováním této působnosti se nedosáhne žádného společenského dopadu, protože pouze v rámci již existujících konvencí je možné jednat ve smyslu performativního aktu. Pokud umění nechce pouze melancholicky či naivně reprodukovat logiku umělecké afirmace skrze negaci, musí začít působit v rámci konvencí určujících instituci galerijního umění a rozpoznat v nich svůj hlavní nástroj společenské působnosti. Zatímco většina současného „kritického“ umění je podle naší autorky stále v zajetí zhoubného avantgardistického paradigmatu, tvůrci, kterým se věnuje, naopak přijímají instituci galerie a muzea jako soubor konvencí, které jim umožňují tvořit, a to nikoli ve smyslu nutného zla, které zatěžuje svědomí, ale ve smyslu něčeho, co je prostředkem, který slouží k produkování reality.

Historické selhání starých i nových avantgard tedy podle von Hantelmann přináší dvě ponaučení: 1) veškeré pokusy o dematerializaci či odvěcnění umění jsou z dlouhodobé perspektivy marné, protože umění potřebuje materiální nosič, aby mohlo přezít; vyhýbání se trvanlivosti v čase je sebedestruktivním projektem; 2) moderní umění nikdy nebylo autonomní, pouze svou společenskou úlohu přesunulo do sféry „kultivace a uchovávání základních konstitutivních parametrů moderních společností“ (s. 13). Jak je patrné z tohoto citátu, úvahy von Hantelmann vycházejí z jejího přesvědčení, že muzea a galerie výtvarného umění hrály zásadní roli ve formování moderní subjektivity a – což je neméně podstatné – že tak mohou činit nadále, protože „nikdy předtím nebylo to, co nazýváme uměním, důležitější pro západní společnosti: staví se více galerií [*art museums*] než kdy dřív, svět umění expandoval nejen globálně, ale také společensky“ (s. 9). Podle von Hantelmann (a v návaznosti na Foucaultem ovlivněné interpretace zrodu a funkce muzejních institucí) bylo historickou úlohou muzea stimulovat sebe-regulaci individua, tedy ho ideologicky konstituovat jako člena kolektivu s povinnostmi a závazky. Úlohou národopisných a vlastivědných muzeí tak bylo vytvářet vizuální představu příběhu pokroku lidstva a zrodu národa a kategorizovat tak (vzpomínaný Althusser by řekl „interpelovat“, tedy formovat skrze performativní dimenzi symbolického systému) subjekt jako člena národní komunity. Tomu byla uzpůsobena i interiérová architektura muzeí, která umožňovala průchod epochami a vizualizovala a somatizovala (skrze chůzi) příběh pokroku dějin. Galerie výtvarného umění – na rozdíl od vlastivědných muzeí – měla úlohu jinou, totiž „interpelovat“ subjekt jako autonomní individualitu s vlastním vkusem a jako člena sobě rovných

individualit. Architektura muzeí výtvarného umění tomu podle autorky odpovídá: vše je uzpůsobeno pro tichou kontemplaci děl, i když i zde bývá zachováno evoluční řazení uměleckých epoch do navazujících a volně průchozích prostor. Ideologie pokroku se tak promítá do rituálu návštěvy muzea.

Umělecká díla v muzeích a galeriích v představě von Hantelmann přispívají k chápání dějin umění jako kontinuálního příběhu v čase, diváka jako autonomního subjektu a statusu uměleckého díla jako produktu s odpovídající tržní cenou (s. 14). Tyto tři podle ní určující konvence ale může každé další umělecké dílo rekonfigurovat, přepracovávat, ovšem za podmínky, že je neodmítné *a priori*, ale bude s nimi tvořivě pracovat. Apel von Hantelmann na umělce je tedy evidentní: opusťte mentalitu neplodné institucionální kritiky a přijměte za svou performativitu obsaženou v konvencích galerijního umění.

Jak s touto performativitou podle von Hantelmann pracuje čtyřlístek umělců, o kterých je v knize řeč? Irský postkonceptualista Coleman („První kapitola. Časovost umění. Přítomnost, zkušenost a dějinnost v dílech Jamese Colemana“) v roce 1977 vytvořil *Box (Ahhareturnabout)*, projekci černobílé filmové smyčky komponované ze záznamu boxerského souboje o titul velmistra mezi Jackem Dempseyem a Genem Tunneym z roku 1927. Záznam je doprovázen expresivním hlasovým doprovodem, který má představovat myšlenkové pochody boxujícího Tunneyho, a pulzujícím tlukotem evokujícím bušící srdce. Von Hantelmann interpretuje toto dílo jako exemplární příklad překonání avantgardistické dichotomie osvobozující singulární událost vs. svazující historický narativ. Paradox snahy uniknout logice zvěčňování uměleckých artefaktů skrze neopakovatelné performance spočívá podle von Hantelmann v tom, že se tyto akce stávají součástí příběhu umění, který vyprávějí muzea, v té nejzvěčnější podobě: jako dokumentární relikty, jako jakési ostatky svatých, což jde přímo proti původní motivaci estetiky performance (s. 26). Umění se v marném aktu vzdoru vzdává možnosti ovlivnit svou historickou recepci.

Na pozadí tohoto paradoxu je Colemanův *Box* čten jako způsob odpovědi na otázku: „Můžeme si představit umělecké dílo, muzeum a dějiny, které se nezakládají na dichotomiích události a trvanlivosti, nýbrž na jejich vzájemném, provázaném vztahu?“ (*Ibid.*) Von Hantelmann se ve své interpretaci opírá o vlivné texty Waltera Benjaminova o estetice šoku a o dialektickém obrazu, který ožívuje minulost v přítomné figuře. Coleman podle ní vytváří benjaminovský historický obraz, kde se „umělecké dílo zakládá na formě fragmentární

reprezentace, jež se překrývá s pojetím dějin, které se taktéž definují jako fragmentární a disociované“ (s. 43). *Box* zpřítomňuje v šokovém prožitku fragmentarizovaného obrazu historickou událost (boxerský zápas), ale zároveň tímto aktem sám aktivně vytváří sebe jako součást dějin umění, protože *Box* je sice pro budoucnost zachycen na fyzickém médiu, ale pro svou existenci naprosto závisí na fyzickém prožitku diváka, na jeho tělesném vnímání tlukotu boxerova srdce, expresivity jeho vnitřního hlasu a pulzujícího obrazu. Tuto zkušenost zdokumentovat nelze (s. 65–66).

Zatímco u Colemana stále ještě hrálo roli, co se sděluje (historická událost zápasu v boxu), v případě pozdní tvorby francouzského umělce Daniela Burena, řazeného tradičně ke konceptualismu a institucionální kritice, se sdělení (odhalování institucionální konvence) vytrácí ve výkladu autorky ve prospěch čiré performativity („Druhá kapitola. Realita umění. Kontext a činitel v dílech Daniela Burena“). Vrcholu tato tendence dosáhla v retrospektivě *Muzeum, které neexistovalo* (*Le Musée qui n'existait pas*) v Centre Pompidou v roce 2002, která ovšem vlastně retrospektivou v pravém slova smyslu nebyla: Buren proděravěl stěny samotných výstavních prostorů podle různých geometrických vzorů, a dal jim tak podle von Hantelmann „nový rytmus“, protože přiměl návštěvníky k permanentnímu pohybu, jelikož nebyl žádný důvod zůstat v kterékoli z místností, ve kterých se nenabízel žádný artefakt, jen neustále se měnící vzor perforovaných stěn. Odklon Burena od demaskování historicko-sociálního kontextu výstavního provozu k tvorbě „dekorativních“ výstav brání von Hantelmann před obviněním z bezobsažného formalismu poukazem na výše nastíněnou interpretaci historické role muzea a galerie ve formování moderní subjektivity. Podle von Hantelmann se tato performativita v jádru muzea stává předmětem ale i nástrojem Burenovy strategie, a to již na počátku sedmdesátých let. Tehdy Buren zavěsil do spirálové rotundy Guggenheimova muzea v New Yorku obrovskou *Malbu-sochu* (*Peinture-Sculpture*), plátno o rozměrech 10 x 20 metrů s charakteristickými burenovskými pruhy. Von Hantelmann v tom čte jeho demaskování ideologie kontinuálního pokroku, který má být ztělesněn ve spirálové galerii Guggenheimu. Vystavením plátna, které je zároveň zavěšené tak, že zabírá prostor jako skulptura, Buren opakuje tradiční výstavní postupy, ale v takové podobě, která má subverzivní dopad na tyto samotné postupy.

Pro Burena se tak stává taktika opakování a zdvojování výstavních konvencí prostředkem k produkování změny, které odmítnutím konvencí nelze dosáhnout. Zjevná dekorativnost Burenovy retrospektivy

v Centre Pompidou neznamená v tomto světle nedostatek, protože sémantická vyprázdňenost výstavy záměrně dává vystoupit performativnímu uměleckému činu, který již nedemaskuje implicitní konvence ovládající muzeum, ale přetváří pomocí těchto konvencí samotný prožitek muzea.

Další interpretovaný umělec, britsko-německý tvůrce Tino Sehgal ve svých projektech konfrontuje návštěvníky galerie s živými lidmi místo artefaktů („Třetí kapitola. Materiálnost umění. Objekt a situace v dílech Tina Sehgal“).¹⁰ Tito lidé-aktéři sledují dopředu danou choreografii a často se přímo obracejí na diváka, jehož reakce jsou podstatné pro samotnou formu uměleckého produktu. Sehgal přísně zakazuje jakoukoli dokumentaci svých děl, a dokonce i smlouvy s galeriemi jsou uzavírány pouze ústně za přítomnosti svědků. Podobně jako Coleman se tak

Sehgal snaží fixovat trvalost svého umění skrze prožitek, nikoli skrze dokumentaci, a tak se podle von Hantelmann posouvá za hranice protikladu události a trvání.

Nosičem jeho děl jsou sice lidské bytosti, nicméně podobně jako v případě tanečního představení jejich opakovatelnost umožňuje daná choreografie, nikoli existence artefaktu.

Sehgal navíc dosahuje toho, o čem snili někteří konceptualisté či performeři, totiž zmišení materiálního objektu. Nikoli však

odmítnutím konvencí, ale tím, že jeho projekty přijímají určité konvence, které umožňují identifikovat je jako umělecká díla: jsou zpřístupněny v galeriích po dobu trvání výstavy, obchoduje se s nimi, přitom v galeriích nic k vidění není a při jejich prodeji se nepodepisuje žádná smlouva. Jejich performativní dopad se uskutečňuje právě a jen při jejich zakoušení v galerii v interaktivním vztahu s divákem, čímž se zhmotňuje konstitutivní role divácké individuality pro samotnou existenci galerijního umění.

Odmítnutí paradigmatu kritiky, které provází interpretaci performativní stránky umění u všech předešlých umělců, je nejvíce explicitní u umělecké produkce Jeffa Koonse, kterému se autorka věnuje v poslední kapitole („Kritika a konstrukce. Jeff Koons na závěr“). Koonsův hédonismus, záliba v kýči a masovém vkusu se přitom lehce mohou stát obětí právě modernistického étosu společenské kritiky, totiž když se jeho plastiky a obrazy interpretují jako ironické

10

V tomto roce vzbudil Sehgal pozornost svým dílem *Tento pokrok* v newyorském Guggenheimu, kde jednotlivé návštěvníky čekala cesta vyprázdňenou spirálou galerie v rotundě (tedy té, která podle von Hantelmann ztělesňuje muzejní ideologii pokroku) za doprovodu dítěte, nactiletě, dospělé a nakonec postarší osoby. Každá z nich vedla s návštěvníky hovor na téma pokroku. Tino SEHGAL, *Tino Sehgal*, kurátorka Nancy Spector, New York: Solomon C. Guggenheim Museum, 29. 1. - 10. 3. 2010.

komentáře úpadku západní civilizace. Von Hantelmann ale zdůrazňuje, že to by byla chyba, protože to, o co ve skutečnosti jde Koonsovi, je vyvolat bezprostřední emoční reakci v podobě úžasu a působit na diváka svou lascivností vypůjčenou z teatrálního rokoka a auroou inspirovanou barokním náboženským malířstvím. Objekty pocházející ze světa konzumu mají na jednu stranu vyvolat v divácích pocit obeznámenosti a posílit tak jejich sebevědomí, zároveň je však na nich vždy něco, co znemožňuje pouhou nereflektovanou zábavu: *Králík (Rabbit, 1986)* z nerez oceli funguje zároveň jako zrcadlo, ve kterém se odráží náš divácký pohled, *Štěně (Puppy, 1992)*, monumentální socha ve tvaru štěněte vytvořená z okrasných keřů, je nejen kýčovitým ztvárněním psiho mláděte, ale zároveň tematizuje otázku kontroly a její ztráty, protože socha je neustále se proměňující živý organismus.

Jak von Hantelmann poznamenává v souvislosti se Sehgaalem, každé umělecké dílo je podle ní „diskursivním propojením různých hodnot, které se konkretizují systémem ověřování a souzení těchto hodnot“ (s. 157) a divákovo konkretizování hodnot skrze prožitek díla aktualizuje performativní potenciál díla modelovat sociální realitu umění a tudíž i způsob, jakým muzejní aparát ovlivňuje naše životy. Umělce, které interpretuje, spojuje v její představě to, že programově tento potenciál využívají a zexplicitňují ho. Nikoli tím, že by se snažili uniknout konvencím nebo je demaskovali, nýbrž tím, že otevřeně využívají jejich performativity k tomu, aby je rozrušili (kontinuálnost příběhu umění [Coleman, Buren], umělecké dílo jako zpeněžitelný předmět [Sehgal], autonomnost estetické subjektivity [Sehgal, Koons]). Místo aby předpokládali konvence jako to, co ohrožuje samotný princip umělecké kreativity, vnímají je naopak jako to, co zachovává identitu umění a dává prostor k tvorbě. U von Hantelmann tak narážíme v jiné podobě na hermeneutickou rehabilitaci předsudků: protože jsme vždy již součástí tradice, existují určité konstitutivní konvence, které vůbec umožňují porozumění nám samým a světu kolem nás.¹¹ Tak i umění staví na určitých konvencích, které ho umožňují rozpoznat jako svébytnou kulturní praxi.¹² Von Hantelmann předpokládá, že ač je potřeba tyto konvence zachovat, protože jsou konstitutivní pro existenci

11

Hans Georg GADAMER,
Pravda a Metoda I.
Nárys filosofické hermeneutiky,
Praha: Triáda 2009,
s. 245–252.

12

Pro von Hantelmann to jsou, jak jsme viděli, minimálně tyto tři: 1) pojetí času jako kontinuálního vývoje, 2) koncepce nezájmované estetické subjektivity, která se formuje v recepci uměleckého objektu a 3) status tohoto objektu jako produktu dostupného směně.

vizuálního umění, máme dobrý důvod se mít před nimi na pozoru. Žel, nevysvětluje proč, tedy krom vágního konstatování, že jsou to prvky, které pomáhají konsolidovat tržní společnost.¹³

V podstatné míře chybí nejen vysvětlení toho proč, ale také především ve jménu čeho má umění rozrušovat pragmaticky sociální realitu umění. Jediné, co se na příklad dozvídáme v případě konvence kontinuitnosti příběhu umění, je, že představa dějin jako kontinua je omezená a „pozitivistická“. Při nejlepší vůli se dá z četby vytušit, že apriorní odmítnutí koncepce dějin jako kontinua nějak souvisí s představou dějin jako pokroku, o to víc pak překvapí, když se na straně 103 v souvislosti s Burenovou instalací v Guggenheimu dočteme, že je „možné polemizovat s Burenovou kritikou pokroku, nicméně je pozoruhodné, jak jí dosahuje performativně“. Proč nebo jak s ní polemizovat, se už nedozvíme.

13
Opět se
bez vysvětlení předpokládá,
že taková společnost
je z principu
defektní.

Možná, že vysvětlení této nejasnosti tkví v tom, že von Hantelmann avantgardistickou kritiku kulturní instituce galerijního umění jako výhonku reakční měšťanské společnosti neodmítá jako mylnou, pouze tvrdí, že z hlediska společenského dopadu má

radikální negace konvencí přesně ten afirmativní efekt, vůči kterému se tato kritika vymezovala. Von Hantelmann ji nahrazuje butlerovskou performativní strategií, která má zdůraznit schopnost umění modelovat konvence jaksi zevnitř, pomocí nástrojů, které samy nabízejí. Je-li tomu tedy tak, že von Hantelmann přijímá politické důvody avantgardistické kritiky jako legitimní, pak ovšem nelze přehlédnout, že tyto subverzivní praktiky působí ve srovnání s ambicemi historických avantgard velmi

skrovně. Avantgardní modernismus se hlásí k emancipačnímu ideálu osvícenství a je vlastně kritikou nedovršeného příslibu modernity. Tomu také odpovídaly jeho nezřídka revoluční politické ambice. Butlerovská koncepce performativní subverze vychází z althusseriánského předpokladu nevyhnutelnosti ideologické interpelace a účinná politická aktivita se redukuje právě na erozi ideologické matrice skrze performativní variování konvencí.¹⁴ V případě von Hantelmann se sociální realita, kterou probíraná díla produkují, vždy týká historické kontinuity umění a jeho určujících konvencí a širší relevanci dílům dává

14

Není zde od věci připomenout, že Judith Butler bývá kritizována právě za nízkou politickou relevanci svých textů, ba dokonce za zhoubný kvietismus, ke kterému vedou. Viz např. Richard RORTY, „Is „Cultural Recognition“ a Useful Concept for Leftist Politics?“, *Critical Horizons*, roč. 1, 2000, č. 1, s. 7–20; Martha C. NUSSBAUM, „The Professor of Parody“, *The New Republic*, 22. února 1999, č. 8, s. 37–45.

teprve předpoklad, že muzea výtvarného umění jsou jedním z klíčových ideologických aparátů formujících subjektivitu. Proto klade takový důraz na to, že vizuální umělecká tvorba se má soustředit na instalace v galerijních institucích, a přehlíží například, že Daniel Buren některé své rané intervence situoval do ulic Paříže. Podle ní pouze v rámci svého tradičního institucionálního prostoru dokáže být umění politicky účinné.

15

Na příklad na jednu stranu tvrdí, že Coleman přejímá

historickou událost tak, že „vytváří obraz, který zároveň není reprezentací“ – podobně jako benjamínovský dialektický obraz evokuje dějiny, aniž by je ilustroval – protože smyslová agresivita *Boxu* vyvolává silnou tělesnou reakci šoku, takže historická událost boxerského klání se zhmotňuje, kondenzuje do prožitku diváka. Na druhou stranu hned v následujícím odstavci prohlašuje, že Coleman v *Boxu* spojuje dvě roviny uměleckého díla dohromady: jeho schopnost reprezentovat, a zároveň tuto reprezentaci proměnit v realitu, tedy schopnost být austinovským performativem (s. 44). Vyhýbá se tedy *Box* reprezentaci benjamínovskou estetikou šoku, nebo ji integruje do austinovské performativní roviny vytváření sociální reality?

To může i nemusí být pravda, vše záleží na tom, jak úzce či široce vymezíme chápání politické působnosti (a pochopitelně také, zda budeme souhlasit s ideologickou váhou, kterou připisuje von Hantelmann západním muzejním institucím). Von Hantelmann pracuje s přívlastkem „politický“ velmi vágně a podle všeho věří, že jakákoli změna v sociální realitě je politická. V souvislosti s Colemanovým *Boxem* ukazuje, že umění dokáže ovlivnit svou vlastní recepci a tedy vřazení do historie tím, že se realizuje skrze divácký prožitek, k čemuž je zapotřebí, aby mělo fyzické médium vykazující trvanlivost. Kromě nepřilíš objektivního zjištění, že estetickou zkušenost nelze na rozdíl od fyzického nosiče mechanicky zdokumentovat, tím chce ještě ukázat performativní politickou relevantnost, ale není zdaleka jasné, co tím má na mysli. Její vlastní interpretace dosahuje v tomto bodě značné míry spekulativnosti a místy není úplně přesvědčivá. 15

Protože politická relevátnost umění podle von Hantelmann nezáleží na tom, k čemu se vztahuje (co kritizuje), ale na sociální relevanci instituce, v rámci které je prezentováno, vše v důsledku stojí i padá s tím, zda přijmeme dva klíčové předpoklady von Hantelmann: že v západní postindustriální společnosti mají muzea a galerie výtvarného umění významný podíl na tvorbě sociální reality a že účinná politika se v takové společnosti odehrává již na rovině diferencujících (de- a rekontextualizovaných) opakování konvencí. Argumenty pro ten první předpoklad jsou dvojího druhu. Ten empirický říká, že na Západě existuje víc galerií a do nich chodí víc lidí, než kdy předtím; není tedy možné, aby to zůstalo bez společenského a politického efektu. Ten teoretický je odvozený z druhého předpokladu, tedy že tohoto efektu se dosahuje performativní produkcí umělecké konvence. Než bychom

ale mohli von Hantelmann odsouhlasit onen druhý předpoklad, museli bychom dostat odpovědi na otázky, které její – jinak velmi podnětná – kniha nedává. Co je vlastně společenským cílem politicky účinného performativního zpracovávání galerijních konvencí? Politika totiž může mít různé cíle, např. sociální spravedlnost, největší blaho pro co největší počet lidí, či politickou svobodu. Žádný z nich ale není von Hantelmann zmíněn. A dále: Je butlerovská performativita jediný způsob politické aktivity v postindustriální či dokonce jakékoli společnosti? Pokud ano, pak by politická relevance umělecké performativity prudce stoupla, ovšem úměrně tomu, jak by klesl pragmatický význam moderních politických nástrojů změny (od hlasování po revoluci) nebo prostě každého aktu, který by nenarušoval konvence jejich přesazením do jiného kontextu. Takové zjištění by snad mohlo posílit společenské sebevědomí umělkyň a umělců (což je evidentně jeden z cílů knihy, která má být i manuálem pro uměleckou praxi), těžko je ale klasifikovat jinak, než jako špatnou zprávu pro politiku.